



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

Université de Lorraine

École doctorale Fernand Braudel
Laboratoire Écritures EA 3943

Doctorat en Langues, Littératures
et Civilisations
(spécialité : littérature générale
et comparée)



Università degli Studi di Milano

Facoltà di Studi Umanistici
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere

Corso di Dottorato in Lingue,
Culture e Letterature straniere
XXIX Ciclo

**L'entrée des auteurs africains dans le champ de la bande
dessinée européenne de langue française (1978-2016)**

Thèse de doctorat
présentée par
Mme Sandra Federici
sous la direction de
M. le Professeur Pierre Halen
et Mme le Professeur Silvia Riva

Soutenance : le samedi 16 décembre 2017

Jury :

M. Philippe Delisle (Université de Lyon 3) - Rapporteur
M. Xavier Garnier (Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle) - Rapporteur
M. Pierre Halen (Université de Lorraine)
Mme Nancy Rose Hunt (University of Florida)
M. Marco Modenesi (Università degli Studi di Milano)
Mme Dominique Ranaivoson (Université de Lorraine)
Mme Silvia Riva (Università degli Studi di Milano)
M. Christophe Cassiau-Haurie (Bibliothèque universitaire de Strasbourg) - Invité

Année universitaire 2016-2017

Remerciements

Mes remerciements vont à ma co-directrice, Silvia Riva, pour m'avoir encouragée dès le début, en exprimant un grand intérêt pour l'étude d'une production culturelle qu'elle avait commencé à explorer dans sa somme magistrale sur la littérature congolaise.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude également à mon directeur de thèse, Pierre Halen, pour sa grande disponibilité et son attention durant la rédaction de ma thèse. Je n'aurais jamais imaginé pouvoir trouver, à ce point de ma vie, un maître qui me donne les instruments pour mener une analyse librement critique d'un sujet si proche de moi du point de vue humain et professionnel.

J'exprime ma reconnaissance aux auteurs de B.D. et experts qui ont eu la patience de répondre à mes entretiens et m'ont donné des informations essentielles pour ma recherche, en particulier Christophe Edimo, Barly Baruti, Pat Masioni et Alain Brezault.

Ce travail n'aurait pas été possible sans le soutien de la coopérative Lai-momo et de l'association Africa e Mediterraneo, notamment par la mise à disposition des documents concernant la B.D. d'auteurs africains conservés dans leurs archives, ni si Massimo Repetti, en 1999, n'avait proposé à ce groupe de réaliser un projet sur ce thème qu'il était en train d'étudier.

Je tiens à remercier aussi, pour leurs conseils à la fois amicaux et scientifiques, Francesca Romana Paci et Marie-José Hoyet.

Au terme de ce parcours, je remercie enfin celles et ceux qui me sont chers et que j'ai quelque peu délaissés ces derniers mois pour achever cette thèse, notamment : Andrea, Iginio, Sabina, Pietro, mes parents, Domenico et Teresa, et mes amies.

Table des matières

Introduction	7
Sujet et problématique générale	7
Corpus.....	13
Approche théorique	14
À la recherche d'une objectivation	20
Etat de la critique	21
Présentation et justification du plan	35
PARTIE 1. APPROCHES GÉNÉRALES	37
1.1. Les conditions de production, de circulation et de réception de la B.D. en Afrique 37	
1.1.1. Les instances de reproduction et de diffusion, les instances de légitimation et de consécration, les instances de sociabilité	37
1.1.1.1. Les maisons d'édition	40
1.1.1.1.1. L'évolution de l'édition africaine.....	42
1.1.1.1.2. La publication de bandes dessinées après les Indépendances	46
1.1.1.1.3. L'essor des années 90 et la bibliodiversité	53
1.1.1.1.4. Les bédéistes et l'illustration des livres pour la jeunesse	60
1.1.1.1.5. La publication d'albums de B.D.....	63
1.1.1.1.6. Les (rares) maisons d'édition spécialisées dans la B.D.	69
1.1.1.1.7. L'auto-édition	78
1.1.1.2. La presse écrite.....	91
1.1.1.2.1. La presse généraliste et les revues satiriques	93
1.1.1.2.2. Les revues de bande dessinée	108
1.1.1.3. Associations et collectifs d'auteurs.....	130
1.1.1.4. Les initiatives de promotion et de mise en réseau.....	139
1.1.1.4.1. Les festivals, les salons et les colloques	140
1.1.1.4.2. Les ateliers	156
1.1.1.5. L'impact des institutions internationales et du secteur associatif.....	162
1.1.1.5.1. La diplomatie culturelle	162
1.1.1.5.2. Le secteur associatif.....	174
1.1.1.5.3. Conclusion.....	183
1.1.1.6. L'évolution numérique des auteurs africains de B.D.	186
1.1.1.7. La critique	194
1.1.2. Les trajectoires à l'intérieur des champs locaux.....	202
1.1.2.1. Premières rencontres avec la B.D.....	203
1.1.2.2. Tintin, les Tarzanides etc. : de mauvaises lectures ?	213
1.1.2.3. La formation professionnelle ou ce qui en tient lieu.....	221
1.1.2.4. Les débuts du parcours professionnel	230
1.1.3. Autonomie, périphérie, patrimoine	239
1.1.3.1. De la faible autonomisation du champ.....	239
1.1.3.2. Périphérie et carence de patrimonialisation	242
1.1.3.3. Du (non-)rôle des États.....	245
1.1.3.4. Dissidence ou conformisme ?	247
1.2. Le champ européen de langue française et l'entrance des auteurs africains	255
1.2.1. Le marché principal de la B.D.....	255
1.2.1.1. Évolution globale	256
1.2.1.2. Les « petits » éditeurs	263
1.2.1.3. Le rôle des festivals	270
1.2.2. La B.D. « littéraire »	273
1.2.3. La production associative ou sous commande institutionnelle	282
1.2.3.1. Des réalisations exemplaires.....	284
1.2.3.2. Particularités de ce secteur militant	296
PARTIE 2. TRAJECTOIRES D'AUTEURS AFRICAINS DE B.D.	301
2.1. Les parcours des auteurs	301

2.1.1. Outils théoriques pour une réflexion sur les conditions de possibilité des auteurs et leurs stratégies.....	301
2.1.2. À propos du statut des auteurs de B.D.	310
2.1.3. Hypothèses sur les étapes de l'entrée des bédéistes africains dans le champ de la B.D. des pays européens de langue française	314
2.2. Trajectoires individuelles.....	317
2.2.1. Barly Baruti	318
2.2.1.1. Les débuts et l'entrée dans le champ franco-belge.....	318
2.2.1.2. Le retour à Kinshasa.....	326
2.2.1.3. Barly Baruti's Back.....	328
2.2.1.4. La conquête d'une légitimité	335
2.2.2. Pat Masioni	344
2.2.2.1. Les débuts dans le champ congolais.....	344
2.2.2.2. Masioni et la B.D. migrante.....	347
2.2.2.3. L'entrée dans le champ français de la B.D. au moyen d'un album controversé.....	352
2.2.2.4. Reconnaissance dans le champ états-unien.....	358
2.2.2.5. Maîtriser la présentation de soi	362
2.2.3. Marguerite Abouet	367
2.2.3.1. Les raisons d'un succès	367
2.2.3.2. À la rencontre des exigences du champ.....	371
2.2.3.3. L'attention à la présentation de soi	374
2.3. Autres trajectoires	382
2.3.1. Autres auteurs à succès.....	382
2.3.1.1. Anton Kannemeyer, Conrad Botes, Karlien de Villiers	382
2.3.1.2. Joe Daly	388
2.3.1.3. Pahé	391
2.3.1.4. Christophe Edimo.....	396
2.3.2. Entrants à confirmer et auteurs aspirants.....	401
2.4. Conclusion du second chapitre	409
2.5. Conclusion générale.....	411
2.5.1. Synthèse.....	411
2.5.2. Ouverture	415
Annexes.....	418
Annexe 1. Entretiens	419
Entretien avec Al'Mata : Sasso Marconi, 20 juin 2014	419
Entretien avec Al'Mata : Paris, 7 juillet 2014.....	421
Entretien avec Stéphane Akoa et Christophe Edimo, Paris : 9 juillet 2015	428
Entretien avec Barly Baruti, Bruxelles : 15 février 2014.....	440
Entretien avec Barly Baruti, Bruxelles : 1 juillet 2015.....	445
Entretien avec Asimba Bathy, Bruxelles : 12 février 2014	448
Entretien avec Alain Brezault, recueilli via courriel le 1 ^{er} juillet 2015.....	455
Entretien avec Christophe Cassiau-Haurie, recueilli via courriel le 24 juin 2015.....	461
Entretien avec Christophe Edimo, Sasso Marconi : 20 juin 2014	464
Entretien avec Christophe Edimo, recueilli via courriel le 15 juin 2015	471
Entretien avec Fati Kabuika, Alger : 6 octobre 2015	476
Entretien avec Didier Kassai, Alger : 9 octobre 2015.....	480
Entretien avec Laval NG, recueilli via courriel le 16 juin 2016.....	492
Entretien avec Pat Masioni, Paris : 8 juillet 2014	496
Entretien avec Nazim Mekbel, recueilli via courriel le 21 septembre 2015 et le 9 janvier 2016	507
Entretien avec Dalila Nadjem et Imène Allal, Alger : 9 octobre 2015	511
Entretien avec Eyoum Ngangué, Paris : 9 juillet 2015.....	517
Entretien avec Jo Palmer Akligo, recueilli via un échange sur Facebook le 13 juin 2015...	532
Entretien avec Faustin Titi : Paris, 7 juillet 2014.....	534

Entretien avec Massiré Tounkara, recueilli via un échange sur Facebook le 4 janvier 2015	543
Entretien avec Massiré Tounkara, Alger : 8 octobre 2015.....	543
Entretien avec Pie Tshibanda, recueilli via courriel le 13 mai 2016	552
Entretien avec Didier Viodé, Besançon : 8 juillet 2014	558
Annexe 2 : Notices bio-bibliographiques	572
Marguerite Aboutet	573
Stéphane Akoa.....	574
Al'Mata.....	574
Barly Baruti	575
Asimba Bathy.....	576
Bibi Benzo	577
Conrad Botes.....	577
Denis Boyau.....	578
Chrisany	578
Joe Daly.....	579
Samy Daina	579
Adjim Danngar	580
Deubou Sikoué	580
Karlien de Villiers.....	581
Serge Diantantu	582
Dwa	583
Christophe Edimo	583
Elyon's.....	585
Joëlle Ezzo.....	586
Félix Fokoua	586
Gilbert Groud	586
Fati Kabuika.....	587
Kangol	587
Anton Kannemeyer	588
Thembo Kash	588
Didier Kassai	589
Laval NG	590
Lepa Mabila Saye.....	591
LyBek.....	591
Didier Mada	592
Pat Masioni	592
Simon Mbumbo.....	595
Japhet Miagotar.....	596
Pat Mombili.....	596
Fifi Mukuna	597
Eyoum Ngangué.....	597
Nouther	598
Pahé.....	598
Jo Palmer Akligo	599
Hallain Paluku	600
Pov.....	600
Popoli	601
Senga Kibwanga.....	601
Éric Salla.....	602
Gérard Sima Lukombo	602
Mongo Sisé	602
Hector Sonon.....	603
Tchibemba.....	604

Faustin Titi	604
Massiré Tounkara	605
Pie Tshibanda	606
Tshitshi	606
Didier Viodé.....	607
Willy Zekid	607
Bibliographie	609
0. Remarques liminaires	609
1. Anonymes, collectifs et revues	610
2. B.D. d’auteurs africains	619
3. Blogs et sites d’auteurs, d’associations ou d’éditeurs africains	646
4. Études et documents à propos de la bande dessinée africaine.....	647
5. Autres études consacrées à la bande dessinée.....	669
6. Entretiens et documents non publiés.....	675
7. Autres B.D.....	677
8. Approches sociologiques, études du livre et de l’édition.....	677
9. Autres publications	682
Index des noms propres.....	686

INTRODUCTION

Sujet et problématique générale

La bande dessinée (B.D.) a été introduite en Afrique par les colonisateurs et les missionnaires, et c'est dans le cadre de la domination coloniale et du prosélytisme religieux que les premiers auteurs autochtones ont fait leurs toutes premières armes dans cet art. S'il s'est toujours avéré compliqué d'enfermer longtemps les inventions graphiques et narratives de la B.D. dans les frontières du pays où elles sont nées en raison de son statut d'art globalisé, le cas de la production graphique africaine se distingue par une extraversion particulièrement notoire en ce qu'elle subit les retombées de l'influence de la domination coloniale et postcoloniale européenne. Il convient cependant de souligner qu'il n'existe pas forcément de correspondance entre l'école artistique née dans un pays colonial et les B.D. de ses ex-colonies¹. Ainsi, dans leurs dessins, le kényan Antony Mwangi et le sud-africain Anton Kannemeyer* évoquent, et même, pourrait-on dire, citent l'œuvre du belge Hergé², entre autres auteurs ; de même, de nombreux auteurs de l'Afrique francophone affirment s'être passionnés pour des albums en « petit format » d'auteurs italiens qui circulaient dans leurs pays³. Néanmoins, l'on peut reconnaître l'influence des mangas japonais et des super-héros américains chez plusieurs auteurs mozambicains et nigériens.

D'une manière générale, la scène de la bande dessinée africaine se trouve en évolution constante. Un grand nombre d'auteurs de tout le continent se sont approprié ce que l'on désigne sous le nom de Neuvième art en combinant des choix stylistiques, thématiques et éditoriaux très divers, avec pour résultat une assez grande variété de genres pratiqués (polar et feuilleton, satire politique, B.D. historique, communication

¹ REPETTI (Massimo), « African Wave : Specificity and Cosmopolitanism in African comics », *African Arts*, Summer 2007, vol. 40, n°2, p. 16-35, p. 16.

² Pour autant qu'on puisse « citer » un style graphique ; pour Kannemeyer, il s'agit cependant bien d'une citation à valeur polémique et ironique, que nous présenterons par la suite.

³ Cf. FEDERICI (Sandra), « De la Jungle à l'Italie et retour. La diffusion de la bande dessinée populaire d'origine italienne au Congo », dans : *Des Italiens au Congo aux Congolais en Italie* [titre provisoire], éd. Daniele Comberiati, Pierre Halen, Rosaria Iounes-Vona. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Littératures des Afriques », n°3 en cours de publication).

sociale mais aussi horreur, fantasy, roman graphique) et de thèmes abordés. Quant au lien initial avec la B.D. du Nord que nous avons évoqué, il n'a pas été remis en cause par la naissance d'industries culturelles dans les États africains : en dépit des espoirs ainsi que de l'engagement des intellectuels et des programmes de soutien venus de l'extérieur, cette persistance continue à témoigner du peu d'efficacité des politiques culturelles. La conséquence est que les auteurs locaux sont condamnés à réaliser leur vocation artistique et leurs projets professionnels dans des milieux mal organisés et très peu propices. Cet état de choses pousse de nombreux auteurs africains, malgré les vertueuses déclarations où ils proclament leur dévouement à la cause des B.D. de leurs pays, à considérer la publication dans les prestigieuses maisons d'éditions de France et de Belgique comme le but vers lequel orienter leurs efforts et leurs stratégies de réalisation professionnelle. Du fait de la grande autonomie de ses règles, du prestige et de la puissance de ses institutions, le champ de la B.D. franco-belge s'avère un pôle d'attraction, même pour les auteurs d'autres pays européens qui, conscients de son pouvoir de conférer une forte et solide légitimité sur la scène internationale, délaissent parfois les champs pour eux plus confortables de leurs pays pour s'exposer à la dure concurrence qui sévit sur ce marché éditorial.

Par ailleurs, le phénomène de la mondialisation des « productions culturelles » concerne de plus en plus la B.D., entraînant le déplacement des artistes, l'accessibilité globale des publications numériques et l'internationalisation des festivals. Mais dans le cas des dessinateurs africains, notamment ceux de l'Afrique francophone, les *conditions de possibilité* se révèlent souvent si mauvaises que le champ européen de langue française finit par représenter le seul endroit permettant d'atteindre une publication de niveau professionnel et, par conséquent, de donner l'opportunité au dessinateur de s'affirmer.

Dans la mesure où c'est dans cette direction que s'orientent les itinéraires individuels de beaucoup de dessinateurs, c'est aussi en fonction de cette attractivité qu'ils définissent leurs modes d'affirmation, leurs choix stylistiques et leurs stratégies d'émergence. S'il va de soi qu'il faut en premier lieu tenter de cerner les facteurs de légitimation dans les champs culturels à la fois précaires et relativement anoniques du continent, il faut néanmoins, dans un deuxième temps, étudier tous les effets de cette tension vers un pôle d'attraction situé hors de l'Afrique. Cette problématique générale ne concerne pas seulement les auteurs, mais également les autres agents actifs dans le

secteur de la B.D. africaine : les éditeurs, les associations de bédéistes, les institutions internationales, les maisons d'édition, les animateurs de festivals et les directeurs d'expositions, sans oublier la critique.

La faiblesse des secteurs culturels dans les États africains indépendants n'a pas favorisé l'essor de structures culturelles locales autonomes (écoles, médias, éditeurs, librairies), ce qui, en particulier dans les pays francophones et lusophones, a favorisé le rôle des agents culturels des institutions étrangères ou internationales, c'est-à-dire les centres culturels français, belges et portugais, la coopération gouvernementale et non gouvernementale européenne, les agences des organismes internationaux (UNICEF, UNESCO, OMS), mais aussi les missions religieuses. En effet, dans la plupart des pays africains, il n'existe que très peu de B.D. dites commerciales, alors que de nombreuses publications sont réalisées et publiées dans le cadre de projets financés par des bailleurs de fonds internationaux (ou locaux) avec pour objectif déclaré de transmettre un message et de sensibiliser, notamment au SIDA, à la protection de l'environnement, aux droits de l'homme, etc. Et pour objectif non déclaré, vraisemblablement, l'auto-attribution d'une bonne conscience et/ou d'une valeur de prestige dans la concurrence entre les institutions diplomatiques ou humanitaires.

Malgré cette dépendance évidente et ces contraintes tant idéologiques que financières, les créateurs tentent de s'en affranchir avec plus ou moins de succès, soit qu'ils essaient de publier de manière indépendante des productions autonomes, soit qu'ils obtiennent la possibilité de nourrir de plus grandes ambitions du point de vue de la légitimité. Certains auteurs en effet – un très petit nombre – ont réussi à s'affirmer indépendamment de cette domination idéologique et budgétaire, et à acquérir une légitimation, le plus souvent à l'extérieur, en tant qu'auteurs publiés par des éditeurs canoniques de B.D. ou de petites et moyennes maisons d'édition.

Ces parcours réalisés par les dessinateurs des pays africains pour réussir leur quête de légitimité dans le champ européen constituent spécifiquement notre objet d'étude. Notre recherche explorera l'ensemble des productions de la « bande dessinée d'auteurs africains » des dernières trois décennies, pour analyser l'émergence des auteurs dans le champ européen de la B.D., mais aussi les échecs et les cas de réorientation « résiliente » vers les marchés locaux de la culture et de la communication.

Dans les expériences professionnelles des dessinateurs du continent, notamment ceux de l'Afrique francophone, on constate que, pour la plupart, le démarrage de la

carrière a pu se réaliser grâce à une production dans le cadre du secteur associatif ou religieux. Pourtant, si les conditions de départ semblent être quasi identiques pour tous les auteurs, pourquoi certains s'affirment-ils et arrivent-ils à publier à différentes reprises dans les maisons d'édition européennes alors que d'autres ne dépassent pas le niveau des petits marchés commandés par les ONG, les fanzines ou les publications de médiocre qualité avec ce qu'on peut appeler des « micro-éditeurs » ? Ou encore, s'ils parviennent à une publication « commerciale » en Europe, pour quelles raisons certains d'entre eux ne conservent-ils pas la position acquise dans le champ et se retrouvent-ils de nouveau relégués dans les marges ?

Cette problématique de l'entrée de la B.D. africaine en Europe, si elle a été perçue par plusieurs observateurs (parfois sur le mode de la dénonciation et de la revendication en vue d'une plus grande égalité des chances), n'a pas encore fait l'objet d'une recherche approfondie. C'est pourquoi, parmi les étapes de notre étude, il y a la tentative de cerner les approches critiques les mieux adaptées à notre objet. La bande dessinée produite récemment par des auteurs africains se situe en effet au croisement de plusieurs problématiques dont la plupart, il convient de le rappeler, posent la question du pouvoir : le rapport entre la production culturelle de la métropole et des territoires ex-colonisés, entre culture savante et culture dite « populaire », entre production « populaire » (la B.D. commerciale), et « production restreinte » (la B.D. des maisons d'édition dites indépendantes), entre marchés périphériques et marché central, entre pouvoir politique, voire aussi religieux ou moral (et censure éventuelle) et production artistique.

Ces rapports de domination sont *externes* aux œuvres, puisqu'ils concernent, notamment, les marchés et les infrastructures ; mais ils ont bien entendu aussi un impact *interne* sur les œuvres, ne serait-ce que sur leurs genres ou les lectorats visés a priori. Ceci explique qu'en ce qui nous concerne, nous nous sommes intéressée à la théorie des champs littéraires, élaborée par Pierre Bourdieu⁴, qui nous paraissait la mieux à même d'étudier une telle conjonction. Elle sera appliquée ici pour la première

⁴ BOURDIEU (Pierre), « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, (*Le champ littéraire*), pp. 3-46 ; *Id.*, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* [1992]. Paris : Seuil, coll. « Points », 1998.

fois à l'étude de la B.D. d'auteurs africains⁵. Publiée au cours des années 1990, cette théorie a suscité et suscite encore de nombreux travaux qui ont permis de la mettre à l'épreuve, mais aussi prolonger ou de la préciser. Nous nous servons en particulier de concepts élaborés ces dernières années au sujet des contextes des productions périphériques, notamment postcoloniales, d'*antinomie* et de *système littéraire*. Mais nous exploiterons aussi, pour l'analyse des forces d'innovation qui poussent la B.D. contemporaine vers une légitimation culturelle semblable à celle dont bénéficie la littérature, de concepts déjà proposés par P. Bourdieu, comme *production restreinte vs large production, autonomie ou légitimité*.

La théorie du champ, appliquée aux littératures africaines, a permis d'en renouveler l'approche critique, notamment à partir de l'ouvrage *Les champs littéraires africains*⁶. Parce qu'elle éclaire toutes les productions du champ culturel dans sa relation à l'ensemble du champ social, elle peut aussi fournir des outils pour l'étude de la B.D. en Afrique en tant que l'« un des lieux de pouvoir, ou un lieu où du pouvoir se hiérarchise »⁷. Dans ce « lieu », plusieurs agents sont actifs et entrent en relation de pouvoir : d'abord les auteurs, dessinateurs et scénaristes, mais aussi les éditeurs – locaux ou venus de l'Europe –, les collectifs d'auteurs, le monde associatif et missionnaire, les organisations internationales, les services culturels des ambassades, les médias et les animateurs culturels, sans oublier, le cas échéant, le rôle de la critique et des institutions d'enseignement. Notre démarche vise à apporter un nouvel éclairage sur les parcours des auteurs en observant leurs positions successives – ou leur exclusion – dans un champ culturel déterminé et en considérant le processus d'entrée comme

⁵ Au début de son livre *Cases et bulles africaines*, Hilaire Mbiye Lumbala déclare avoir pour objectif d'analyser la B.D. africaine francophone au moyen la théorie du champ ; en réalité, ce but est loin d'être atteint par cet ouvrage, qui consiste dans une présentation, riche en informations mais schématique, des auteurs, des agents et des institutions de ce secteur. Cf. MBIYE LUMBALA (Hilaire), *Cases et bulles africaines. Introduction à la bande dessinée africaine francophone*. [Préface de Christophe Cassiau-Haurie. Prière d'insérer de François-Xavier Budim'Bani Yambu]. Alger : éditions Dalimen, 2009.

⁶ FONKOUA (Romuald) et HALEN (P.), (textes réunis par), avec la collaboration de STÄDTLER (Catherine), *Les Champs littéraires africains*. Paris : Katharla, coll. « Lettres du Sud », 2001, Actes du colloque international de l'APELA (Association pour l'étude des littératures africaines), tenu à Bruxelles les 24-27 septembre 1997.

⁷ FONKOUA (R.) et HALEN (P.), « Avant-propos », dans *Les Champs littéraires africains, op. cit.*, p. 7-16 ; p. 12.

un jeu présentant une dimension de compétition avec des règles spécifiques. Si, à l'égard de la B.D. d'auteurs africains, on applique souvent la même « relative valorisation a priori » qui est attribuée, selon Charles Djungu-Simba K. à l'ensemble du « corpus [littéraire] postcolonial »⁸, nous verrons qu'une approche basée sur la théorie du champ permet de conserver la distance nécessaire par rapport à son objet, et, par exemple, de s'interroger sur les limites de la « prédication identitaire »⁹ comme « condition de possibilité » dans l'émergence de la B.D. dite africaine. Il devient possible, ainsi, d'observer les auteurs avec un regard davantage conscient des mécanismes d'attribution du « capital symbolique » à ces créateurs qui sont souvent considérés comme des témoins en référence à des réalités plus ou moins dramatiques ; cela nous permettra d'évaluer le rôle décisif des institutions et des agents dans les parcours de légitimation.

Notre travail se situe après les importants travaux pionniers visant à écrire l'histoire aussi bien qu'à promouvoir la production africaine tant comme contribution créative des auteurs à leurs sociétés d'origine que comme expression de la créolisation de la B.D. et de la modernité africaine¹⁰. A ces travaux, nous avons d'ailleurs nous-même contribué¹¹, mais nous tenterons ici de dépasser la perspective, nécessaire et difficile mais à certains égards encore sommaire, d'une défense et illustration *a priori* du corpus pour discerner les auteurs qui ont su, malgré leurs conditions de départ incontestablement défavorables, saisir chaque opportunité pour se connecter aux auteurs et agents du monde entier, pour rattraper leur retard et réussir à expérimenter, innover, maîtriser leur talent de façon à pouvoir rivaliser avec d'autres créateurs à l'échelle internationale.

⁸ DJUNGU-SIMBA K. (Charles), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Préface de P. Halen. Metz : Université Paul Verlaine, Centre de recherche « Écritures », Littératures des mondes contemporains, série Afrique, n°2, 2007, p. 44.

⁹ HALEN (P.), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n°2, 2001, p. 13-31 ; p. 15.

Voir : <http://id.erudit.org/iderudit/009005ar>, consulté le 10 janvier 2016.

¹⁰ Nous faisons référence surtout aux ouvrages de Ch. Cassiau-Haurie et de M. Repetti, que nous présenterons par la suite.

¹¹ Voir, *infra*, le paragraphe « À la recherche d'une objectivation ».

Corpus

Notre étude se centrera sur la B.D. des auteurs issus des pays francophones de l'Afrique subsaharienne, sans négliger toutefois certains exemples issus des pays anglophones dont la production se trouve généralement associée à la francophone dans la perception générique d'une « bande dessinée africaine ». Elle se fixe comme limites temporelles la fin des années 1970, période des premières publications en Europe des plus anciens des auteurs considérés, et l'année 2016. Nous distinguerons trois catégories : d'une part, un nombre limité d'auteurs qui ont obtenu un succès certain (attesté par des prix, des participations à des festivals, et surtout par plusieurs publications dans des maisons d'édition non spécialisées dans les matières africaines) ; un groupe d'entrants qui se situent encore au seuil d'une légitimation et un groupe d'aspirant qui n'ont pas pu dépasser la limite du marché associatif ou des institutions publiques.

Travailler sur un corpus aux limites si vastes oblige à effectuer des choix significatifs en fonction des finalités de la recherche et à renoncer à aborder la totalité de la production. Du reste, il n'est pas possible de la cerner de manière exhaustive, parce que certaines œuvres sont diffusées de manière confidentielle ou dans des circuits multiples et parfois insolites par rapport aux réseaux conventionnels de la B.D.

Pour respecter la variété des ouvrages conçus par les auteurs africains, notre choix a porté sur des genres très divers, qui vont de la B.D. humoristique à la fiction d'inspiration historique au *graphic journalism*. Par ailleurs, nous n'avons pas pris en compte les créateurs qui ont affirmé leur professionnalité dans le domaine du dessin humoristique ou du « comic strip », parce que les conditions matérielles de ce type de production, qui demeure souvent confinée à l'univers des journaux, des fanzines ou de l'Internet, se différencient considérablement de celles de la narration en B.D., dont le support est l'album ou la brochure imprimés, publiés et commercialisés par des maisons d'édition ¹².

¹² Les auteurs de dessins humoristiques les plus connus hors de l'Afrique sont le nigérian Tayo Fatunla, émigré au Royaume-Uni, le tanzanien Gado, qui à partir du Kenya publie à l'international, les sud-africains Zapiro et Rico, actifs dans leur pays mais renommés internationalement pour leurs dessins représentant la construction de la « nation arc-en-ciel » après la fin de l'apartheid.

Nous approfondirons, à l'aide également d'entretiens, trois cas individuels, qui sont autant d'exemples d'auteurs d'origine africaine parvenus à occuper une position assez solide dans le champ de la B.D. des pays européens de langue française (France, Belgique, Suisse). Il s'agit d'auteurs qui ont bénéficié d'occasions favorables à la reconnaissance, principalement à travers des publications chez d'importants éditeurs européens francophones, tels Barly Baruti * (République Démocratique du Congo), Pat Masioni * (République Démocratique du Congo), Marguerite Aboutet * (Côte d'Ivoire), auteurs qui sont mentionnés ici en fonction de leur position relativement avantageuse dans le champ.

Approche théorique

L'étude de la littérature postcoloniale selon le concept de champ permet de prendre « en compte les conditions matérielles et symboliques de la production littéraire et de sa légitimation »¹³. L'utilité d'un tel modèle d'analyse pour ce type de production¹⁴ apparaît clairement dans la mesure où il oblige tout d'abord de considérer que derrière chaque ouvrage se trouvent des institutions, des économies, des stratégies d'auteurs, des publics, et qu'il incite à se libérer de « l'illusion selon laquelle il y aurait d'un côté l'œuvre et de l'autre côté l'homme, et selon laquelle il n'y aurait, de celui-ci à

¹³ FONKOUA (R.) et HALEN (P.), « Avant-propos », *op. cit.*, p. 12.

¹⁴ A part l'ouvrage dirigé par Fonkoua et Halen et l'essai de Ch. Djungu-Simba K., déjà cités, d'autres études ont été réalisées dans ce domaine. On signalera principalement l'ouvrage de MALELA (Buata Bundu), *Les Ecrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*. Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008 ; et celui de N'GORAN (David Koffi), *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Préface de Bernard Mouralis. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2009 ; on peut y ajouter le collectif DEH (Comlan Prosper), (textes réunis et édités par), *Littérature africaine à la croisée des chemins*. Yaoundé : Editions CLE, 2001 (2002), ainsi que diverses études de champs nationaux ou locaux comme : RIESZ (János) et RICARD (Alain), (éd.), *Le Champ littéraire togolais*, Bayreuth : Eckhard Breitinge/Bayreuth University, coll. « Bayreuth African Studies », 2001 [1991] ; LE LAY (Maëline), KABUYA (Ramcy) et HALEN (P.), (textes réunis par), *Lubumbashi, épice littéraire*, in : *Études littéraires africaines*, n°27/2009, [en ligne] Voir : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2009-n27-ela02297/>, consulté le 9 avril 2016.

celle-là, ni solution de continuité ni intervention de tierces instances »¹⁵. Au contraire, l'analyse sociologique des parcours des écrivains africains vers la légitimation permet d'étudier les médiations entre conditions sociales et productions. « Ces médiations, qui sont le "prisme" à travers lequel se réfractent les contraintes socio-économiques et politiques, résident dans les conditions de production, de diffusion et de circulation des œuvres, aussi bien en Afrique qu'en diaspora, et dans les conditions de leur réception dans les pays européens de langue française »¹⁶.

L'application de la sociologie bourdieusienne au domaine littéraire des pays issus de la colonisation a permis de mettre à l'épreuve plusieurs concepts que nous avons empruntés pour les appliquer et les tester en relation à notre sujet d'étude. En premier lieu, manier la production de B.D. d'auteurs africains nous a obligée à nous poser une question similaire à celle qui concernait l'existence d'un champ littéraire francophone global ; Pierre Halen a montré qu'un tel champ n'existait pas mais il a introduit le concept alternatif de « système littéraire francophone ». Ce modèle se montre effectivement mieux adapté pour représenter un ensemble assez complexe et hétérogène d'institutions, d'auteurs et d'œuvres à l'intérieur duquel « les textes et les écrivains circulent peu, n'interfèrent guère l'un avec l'autre et, jusqu'à présent, à l'exception des relations entre textes postcoloniaux et hypertexte colonial, ne se renvoient que rarement la balle »¹⁷. En effet, il semble assez clair que les productions de B.D. dans les pays africains sont très loin de former à l'heure actuelle un champ cohérent, qui fonctionnerait avec les mêmes règles qui gouverneraient tous les pays, et qui serait structuré par la concurrence en vue d'obtenir un même capital. Tout au plus peut-on dire qu'elles sont marquées par deux conditions de possibilité homologues : la première est une analogue attractivité ressentie pour les pôles de production dominants ; la seconde est qu'elles sont insérées dans des espaces sociaux qui leur laissent souvent peu d'autonomie par rapport aux instances (politiques, économiques, de censure). L'étude de certains pays francophones peut dès lors être envisagée selon le

¹⁵ DURAND (Pascal), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », dans FONKOUA (R.) et HALEN (P.), *Les Champs littéraires africains*, *op. cit.*, p. 19-55, p. 20.

¹⁶ SAPIRO (Gisèle), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES* [Online], n°2 / 2007, publié le 15 février 2007.
Voir : <http://contextes.revues.org/165>, consulté le 01 décembre 2015.

¹⁷ HALEN (P.), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence... », *art. cit.*, p. 19.

schéma proposé par Pascal Durand dans son « Introduction à la sociologie des champs symboliques », lorsqu'il invite à « historiser » l'analyse ¹⁸ et à considérer le champ « dans un état donné de son évolution » ¹⁹ ; mais il nous rappelle en même temps que, bien que des institutions du champ existent, à savoir « les infrastructure(s) du système » ²⁰, ainsi que des relations et un « système de dispositions intégré par les agents » ²¹, le champ reste encore loin de connaître une autonomie au sein de l'espace social.

Un champ peu autonome du point de vue esthétique peut aussi être peu indépendant ²². Ceci renvoie, comme nous l'avons déjà indiqué, à l'inégalité des rapports Nord-Sud et aux relations entre centre et périphérie. Dans la B.D. de l'Afrique francophone actuelle où les prix, les festivals, les ateliers de formation et les projets éditoriaux mis en œuvre par la diplomatie culturelle, notamment française et belge ²³, se détachent dans un panorama global structuré par de faibles industries culturelles locales et finissent par constituer d'importants points de repère, nous retrouvons inévitablement les relations de dépendance Sud-Nord qui ont été observées entre les champs locaux africains et le champ littéraire français, avec leurs répercussions au niveau poétique et stylistique, mais aussi thématique. L'analyse de Bernard Mouralis avait déjà indiqué les origines anciennes de l'influence du centre européen, influence qui

¹⁸ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 26.

¹⁹ *Ibidem*, p. 34.

²⁰ *Ibidem*, p. 26.

²¹ *Ibidem*, p. 26.

²² Par souci de clarté, nous entendrons toujours la notion d'*autonomie* dans le sens du concept défini au sein de la théorie des champs littéraires, donc une autonomie par rapport aux pouvoirs (religieux, moraux, politiques, judiciaires) qui s'exercent dans le reste du champ social. Nous parlerons donc de champs artistiques *plus ou moins autonomes*, selon que ces pouvoirs non artistiques y ont plus ou moins d'impact. Nous distinguerons cette acception du sens en quelque sorte national (ou local) que la notion d'autonomie peut également recevoir, lorsqu'on veut signifier que telle zone (géographique et/ou sociale) parvient à édicter et à imposer ses propres règles, indépendamment d'une zone extérieure à elle ; en ce cas, nous parlerons plutôt d'*indépendance*.

²³ Par « belge », nous entendrons toujours « francophone de Belgique », c'est-à-dire aussi les entreprises qui relèvent de l'initiative de la Fédération Wallonie-Bruxelles et notamment le Centre Wallonie-Bruxelles à Kinshasa. Cela ne signifie pas que la partie néerlandophone du pays ne soit jamais concernée ; elle pourrait l'être, par exemple, par des traductions d'albums en néerlandais, ou par la présence de dessinateurs néerlandophones au sein du champ franco-belge.

aurait poussé les créateurs à protester de leur africanité, et en quelque sorte à folkloriser la littérature africaine : « Le colonisé s'est efforcé, d'autre part, d'entrer dans le champ littéraire de son époque. A cet égard, il faut se souvenir que le colonisateur, loin de s'y opposer, a encouragé la production d'une littérature écrite autochtone. Mais dans son esprit, celle-ci devait être centrée sur l'Afrique "véritable" et l'écrivain africain était invité à recueillir des contes ou des légendes, à évoquer des figures historiques, à décrire des coutumes »²⁴.

Il importe de tenir compte de cette condition pour interpréter les choix stratégiques des dessinateurs africains, notamment au début de leurs carrières, dans les pays où les éditeurs religieux et les institutions de coopération ont fourni des "intercesseurs" et des réseaux qui ont aidé les auteurs africains, en les incitant à se présenter à des concours ou en leur procurant des possibilités de formation complémentaire, mais aussi en leur offrant des structures éditoriales et un soutien médiatique quant à la publication. L'approche postcoloniale, selon Jean-Marc Moura, tente « de rendre justice aux conditions de production et aux contextes dans lesquels s'ancrent ces littératures »²⁵, et c'est dans cette perspective que les concepts élaborés par la sociologie de la littérature montrent une grande utilité pour l'analyse de notre corpus et la compréhension des processus sur lesquels nous nous sommes interrogée. Les concepts de domination, de capital symbolique, culturel et social, de littérature mineure, de consécration et légitimation, d'institution nous serviront de clés de lecture pour appréhender les stratégies d'émergence d'auteurs qui, en tant qu'individus ou en tant que groupe, « réussissent ou échouent dans leur quête de la légitimité »²⁶. Leurs trajectoires permettront de saisir la portée de plusieurs facteurs : l'impact du secteur associatif et des institutions internationales ; l'autonomisation comme seconde étape ou éventuellement comme phase décisive, déterminant l'« entrance » dès le début ; la définition des « instances de légitimation » dans les champs, et plus largement dans le système qui articule et hiérarchise les champs, et dès lors aussi les règles qui structurent différemment chacun d'entre eux.

²⁴ MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex édition, 1984, p. 19.

²⁵ MOURA (Jean-Marc), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.

²⁶ HALEN (P.), « Construction identitaires et stratégies d'émergence... », *art. cit.*, p. 20.

Le concept d'*antinomie*, qui peut avoir une portée plus générale²⁷, éclaire la relation centre-périphérie d'une manière particulièrement vive. Il permet en effet de comprendre le dilemme auquel se trouve confronté l'auteur entre les forces qui le poussent à adhérer à un des modèles européens, par exemple le modèle autonomisant, et celles qui l'encouragent à respecter les règles locales, qui peuvent se révéler indépendantes ou impertinentes pour l'accès au centre. Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, le contexte international de la B.D. se révèle de plus en plus animé par des instances d'innovation et d'opposition aux principes de la B.D. commerciale, et par une exigence d'*autonomie* (voir note n°22) et d'*expérimentation artistique* qui se rencontre rarement dans les productions africaines. Or, la production relevant du secteur plus « populaire » de la B.D. reste quasiment la seule, en Afrique francophone, à avoir réussi à se faire une place au soleil malgré la difficulté des conditions locales ; mais ses codes ne sont pas aisément compatibles avec ceux de la B.D. de recherche, plus « littéraire », c'est-à-dire ambitionnant une plus grande légitimité, qui a provoqué une profonde transformation du champ franco-belge à partir des années 90 et qui est analysée, comme on le verra par la suite, par un appareil critique de plus en plus complexe.

En dépit de la faible évolution de la B.D. africaine, les auteurs concernés commencent, avec un peu de retard, à créer des produits qui sont adaptés à ces exigences et qu'ils publient dans des maisons d'édition européennes. Bien qu'elle soit ambitieuse, il s'agit d'une production relativement restreinte, disparate et morcelée. Il faut donc se demander s'il est envisageable d'y reconnaître des choix collectifs, qui auraient été formulés, par exemple, sous forme manifestaire, ou s'il s'agit plutôt de démarches individuelles d'adhésion à des instances de production et de diffusion commerciales, ces démarches individuelles formant alors tout au plus un phénomène de « génération » ou un « courant ». Quoi qu'il en soit, le fait est que ce renouvellement fait désormais partie du champ franco-belge, dont il renforce l'attractivité ; or, comme le dit Bourdieu, le champ n'admet pas la non connaissance (de ses règles et des positions) de la part des auteurs : il faut en tenir compte.

La triple question de la production matérielle et de la diffusion des œuvres sur le continent africain, ainsi que du rôle des industries culturelles locales qui transforment la

²⁷ DIRKX (Paul), « Claude Simon : antinomie et anatomie du corps écrivain », dans DIRKX (P.) et MOUGIN (Pascal), (dir.), *Claude Simon : situations*. Lyon : ENS, coll. « Signe », 2011, pp. 179-197.

créativité, le « changement » et l'« innovation » en valeurs et en produits commerciaux, représente une autre dimension de notre recherche²⁸. Elle est essentielle pour la compréhension des parcours professionnels des auteurs africains de B.D. qui dénoncent l'insuffisance des situations où, au lieu d'aboutir à un album ou à une parution en revue, beaucoup de projets demeurent, faute de moyens, dans un tiroir.

Néanmoins, malgré la difficulté du contexte local, les auteurs n'ont jamais cessé de produire des histoires. La B.D. d'auteurs africains existe bel et bien. Elle constitue un phénomène culturel complexe, où l'on peut voir l'expression d'une culture créolisée et en évolution constante, et elle peut être analysée du point de vue des études culturelles et des différentes approches disciplinaires qu'elles impliquent. Les études culturelles postcoloniales, notamment, peuvent contribuer à mettre en évidence le flux global des débits et crédits culturels contractés par les auteurs, qui se meuvent consciemment dans un monde changeant et interconnecté, et font des choix thématiques et stylistiques parmi un large éventail de modèles actuellement disponibles grâce aux médias numériques. Les concepts de « flux »²⁹ et de déterritorialisation, l'observation de la permanence de la « tension entre homogénéisation et hétérogénéisation culturelle »³⁰ en raison de laquelle « les influences provenant de l'extérieur sont de fait rapidement "indigénisées" en créant de nouvelles formes culturelles »³¹ ; l'idée de « patchwork culturel »³² ou celle de « trafic des cultures »³³ permettent de comprendre les identités

²⁸ Cf. PINHAS (Luc), *Éditer dans l'espace francophone*. Paris : Alliance des éditeurs indépendants, coll. « État des lieux de l'édition », 2005 ; et THIERRY (Raphaël), *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*. Préface de Pierre Fandio. Postface de Joseph Funtim. Pessac (Bordeaux) : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Littératures des Afriques », n°1, 2015.

²⁹ HANNERZ (Ulf), « Cosmopolitans and Locals in World Culture », *Theory Culture Society*; n°7, 1990, p. 237-251, p. 23.

Voir : http://www.oneworlduv.com/wp-content/uploads/2011/06/cosmopolitans_locals_culture.pdf, consulté le 20 mars 2015.

³⁰ APPADURAI (Arjun), *Modernità in polvere*. Roma : Meltemi, 2001 [*Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalisation*. Minneapolis-London : University of Minnesota Press, 1996], p. 50.

³¹ *Ibidem*, p. 51.

³² GEERTZ (Clifford), *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1999, p. 16.

³³ FABIETTI (Ugo), *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma-Bari : Laterza, 1999, p. 261.

artistiques complexes des auteurs africains de B.D., ceux qui ont décidé (ou accepté) d'agir dans leurs pays, ceux qui ont choisi la vie en diaspora ainsi que ceux qui, à l'instar de la majorité des artistes du Sud qui ont connu du succès, se situent à mi-chemin entre ces deux positions ou ont vécu les deux expériences tout le long de leur vie. Dans ce cadre, les études consacrées au langage de la B.D.³⁴ constituent des références de base pour l'analyse des choix artistiques, graphiques et narratifs des auteurs.

Ces aspects culturels généraux doivent nécessairement être pris en compte, mais ils resteront toutefois subordonnés, dans notre recherche, à leur impact sur les phénomènes d'entrance, donc sur les carrières des auteurs : ils font partie des conditions de possibilité qui orientent les choix stratégiques des acteurs dans les champs concernés à un moment donné.

À la recherche d'une objectivation

Le positionnement épistémologique de notre démarche est à mettre en dialogue avec un positionnement méthodologique fondé sur une expérience de terrain construite pendant une quinzaine d'années de travail de coopération culturelle dans le domaine de la B.D. d'Afrique ; grâce à cette expérience concrète, de nombreux rapports personnels ont pu se nouer, qui ont permis de recueillir une partie importante des données à la base de cette thèse.

Dans l'« Avant-propos » de son ouvrage relatif au champ littéraire du Congo-Zaïre, Charles Djungu-Simba admet s'être trouvé dans une « position très inconfortable » tout au long de son travail de recherche, étant lui-même impliqué dans l'objet de son étude « en tant qu'écrivain, éditeur et critique littéraire »³⁵. En adoptant cette même posture, nous avons opté pour un dédoublement avec l'adoption de la troisième personne pour évoquer les actions menées durant notre expérience professionnelle avec les auteurs africains de B.D. Pour prendre la mesure de notre propre expérience, les outils théoriques nous ont beaucoup aidés : observer les bandes dessinées et les auteurs à travers le prisme de leur position (ou exclusion) dans un champ déterminé favorise la prise de distance par rapport à son objet de recherche. Avec la conscience d'être

³⁴ Voir le paragraphe suivant : « Etat de la critique ».

³⁵ DJUNGU-SIMBA K. (Ch.), *Les Écrivains du Congo-Zaïre, op. cit.*, p. 19.

conditionnée par l'appartenance au groupe des « intercesseurs » et des promoteurs d'une « instance de légitimation »³⁶, nous nous sommes continuellement interrogée quant au niveau d'objectivité de notre analyse, ceci exigeant une attention accrue par rapport à une subjectivité à laquelle nous ne pouvons pas échapper ou, davantage encore, par rapport aux exigences « hétéronomes », c'est-à-dire à l'obligation morale ressentie de promouvoir et de « protéger » ce type de production « mineure »³⁷.

Etat de la critique

La bande dessinée a vécu, à partir des années 60, une évolution constante qui a entraîné la modification de son statut et son intégration progressive dans le domaine de la culture *légitime*. Elle est désormais étudiée dans les académies et par un système critique davantage influent, relevant de différents domaines scientifiques, en même temps qu'elle est commentée et appréciée par des instances de réception qui sont elles-mêmes plus légitimes dans leur propre champ. Le 9^e art a montré sa capacité à s'adapter à des exigences toujours nouvelles, si bien que, comme le note Jan Baetens, « la bande dessinée d'aujourd'hui est vraiment *différente*, en tant que forme mais aussi en tant que projet, de la bande dessinée d'hier »³⁸. Ce changement est considéré comme étant de l'ordre d'une maturation, grâce à laquelle « après avoir longtemps été confinée au seul domaine de l'humour (tant pour adultes que pour enfants), la bande dessinée s'est ouverte dans les années soixante à une thématique plus adulte »³⁹. Le sémiologue italien

³⁶ Il est en effet nécessaire de pouvoir évaluer ses propres interventions en tant qu'agent.

³⁷ « On ne saurait en effet surestimer les risques auxquels est exposé tout projet scientifique qui se laisse imposer son objet par des considérations externes, si nobles et si généreuses soient-elles. Les “bonnes causes” ne peuvent tenir lieu de justifications épistémologiques et dispenser de l'analyse réflexive qui oblige parfois à découvrir que la bienséance des bons sentiments n'exclut pas nécessairement l'intérêt pour les profits associés aux “bons combats” ». BOURDIEU (Pierre), *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998, p. 121.

³⁸ BAETENS (Jan), « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », *Relief*, n°2 (3), 2008, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, p. 381-397, p. 382 ; l'auteur souligne. Voir : <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.212/>, consulté le 10 septembre 2015.

³⁹ *Ibidem*.

Daniele Barbieri, auteur d'essais majeurs sur le langage de la B.D., voit dans cette évolution le « passage d'une enfance, naïve et fabuleuse, à une maturité complexe, multiforme, dans laquelle cohabitent autant le mythe que sa reformulation critique »⁴⁰. Si la critique a stimulé et accompagné cette mutation, elle même a connu une évolution vers des pratiques de plus en plus liées à des institutions culturelles telles que les revues, les enseignements académiques, les colloques scientifiques, c'est-à-dire ce que l'étude de Luc Boltanski au sujet de la constitution du champ de la bande dessinée voit comme la « mise en place d'un appareil – de production, de reproduction et de célébration – [qui] accompagne les transformations du champ »⁴¹.

Il importe donc de revenir en arrière, à la période dite de la « jeunesse » de la B.D., pour synthétiser de manière rapide les étapes d'un discours critique qui a évolué en suivant le développement du médium lui-même. Dans leur article « Du voyou au critique : parler de la bande dessinée », Laurent Dubreuil et Renaud Pasquier⁴² expriment, dans une scène allégorique (développée ensuite tout le long de l'essai) représentant un voyou comparissant en justice devant un magistrat sévère, les jugements négatifs qui ont souvent stigmatisé les publications en B.D. à l'adresse des jeunes, en signalant « l'influence désastreuse des comics sur les petits Américains, et [dénonçant] cette lecture comme un facteur irréfutable de propagation du crime et de la violence »⁴³. Ils se réfèrent au livre *The seduction of Innocent*, du psychiatre Frédéric Wertham, publié en 1954⁴⁴, qui a exemplairement construit l'image infamante dont les défenseurs du Neuvième art ont toujours cherché à s'affranchir. En France, cette méfiance avait eu pour conséquence la mise en place, à travers la loi du 16 juillet 1949, de la Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance et à l'adolescence et l'institution d'un « délit de “démoralisation de la jeunesse” par le biais

⁴⁰ BARBIERI (Daniele), *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma : Carocci, 2009, p. 11 ; nous traduisons.

⁴¹ BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°1, p. 37-59 ; p. 39.

⁴² DUBREUIL (Laurent) et PASQUIER (Renaud), « Du voyou au critique : parler de la bande dessinée », *Labyrinthe*, n°25, 2006 (3), p. 1-29 ; mis en ligne le 28 mars 2010, p. 2.

Voir : <http://labyrinthe.revues.org/4071>, consulté le 03 novembre 2015.

⁴³ *Ibidem*, p. 2.

⁴⁴ WERTHAM (Fredric), *The seduction of Innocent*. New York : Rinehart & Company, 1954.

de publications, c'est-à-dire, en pratique, par la publication de bandes dessinées »⁴⁵. Le regard critique porté sur la B.D. se fonde ainsi dès le départ sur une prise de conscience de la *popularité* et du pouvoir d'influence de cette production culturelle qui, ne pouvant prétendre ni à une dignité littéraire ni à une valeur artistique, était considérée comme un divertissement auquel les jeunes devaient se soustraire⁴⁶. Nous reviendrons par la suite sur l'expérience de la lecture « en cachette » des B.D. comme faisant partie intégrante de l'enfance et de la jeunesse des auteurs africains de la génération intermédiaire (nés pendant les années 60 et 70). Pour le moment, nous remarquons ici que la question de la légitimation de la B.D. en tant que produit relevant de la culture savante s'avère quasi omniprésente dans le discours critique concernant ce médium.

Au début, l'étude de la B.D. est réalisée par les artistes eux-mêmes et par les fans, dans des bulletins de collectionneurs et des fanzines qui témoignent de la popularisation et de la diffusion de ce médium ; leur approche est empirique, et se traduit par des répertoires méticuleux de séries, de héros ou de revues. C'est pendant les années soixante qu'en faisant l'objet d'articles écrits par des universitaires et de thèses, la B.D. devient un objet d'étude « du champ intellectuel et de l'Université dont les membres [avaient été], pour la plupart, très hostiles à la B.D. jusque vers les années 55 »⁴⁷. Les années 60 représentent aussi l'époque de la naissance d'institutions consacrées à l'étude de la B.D. : le Club des bandes dessinées est fondé en 1962 par Francis Lacassin, spécialiste des productions culturelles populaires, avec pour objectif d'étudier les B.D.

⁴⁵ MORGAN (Harry), « "Contrairement à un mythe tenace..." ou comment un historien de la presse enfantine travaillant sur la censure des littératures dessinées en France parvint à justifier les menées des censeurs », *the Adamantine*, [s.d.].

Voir : <http://theadamantine.free.fr/crepin.html>, consulté le 9 décembre 2015. L'article est un compte rendu assez critique de l'ouvrage de Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster* » : *la moralisation de la presse enfantine 1934-1954*. Paris : CNRS Éditions, 2001.

⁴⁶ Une suspicion analogue est reprise, avec une posture morale anti-commerciale, pendant la première décennie des années 2000, vis-à-vis des mangas japonais. Xavier Guilbert définit comme « superbe exemple de journalisme anxigène » un article de Michel Tenman (*Libération*, juillet 2007) « jouant l'amalgame entre succès économique mondial et contenu sulfureux, et détaillant les pires faits divers pour suggérer l'influence nocive des mangas ». GUILBERT (Xavier), « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*. "Graphic culture : media issues", publié le 17 mai 2011 .

Voir : <http://comicalites.revues.org/181>, consulté le 10 décembre 2015.

⁴⁷ BOLTANSKI (L.), « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 42.

de l'Age d'Or américain. En 1964, cette institution est transformée en Centre d'études des littératures d'expressions graphiques (CELEG) pour s'ouvrir à la production contemporaine internationale, selon la volonté des nouveaux membres, ce qui amènera, la même année, à la fondation, par Claude Moliterni, de la Société civile d'études et de recherches des littératures dessinées (SOCERLID) ⁴⁸.

Cette même année 1964 est également l'année de la publication du livre *Apocalittici e integrati*, d'Umberto Eco ⁴⁹, qui est devenu par la suite l'intellectuel italien le plus célèbre dans le monde, et l'initiateur, en Italie, des études de sémiotique et de communication de masse. Les essais recueillis dans cet ouvrage montrent pour la première fois la possibilité d'examiner des produits de la culture populaire avec « la juste distance critique et une méthodologie d'analyse qui convenait [...] à ce système de production de masse de la communication qu'on appelait, selon la terminologie adornienne, l'"industrie culturelle", dont on tenait pour acquis avec snobisme dogmatique qu'elle était de nature oppressive [et] déformant la réalité » ⁵⁰. Les essais réunis dans ce livre ont pour objets d'analyse tant les personnages américains Steve Canyon, Superman ou les Peanuts, que la télévision, la littérature de masse, la musique légère et le roman populaire. Dans le même temps, en France, Roland Barthes donne une impulsion aux recherches en sémiologie qui positionnent la B.D. à côté d'autres pratiques culturelles liées à l'image. Il s'applique à analyser des objets de la culture de masse, à l'exemple de la publicité, à partir d'un important article publié – encore en 1964 – dans *Communications*, une revue qui, au moment de la grande diffusion de la télévision et de la publicité, se consacre à l'étude des phénomènes liés à la

⁴⁸ De 1966 à 1977, année de sa clôture, ce centre, devenu Société française de bandes dessinées (SFBD), publie la revue *Phénix*. Cf. MARTIN (Jean-Philippe), « La théorie du 0 %. Petite étude critique de la critique en bande dessinée », *Comicalités*. "Graphic culture within time and space", publié le 10 février 2012.

Voir : <http://comicalites.revues.org/827>, consulté le 4 février 2016.

⁴⁹ ECO (Umberto), *Apocalittici e integrati*. Milano : Bompiani, 1964.

⁵⁰ VOLLI (Ugo), « Laudatio di Umberto Eco », Università di Torino, 15 juin 2015.

Voir:

https://www.unito.it/sites/default/files/3laudatio_di_umberto_eco_del_prof_ugo_volli.pdf, consulté le 30 octobre 2016; nous traduisons.

communication de masse⁵¹. L'espace critique conquis par la B.D. s'accompagne de la fondation de festivals de référence qui contribuent au processus de légitimation. En 1965, le premier Salon international de la bande dessinée se tient à Bordighera, en Italie, suivi du « Festival del fumetto » de Lucca, la même année. L'image de la B.D. en tant que forme artistique et non plus artisanale se renforce avec la création d'espaces d'exposition temporaire, à l'instar de la célèbre exposition fondatrice *Bande dessinée et figuration narrative* au Musée des Arts décoratifs de Paris en 1967⁵². Ces espaces deviendront progressivement permanents avec la création de musées dédiés⁵³.

Si les ouvrages critiques des années 60, ainsi que le livre *Les spectres de la bande*, publié en 1978 par le linguiste Alain Rey⁵⁴, instillent la confiance en la légitimité d'étudier ce médium de manière spécialisée, ils mettent en évidence une dissociation à l'intérieur du discours consacré à la B.D., à savoir la divergence entre l'autorité du discours critique des « savants », « assurée par toute une série de garanties institutionnelles (inscription dans une discipline établie, diplôme, statut social, etc.) »⁵⁵,

⁵¹ BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, "Recherches sémiologiques", 1964, p. 40-51. Dans cet article majeur, en parlant du dessin, Barthes en souligne la nature de « message codé », « dénoté », par rapport à la photographie, qui, en raison de sa nature absolument analogique, semble bien constituer un message sans code, qui « possède le pouvoir de transmettre l'information (littérale) sans la former à l'aide de signes discontinus et de règles de transformation. [...] L'opération du dessin (le codage) oblige tout de suite à un certain partage entre le signifiant et l'insignifiant : le dessin ne reproduit pas tout, et souvent même fort peu de choses, sans cesser cependant d'être un message fort [...] » (p. 46).

⁵² Un essai décrit la naissance du projet de cette exposition, à l'initiative d'un membre de la SOCERLID, Pierre Couperie, et le travail de réalisation de l'exposition et du catalogue, tel qu'il est documenté par un dossier conservé dans le fonds Pierre Couperie au Musée de la bande dessinée d'Angoulême : SAUSVERD (Antoine), « Bande dessinée et figuration narrative : la contribution de Pierre Couperie », *Neuvième art*, mars 2014.

Voir : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article752>, consulté le 10 janvier 2016.

⁵³ Le Centre belge de la bande dessinée a été fondé à Bruxelles en 1989, le Centre national de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême a été lancé en France par le Ministre de la Culture Jack Lang en 1983 et inauguré en 1990.

⁵⁴ REY (Alain), *Les spectres de la bande. Essai sur la B.D.* Paris : Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1978.

⁵⁵ DUBREUIL (L.) et PASQUIER (R.), « Du voyou au critique : parler de la Bande dessinée », *art. cit.*, p. 5.

et le savoir « amateur » des « fans », appliqué avec « une (extrême) érudition, une accumulation d'informations, mimétique de l'amoncellement d'albums du collectionneur »⁵⁶, et hostile à un discours officiel où s'identifient pour lui pouvoir et savoir. Cette différence s'exprime sur le plan de la *distance* avec l'objet d'étude, celle que le fan ne peut et sans doute ne veut pas maintenir⁵⁷. En tout état de cause, ces ouvrages pionniers inspirent le travail critique plus récent d'autres chercheurs, qui se concentrent sur l'étude du langage de la B.D. et sur ses modalités expressives spécifiques qui, bien que soumises à un processus de « standardisation » linguistique (il en va ainsi des onomatopées qui ont été intégrées à l'intérieur d'une visualisation plus ample des phénomènes sonores), se révèlent de plus en plus malléables par rapport aux exigences d'innovation formelle des auteurs. On remarque dans ce domaine les travaux de Pierre Fresnault-Deruelle qui introduit, dans un article considéré comme fondateur, l'opposition linéaire/tabulaire⁵⁸ et, plus récemment, ceux de Jan Baetens et Pascal Lefèvre⁵⁹, Benoît Peeters⁶⁰ et Harry Morgan⁶¹. Parmi les essais de référence dans le domaine de la sémiologie de la B.D., l'ouvrage de réflexion théorique sous forme de bande dessinée *Understanding comics* de Scott McCloud⁶² a été célébré autant en Europe qu'aux États-Unis pour la clarté pédagogique de son explication, du point de vue de la

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ Si Dubreuil et Pasquier accordent à Eco, Barthes et Rey le mérite d'envisager la B.D. de la même façon que les autres arts, ils les critiquent pour « la démonstration d'une virtuosité intellectuelle, qui n'exclut pas la pertinence et l'intérêt de toutes ces analyses, mais marque une certaine distance avec son objet » (*ibidem*, p. 9).

⁵⁸ FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, n°24, 1976, p. 7-23.

⁵⁹ BAETENS (J.), LEFÈVRE (Pascal), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruxelles : Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.

⁶⁰ PEETERS (Benoît), *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Paris : Casterman, 1998.

⁶¹ MORGAN (H.), *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Éditions de l'An 2, 2003. Morgan propose ce qu'il appelle la « stripologie », une science autonome « ayant pour objet l'étude des littératures dessinées » (p. 375) pour évaluer l'interaction entre les contraintes physiques du dispositif (cases, planches, strips) et du contenu, qui s'influencent réciproquement. Harry Morgan publie des articles de critique militante à travers son fanzine en ligne *the Adamantine* (<http://theadamantine.free.fr/>).

⁶² MCCLOUD (Scott), *Understanding comics. The invisible art*. Northampton, MA : Tundra publishing, 1993. Le livre a été primé par le Harvey and Eisner Award, par l'Alph'art du Festival d'Angoulême, et par le prix *New York Times* Notable Book pour 1994.

production, des mécanismes avec lesquels le « récit bédéistique » occupe l'espace de la page et raconte une histoire. L'ouvrage *Système de la bande dessinée*, de Thierry Groensteen⁶³, qui s'appuie sur un principe fondateur de « solidarité iconique » pour désigner les mécanismes spécifiques à ce medium, est de même considéré comme une référence.

Un autre type d'étude de la B.D. mêle la sociologie à l'histoire culturelle. Comme nous l'avons évoqué plus haut, en 1975, le sociologue Luc Boltanski applique à la B.D. française la théorie du champ de Pierre Bourdieu, qui n'avait jamais traité ce sujet dans ses analyses des interrelations entre production restreinte et production de masse. Boltanski reconstruit les évolutions qui, au fil des années, ont affecté la B.D. en France, où elle passe du statut de produit de grande diffusion, caractérisé par une « autonomie très faible par rapport au champ économique »⁶⁴, au statut de produit appartenant à un champ de la culture savante et légitime. Il identifie et décrit les changements au moyen desquels en France – après la période de la popularisation de la B.D., pendant laquelle le travail des dessinateurs s'affirme en tant qu'activité artisanale de producteurs presque anonymes dont « la réussite professionnelle [...] se mesure en termes pécuniaires »⁶⁵, et est considérée par les auteurs eux-mêmes comme une profession sans prestige – une nouvelle génération de dessinateurs et de scénaristes « dotés d'une disposition cultivée »⁶⁶ apparaît. Dans le même temps, note Boltanski, un public toujours plus scolarisé transpose, dans le rapport qu'il entretient avec la B.D., « les dispositions acquises au contact des biens culturels que transmet l'école : intérêt pour l'auteur de l'œuvre et pour sa biographie autant que pour l'œuvre elle-même »⁶⁷, et certains facteurs se manifestent, qui accroissent la légitimité de la B.D., à l'exemple des commentateurs issus de l'université. Cette analyse, qui identifie le processus de légitimation de la B.D. au moment même où les instances indispensables à la constitution d'un champ autonome viennent d'émerger, continue à servir de base à d'autres études qui se sont intéressées au processus de rapprochement entre bande

⁶³ GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 1999. Le livre est tiré de sa thèse de doctorat soutenue en 1996 à l'Université de Toulouse II.

⁶⁴ BOLTANSKI (L.), « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 37.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 38.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 40.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 41.

dessinée et littérature, et à l'émergence du roman graphique, dont il sera question par la suite.

En observant le flux continu de parution d'ouvrages dans les différents systèmes éditoriaux nationaux, les historiens de la culture, tels Pascal Ory⁶⁸ et Thierry Crépin⁶⁹, proposent des périodisations et cernent les tendances qui caractérisent la B.D. ainsi que les influences culturelles qui l'affectent à une époque donnée. Dans *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*⁷⁰, Jean-Paul Gabilliet retrace l'histoire des genres (super héros, crime, horror...) dans le système de production des *comic books* aux États-Unis, avec un intérêt particulier porté aux processus de réalisation (allant jusqu'aux rapports contractuels entre les auteurs et les éditeurs) et de consommation. Un autre secteur historique « national », celui de la B.D. japonaise en tant qu'expression artistique, média et produit de consommation, est décrit par le journaliste britannique Paul Gravett dans son ouvrage *Manga : Sixty Years of Japanese Comics*⁷¹. Dans les nombreuses histoires de la B.D. caractérisée par une démarche « mondiale », on observera cependant que la création africaine se trouve généralement absente.

Dans la brève histoire critique du Neuvième art, l'apport des études culturelles⁷² met en évidence le grand changement récemment vécu par cette forme expressive, notamment avec la B.D. dite indépendante, ou « littéraire », née durant les années 90. En commençant leurs analyses avec la question basique de la définition de la place de cette production dans les hiérarchies culturelles, aux États-Unis et au Canada, de nombreux chercheurs⁷³ s'attachent à étudier le processus de légitimation, désigné également sous le nom d'« intellectualisation », de la BD franco-belgo-suisse⁷⁴.

⁶⁸ ORY (Pascal), MARTIN (Laurent), MERCIER (J.-P.) et VENAYRE (Sylvain), (dir.), *L'art de la Bande Dessinée*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2012.

⁶⁹ CRÉPIN (Th.), GROENSTEEN (Th.), (dir.), *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. Nantes : Éd. du Temps ; Angoulême : Musée de la bande dessinée, 1999.

⁷⁰ GABILLIET (Jean-Paul), *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes : Éd. du Temps, 2005.

⁷¹ GRAVETT (Paul), *Manga : Sixty Years of Japanese Comics*. London : Laurence King ; New York : Harper Design, 2004.

⁷² Cf. COMETA (Michele), *Studi culturali. Guida*. Napoli : Alfredo Guida Editore, 2010.

⁷³ Dans un article publié dans la revue *French studies*, Laurence Grove retrace l'histoire de l'intérêt porté par les études culturelles anglo-saxonnes à la B.D. européenne à partir du

L'intérêt des chercheurs anglo-saxons pour la bande dessinée européenne francophone relève d'une attention nouvelle et d'une conscience internationale de l'émergence de la B.D. de recherche et du roman graphique. Dans l'ouvrage *The Graphic Novel*⁷⁵, Jan Baetens a réuni les actes de l'un des premiers colloques scientifiques consacrés au roman graphique, colloque qui a été organisé en mai 2000 par l'institut des Études Culturelles de l'Université de Louvain ; récemment Bart Beaty⁷⁶ a effectué une étude de cas concernant l'avant-garde de la B.D. française, en particulier celles qui figurent au catalogue de L'Association, la maison d'édition française qui a sans doute le plus contribué à la progression en légitimité du medium, avec des stratégies communicatives et éditoriales qui restent encore aujourd'hui des modèles. Les études culturelles s'intéressent de même à la lecture de la bande dessinée en tant que pratique culturelle, comme dans le livre collectif *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture*⁷⁷, dirigé par Benoît Berthou, fondateur de la revue en ligne *Comicalités*⁷⁸.

milieu des années 90, avec le premier article en anglais paru dans une revue scientifique, le premier colloque dans une nation non francophone, les premières thèses doctorales consacrées à ce sujet. Cf. GROVE (Laurence), « *Bande Dessinée Studies* », *French Studies*, n°68 (1), 2014, p. 78-87, publié en ligne le 23 octobre 2013.

Voir : <http://fs.oxfordjournals.org/content/68/1/78.full>, consulté le 30 novembre 2015. Dans son ouvrage *Comics in French*, Grove aborde la Bande dessinée franco-belge du point de vue des études culturelles. Cf. GROVE (L.), *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*. New York, NY-Oxford, UK : Berghahn Books, 2010.

⁷⁴ MCQUILLAN (Libbie), « The Francophone Bande Dessinée : An Introduction », dans FORSDICK (Charles), GROVE (L.) and MCQUILLAN (L.), (dir.), *The Francophone Bande Dessinée*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2005, p. 7-14.

⁷⁵ BAETENS (J.), *The Graphic Novel*. Leuven : Leuven University Press, 2001 ; et BAETENS (J.), Frey (Hugo), *The Graphic Novel. An introduction*. New York : Cambridge UP, 2014.

⁷⁶ BEATY (Bart), *Unpopular Culture : Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto : University of Toronto Press, 2007.

⁷⁷ BERTHOU (Benoît), (dir.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015.

Voir : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1671>, consulté le 24 novembre 2015.

⁷⁸ *Comicalités. Études de culture graphique* est considérée de plus en plus comme une publication théorique de référence pour les études portant sur la culture graphique, notamment sur la B.D.

Voir : <http://comicalites.revues.org/>, consulté le 10 avril 2016.

Pour conclure ce rappel très rapide et non exhaustif de l'évolution du domaine critique de la B.D., nous signalons les études qui ont analysé la façon dont des productions occidentales de B.D. – de même que d'autres productions visuelles « populaires » telles que le cinéma, les romans-photos, la publicité – ont représenté les Autres, c'est-à-dire les peuples non européens « rencontrés » en raison de l'expansion coloniale, des voyages et de l'immigration. Il ne paraît pas surprenant que beaucoup de ces analyses pointent du doigt l'exotisme et le racisme des histoires et des clichés qui, essentiellement dans la première moitié du XX^e siècle, sont récurrents dans les B.D. Le personnage de Tintin – dont le succès exceptionnel, avec plus de 180 millions d'albums vendus en 45 langues et un public très diversifié, ne cesse de questionner – est souvent présenté comme le paradigme de tous les colonialistes, au moins pour ce qui a trait aux ouvrages produits par la B.D. franco-belge. En analysant la représentation de l'entreprise coloniale dans les histoires de Hergé et de Saint-Ogan, « viewed by many as the founding fathers of modern French-language comics »⁷⁹, Mark McKinney se propose d'établir une nouvelle généalogie qui voit dans l'auteur de *Zig et Puce* le modèle d'Hergé et de prendre en considération l'influence de cet héritage colonial sur le champ de la B.D. de l'époque postcoloniale. En confirmant l'hypothèse de Halen⁸⁰ à propos de l'existence d'un lien entre la « nostalgie coloniale » reconnaissable dans les œuvres belges plus récentes et la republication ininterrompue des albums classiques popularisés durant l'époque coloniale⁸¹, il souligne l'intérêt de ces modèles « canoniques » pour les auteurs contemporains qui cherchent, à travers la représentation de l'histoire coloniale, à la

⁷⁹ MCKINNEY (Mark), *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool : Liverpool University Press, 2011, p. 8.

⁸⁰ HALEN (P.), « *Le petit Belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*. Bruxelles : Labor et Archives et Musée de la littérature, 1993, p. 165. A côté de la B.D. produite dans le cadre du discours colonial belge, qu'il a abordée en adoptant comme perspective non pas de retrouver une image « convenue d'avance, mais, autant que possible, de *laisser parler ce discours* » (p. 26), Halen a également étudié la B.D. belge plus récente. Cf. HALEN (P.), « Le Congo revisité. Une décennie de bandes dessinées "belges" (1982-1992) », *Textyles*, n°9, 1992, p. 291-306.

Voir : <http://textyles.revues.org/2047>, consulté le 28 novembre 2014.

⁸¹ Voir aussi : HALEN (P.), « Tintin, paradigme du héros colonial belge ? (À propos de *Tintin au Congo*) », in : SONCINI FRATTA (Anna), (a cura di), *Tintin, Hergé et la belgité*. Bologna : CLUEB Editrice, « Bussola » n°15, 1995, pp. 39-56.

Voir : <https://www.academia.edu/1251532>, consulté 10 avril 2016.

critiquer et à la déconstruire tout autant qu'à prendre position par rapport aux relations entre la France ou la Belgique et leurs anciennes colonies. L'attention portée à ce jeu de stéréotypes et anti-stéréotypes, d'oppositions et de justifications involontaires de l'impérialisme se révèle très utile⁸², même et principalement pour l'analyse des productions de B.D. des auteurs des pays ex-colonisés qui ont développé leur intérêt pour ce médium à travers la lecture enfantine des albums européens circulant dans leurs pays et qui ont relevé le défi de développer un style et une poétique autonomes en partant de ces modèles.

Compte tenu du corpus d'études théoriques et critiques désormais accumulé par les commentateurs en Europe, aux États-Unis et au Japon, les producteurs du Sud, notamment de l'Afrique, peuvent ainsi profiter d'un discours bien plus étoffé sur leur travail et sur celui des auteurs qui les ont précédés.

Dans le répertoire bibliographique *Comic Art in Africa, Asia, Australia, and Latin America. A Comprehensive International Bibliography*⁸³, qui concerne 67 pays, la partie consacrée à l'Afrique occupe 14 pages⁸⁴, tandis que la partie concernant l'Asie va des pages 29 à 309 (dont les pages 118-247 réservées au Japon) et que 103 pages se réfèrent à la production d'Amérique Centrale et du Sud⁸⁵. Dans la « Préface »⁸⁶, Lent souligne cette disparité et propose des explications qui résument les conditions déterminant les études consacrées à la B.D. des auteurs africains, notamment la faible et récente production dans certains pays ; le manque de tradition et de structures permettant l'étude théorique ; l'obligation (pour le chercheur) de recueillir les

⁸² Dans son essai *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*, Philippe Delisle offre une chronologie de l'imaginaire colonial dans les différentes phases de la production de B.D. en Belgique et en France, des années 1930 aux années 1980. DELISLE (Ph.), *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*. Paris : Karthala, 2008.

⁸³ LENT (John A.), *Comic Art in Africa, Asia, Australia, and Latin America. A Comprehensive International Bibliography*. Westport, Connecticut-London : Greenwood Press, 1996, 520 p.

⁸⁴ De la p. 3 à la p. 16, l'auteur inventorie les publications de 15 pays : Algérie, Angola, Cameroun, Egypte, Kenya, Liberia, Libya, Madagascar, Maroc, Nigeria, Sénégal, Afrique du Sud, Swaziland, Tanzanie, Tunisie.

⁸⁵ P. 327-429. Également maigre est la partie traitant du Moyen Orient (p. 17-28).

⁸⁶ LENT (J.A.), *Comic Art in Africa, Asia, Australia, and Latin America, op. cit.*, p. XXIII-XXIX ; p. XXV.

informations par le biais de contacts parfois aléatoires, professionnels ou non, donc non systématiques.

En effet, jusqu'aux années 2000, les chercheurs occidentaux s'aventurent rarement au-delà des frontières du « Nord » pour s'intéresser aux B.D. des différents pays africains et des autres pays issus de la colonisation ; de la même façon, très peu d'académiques de pays africains étudient cette production. Quoiqu'il en soit, les textes qui peuvent offrir une approche critique ou même seulement des répertoires bibliographiques relatifs au Neuvième art d'Afrique sont souvent produits hors du champ académique, notamment par des journalistes culturels, des chercheurs du champ du développement, des diplomates ou attachés culturels, parfois par les auteurs eux-mêmes. On remarque donc que, jusqu'au début du nouveau millénaire, la production africaine de B.D., bien que multiforme et riche, ne dispose pas d'un appareil d'analyse critique tel que celui produit pour la B.D. « du Nord », qui s'appuie sur diverses approches théoriques. Néanmoins, des répertoires, des histoires culturelles, des bibliographies sont disponibles, ainsi que, comme on l'a observé dans le cas de la bibliographie de John A. Lent, des « espaces réservés », en règle générale minimaux, dans les répertoires « globalisants ».

L'essai de Massimo Repetti « Gulp ! Un fumetto africano ? », au sein du catalogue *Matite africane*⁸⁷, constitue la première étude qui définit des problématiques et trace un panorama raisonné de la B.D. du continent selon les sujets, les styles, les genres, dans un cadre d'analyse sociologique des conditions de production et de problématisation des contenus graphiques et thématiques du point de vue des études culturelles. Publié en 2002, suite à une recherche initiée en 1999 dans le cadre d'un projet de sensibilisation au développement, dans sa bibliographie cet article nous donne la mesure du manque de littérature critique disponible à l'époque : un article de Jean-Pierre Jacquemin, quelques essais parus dans la revue *International Journal of Comic Art*, des analyses consacrées à des productions nationales, par Achille Mbembe au sujet du Cameroun et Andy Mason sur la B.D. sud-africaine.

C'est en effet seulement à cette époque que plusieurs facteurs éveillent l'attention pour la production africaine de B.D., du moins une attention suffisante pour qu'il y ait des retombées en termes de documentation et de réflexion critique. Des projets

⁸⁷ REPETTI (M.), « Gulp ! Un fumetto africano ? », dans FEDERICI (S.), MARCHESINI REGGIANI (Andrea), REPETTI (M.), (dir.), *Matite africane, fumetti e vignette dall'Africa*. Sasso Marconi : Lai-momo, 2002, 112+XIV p. ; pp. 23-34.

d'éducation au développement réalisés en Europe par des ONG européennes produisent des expositions et des publications, parmi lesquelles l'anthologie *À l'ombre du baobab*, souvent citée en référence et présentée comme une étape fondamentale dans la construction du corpus⁸⁸. À la même période, plusieurs revues européennes engagées dans la mise en valeur des cultures du Sud montrent un certain intérêt pour la B.D. africaine lui consacrant des dossiers (*Africultures*⁸⁹, *Africa e Mediterraneo*⁹⁰, *Notre librairie*⁹¹).

Dans ces premières publications se manifestent déjà les diverses approches du sujet. En premier lieu, les travaux de reconstruction historique, qui s'effectuent via des axes nationaux d'investigation, ont contribué au fil des années à délimiter les processus de création, de diffusion et de consommation de B.D. dans les pays africains, aussi bien dans le cadre de la domination coloniale et du prosélytisme chrétien missionnaire qu'au sein des nouvelles nations indépendantes (où le rôle des églises, même dans la B.D., ne s'est pas arrêté). Ces ouvrages accomplissent la tâche nécessaire d'élaborer des répertoires d'auteurs, de revues et d'œuvres⁹² pour attester de leur existence, base d'une légitimité, à l'instar du travail de Silvia Riva qui, en abordant la production de la B.D. au Zaïre dans un chapitre de son ouvrage consacré à la littérature nationale du Congo-Kinshasa, engage le pari de légitimer cette production méconnue en tant qu'ensemble de textes à insérer dans la littérature, au delà des « critères discriminatoires tels ceux de l'élitisme ou du non-élitisme ».⁹³

⁸⁸ Collectif d'auteurs africains comprenant 18 histoires liées aux problèmes de santé et d'éducation des femmes et enfants en Afrique, publié par l'ONG « Équilibre & populations ». *À l'ombre du baobab. Des auteurs de bande dessinée africains parlent d'éducation et de santé.* (Collectif). [Paris] : Équilibres & populations, [2001], 63 p.

⁸⁹ LANGEVIN (Sebastien), (dir.), « B.D. d'Afrique », *Africultures*, (Paris : L'Harmattan), n°22, 2000.

⁹⁰ REPETTI (M.), (dir.), « Il fumetto africano », *Africa e Mediterraneo*. Sasso Marconi (Bologne) : Lai-momo, n°37, 2001.

⁹¹ *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001.

⁹² Nous remarquons de même l'article MBIYE LUMBALA (H.), « La bande dessinée en Afrique francophone », *Hermès, La Revue*, n°54, 2009/2, p. 147-153 ; et les nombreux articles de Sébastien Langevin et Alain Brezault parus sur le site d'*Africultures*.

⁹³ MUDIMBE (Valentin Y.), « Préface à l'édition italienne (2000). Une autre histoire du Congo », dans RIVA (Silvia), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan,

Christophe Cassiau-Haurie, qui a été conservateur de bibliothèques dans plusieurs centres culturels français en Afrique, est à l'origine de nombreuses analyses de la B.D. dans les différents pays. Parfois avec l'aide de collègues ou d'auteurs locaux, il identifie et classe les auteurs, les associations, les revues, les publications des divers pays en constituant des répertoires précieux et souvent uniques qui seront utiles pour écrire l'histoire et analyser les corpus de ces pays, cela d'autant plus que ces inventaires se trouvent fréquemment disponibles en ligne. Cassiau-Haurie, qui travaille également en tant que scénariste avec des dessinateurs africains et directeur de la collection « L'Harmattan B.D. », a ainsi produit des œuvres de nature encyclopédique, à l'exemple du dictionnaire de la B.D. d'Afrique francophone ou d'une section spécifique dans le *Dictionnaire Larousse de la B.D.*⁹⁴, ou des monographies nationales telles *Îles en bulles, histoire de la bande dessinée dans l'Océan Indien*⁹⁵, *Histoire de la bande dessinée congolaise*⁹⁶ et la récente *Histoire de la bande dessinée au Cameroun*⁹⁷.

À côté de ces ouvrages retraçant l'histoire du Neuvième art dans différents pays d'Afrique, de nombreux entretiens ont été recueillis avec les auteurs concernant leurs expériences individuelles ou en réseau, amorces de biographies qui mettent souvent l'accent sur la difficulté des conditions de travail des dessinateurs africains⁹⁸.

Le domaine des études culturelles et celui des *media studies* semblent constituer un terrain théorique fécond dans une perspective postcoloniale. Si de nombreux articles ont été publiés dans la revue *International Journal of Comic Art*, d'ordinaire consacrés à des sujets nationaux, il convient de mettre en avant aussi les publications collectives qui s'intéressent aux productions visuelles des pays issus de la colonisation (Afrique, Moyen

2006, p. 9-10 ; p. 9. Les mentions faites de la B.D. dans le chapitre consacré à « Una letteratura per tutti » de l'édition italienne (RIVA (S.), *Rulli di tam-tam dalla torre di Babele. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa*. Milano : LED, 2000, p. 331-332), sont mises à jour et détaillées dans l'édition française.

⁹⁴ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Chic Planète », cahier hors-texte de 96 p., contenant des synthèses par zone géographique, dont l'Afrique, dans GAUMIER (Patrick), *Le dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris : Larousse, 2010.

⁹⁵ La Montagne (La Réunion) : Centre du monde éditions, 2009.

⁹⁶ Paris : L'Harmattan, 2010.

⁹⁷ Paris : L'Harmattan, 2016.

⁹⁸ Nous faisons référence aux articles de Sébastien Langevin, Sandra Federici, Christophe Cassiau-Haurie, Jean-Pierre Jacquemin, John A. Lent, Alain Brezault, Hillaire Mbiye Lumbala (voir la bibliographie en fin d'ouvrage).

Orient, Inde, pays de la région Asie-Pacifique) à partir du même cadre postcolonial ; c'est le cas du collectif *Postcolonial Comics : Texts, Events, Identities*, dirigé par Binita Mehta et Pia Mukherji ⁹⁹ ; *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa* ¹⁰⁰ – où il y a lieu de remarquer l'essai de N. Rose Hunt sur le Congo ¹⁰¹ – et *Comics and Power : Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities* ¹⁰², dirigé par Anne Magnussen, Erin La Cour et Rikke Platz Cortsen. En partant du rôle capital joué par les images dans la médiation des relations entre colonisateur et colonisé, ou entre la métropole et les pays ex-colonisés ¹⁰³, ces essais permettent de situer la B.D. contemporaine dans et par rapport à une tradition de représentations dont se saisit le discours critique pour envisager, du même coup, de nombreuses questions relatives à l'époque coloniale, aux minorités, aux identités culturelles et aux rapports de domination ¹⁰⁴.

Présentation et justification du plan

Nous avons choisi d'organiser notre travail en deux parties. La première a pour objectif d'effectuer une analyse sociologique de la B.D. d'auteurs africains, c'est-à-dire de rendre compte des conditions de production, circulation et réception de la B.D. dans le continent. Nous y observerons en premier lieu les éléments qui pourraient constituer un champ francophone de niveau national : d'abord, les instances de production et de diffusion, de légitimation et de consécration, de sociabilité ; ensuite, les auteurs, les

⁹⁹ MEHTA (Binita), MUKHERJI (Pia), (dir.), *Postcolonial Comics : Texts, Events, Identities*. London : Routledge, 2015.

¹⁰⁰ LANDAU (Paul S.), KASPIN (Deborah D.), (dir.), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2002.

¹⁰¹ HUNT (Nancy Rose), « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », dans LANDAU (P.), GRIFFIN (S.), dir., *Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa, op. cit.*, p. 90-123.

¹⁰² MAGNUSSEN (Anne), LA COUR (Erin), PLATZ CORTSEN (Rikke), (dir.), *Comics and Power : Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015.

¹⁰³ « Preface », dans LANDAU (P.), GRIFFIN (S.), (dir.), *Images and empires, op. cit.*, p. XI-XIV ; p. XIII.

¹⁰⁴ MEHTA (B.), MUKHERJI (P.), (dir.), *Postcolonial Comics : Texts, Events, Identities, op. cit.*, p. 12

genres pratiqués, les maisons d'édition choisies, les itinéraires possibles à l'intérieur du champ ; enfin le degré d'autonomie atteint par le champ. Dans un second temps, nous décrirons le champ européen, selon la distinction entre B.D. pour le marché et B.D. « littéraire », ou « de recherche ». Une troisième et dernière étape nous amènera à problématiser, en fonction de notre sujet, les concepts théoriques qui nous paraissent les plus adaptés à une réflexion sur les conditions de possibilité et les stratégies des auteurs ; nous pourrons alors formuler des hypothèses concernant l'entrée des bédéistes africains dans le champ culturel francophone (en précisant à ce moment quel sens donner à cette désignation).

La deuxième partie portera sur différentes trajectoires d'auteurs africains de B.D. Nous consacrerons un premier chapitre à l'analyse des trois parcours professionnels individuels des auteurs que nous avons mentionnés plus haut : Barly Baruti, Pat Masioni, Marguerite Aboutet. À la suite de ce premier chapitre, nous analyserons de manière transversale ces différents cas, en les complétant avec d'autres exemples d'auteurs à succès, d'auteurs « entrants » et d'auteurs « aspirants », qui depuis une longue période semblent rester bloqués dans des positions marginales.

Enfin, en annexe, le lecteur trouvera des entretiens avec des auteurs et des agents significatifs, ainsi que des notices biobibliographiques.

PARTIE 1. APPROCHES GÉNÉRALES

1.1. LES CONDITIONS DE PRODUCTION, DE CIRCULATION ET DE RÉCEPTION DE LA B.D. EN AFRIQUE

1.1.1. Les instances de reproduction et de diffusion, les instances de légitimation et de consécration, les instances de sociabilité

Le premier article du dossier de la revue *Notre Librairie* consacré à la B.D. africaine est constitué par un récit en B.D. de l'auteur français Christian Cailleaux. En six planches, il évoque son habitude de voyager en Afrique, les difficultés à y dessiner tranquillement ou à trouver les matériaux, ainsi que les raisons de son attachement à ce continent. Il termine le récit avec un propos qui synthétise les conditions de travail dans lesquelles les auteurs d'Afrique exercent leur profession :

Tous les dessinateurs africains que j'ai rencontrés sont des héros car ils vivent chaque jour avec ces difficultés mais ne veulent pas renoncer à leur passion. Ils dessinent pour tous : la presse, les ONG, les entreprises privées, les touristes comme les particuliers. Ils tentent vaillamment de survivre à la quasi-absence d'éditeurs dignes de ce nom.

Ils rêvent d'albums en couleurs et d'une reconnaissance bien légitime. [...] Les super-héros des excellents dessinateurs malgaches, les caricatures des Ivoiriens ou des Sénégalais, les contes illustrés du Burkina Faso sont la preuve parmi d'autres de la vitalité et du désir de survivre de la "narration graphique" au Sud. Depuis maintenant près de dix ans je fais de la bande dessinée. Depuis dix ans je vais en Afrique. Ces deux aventures sont intimement liées, à tel point que j'en viens à me demander si ce n'est pas l'Afrique qui a fait de moi un dessinateur...¹⁰⁵

Cet « essai graphique » de Christian Cailleaux brosse un panorama général de la condition professionnelle des bédéistes en Afrique, notamment la pénurie d'éditeurs au

¹⁰⁵

« En Afrique » [B.D.]. Texte et dessin de Christian Cailleaux, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 5-10.

« sens propre »¹⁰⁶. Il évoque également une situation assez typique, à l'occasion de laquelle se réalise normalement le contact personnel entre les auteurs africains et le 9^e art européen : le déplacement d'un auteur européen en Afrique. Ce type de rencontre, mais raconté du point de vue inverse, se retrouve dans presque toutes les biographies des auteurs africains qui se sont affirmés en tant qu'auteurs professionnels de B.D.¹⁰⁷. Si même les auteurs français ou belges se plaignent de la précarisation grandissante de leur métier, – avec une insatisfaction qui, cette année, a éclaté sous la forme d'une insolite manifestation des auteurs au festival d'Angoulême et une lettre adressée au président François Hollande¹⁰⁸ –, la description de Cailleaux exprime la situation spécifique de désavantage dans laquelle les auteurs de presque tous les pays d'Afrique doivent pratiquer leur profession.

Les difficultés rencontrées par les créateurs du Sud dans leur carrière sont souvent dénoncées par des articles dans des revues spécialisées, par les média généralistes à l'occasion d'expositions ou de parutions, par les textes des projets visant le développement culturel de l'Afrique, par des recherches socio-anthropologiques, ou encore par les auteurs même durant des entretiens ou des débats organisés dans le cadre de manifestations culturelles ou dans des forums sur internet.

Notre recherche s'intéresse à ces points faibles de la production de B.D. en Afrique – et, d'un autre côté, aux éléments positifs qui peuvent émerger dans l'évolution historique et dans la variété géographique des industries culturelles d'Afrique – en tant que caractéristiques déterminant « les espaces sociaux dans lesquels se trouvent situés les agents qui contribuent à produire les œuvres culturelles »¹⁰⁹, ce que Pierre Bourdieu

¹⁰⁶ Nous empruntons ici l'adjectif choisi par Luc Pinhas pour définir les « structures ayant une activité régulière de publications, un catalogue, un bureau personnel et une certaine capacité de gestion ». PINHAS (L.), *Éditer dans l'espace francophone*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁰⁷ Cette mise en valeur « de l'extérieur », à travers une rencontre avec un auteur européen, pendant un atelier ou un festival, s'avère être un élément constant du cadre institutionnel dans lequel se réalise la production de B.D. dans les différents pays, notamment francophones. Nous y reviendrons.

¹⁰⁸ POTET (Frédéric), « Angoulême : les auteurs de B.D. en appellent à François Hollande », *Le Monde*, 31 janvier 2016.
Voir : http://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2015/01/31/angouleme-les-auteurs-de-bd-en-appellent-a-francois-hollande_4567512_4420272.html, consulté le 20 mai 2016.

¹⁰⁹ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 3.

appelle des « champs ». Nous voulons notamment dégager les facteurs qui font que ces espaces sociaux ne sont pas structurés d'une manière suffisamment forte pour constituer

un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces ¹¹⁰.

Ceci, pour reprendre encore les définitions que Pierre Bourdieu a mises au point en référence à la production littéraire, mais en prévenant qu'elles peuvent être appliquées à tous les secteurs culturels.

Dans notre recherche, la question de l'autonomie des champs culturels africains par rapport à l'espace social plus large et aux forces qui peuvent y exercer de l'influence est fondamentale. Ces forces (la politique, l'économie, les appartenances « ethniques » ou nationales, la censure...) sont bien connues et provoquent en retour, chez les agents du champ culturel et dans la structure de celui-ci, ce que Bourdieu a appelé un « effet de réfraction » ¹¹¹. Comme bien d'autres producteurs culturels du Sud, les parcours professionnels des auteurs africains de B.D. ne sont pas seulement déterminés par la possible perte d'autonomie qui peut venir de conditions particulières à tel champ local : ces parcours se caractérisent en effet par une forte attraction vers l'Europe en tant que siège des institutions qui ont le pouvoir de décerner la reconnaissance, et le prestige y afférent. Mais ce qu'on pourrait appeler des conditions « internes » et « externes » sont liées : une interrogation à propos de cette extraversion et des parcours d'entrée des auteurs africains de B.D. dans le champ européen doit donc partir d'une compréhension des conditions de possibilité qui sont offertes à ces créateurs dans les pays au sein desquels ils commencent leur activité.

Pour cela, il faut étudier les champs culturels dans lesquels évoluent les auteurs qui, suite à une formation artistique dans une institution éducative ou en tant qu'autodidacte, aspirent à engager la compétition avec les autres débutants pour devenir des professionnels du 9^e art, voire déjà avec ceux qui occupent déjà des

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 3-4.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 6.

positions dominantes. Il s'agit donc aussi de cerner les instances qui peuvent construire leur légitimation. Comme nous l'avons observé, la notion d'« institution littéraire »¹¹² proposée par Jacques Dubois et reprise par Pascal Durand dans son « Introduction à une sociologie des champs symboliques », nous semble particulièrement utile pour « mettre en valeur les appareils de production et de diffusion culturelle, les instances de consécration et de légitimation » et décrire, comme le propose Dubois, « l'infrastructure du système : maisons d'éditions et de diffusion, revues, journaux [...] ». A côté de ce concept, le terme de « champ » peut être appliqué « à tout ce qui, dans l'espace littéraire, relève du relationnel et de l'interactionnel »¹¹³.

Nous examinerons dans ce chapitre l'ensemble des institutions qui jouent un rôle significatif pour cette production variée et éparpillée mais qui, du fait notamment de leur action, se révèle unie par une étiquette, celle de « B.D. africaine », apposée aussi bien par les agents et autres instances qui se situent du côté de la réception (critique, public, bailleurs de fonds), que ceux qui se situent du côté de la production (autodéfinition des auteurs, associations d'auteurs, éditeurs et associations). Focalisée sur l'Afrique francophone subsaharienne, cette analyse prendra forcément une dimension historique pour suivre l'évolution que les industries créatives et, notamment, l'action culturelle de la diplomatie occidentale ont connue au fil des décennies ; entre autres, elles sont passées de l'enthousiasme qui a suivi les indépendances à la crise marquée par les programmes d'ajustement structurel, à la globalisation des années 1990 et 2000, et enfin à l'ère des réseaux sociaux et de la communication continue, en passant, dans les années 1960-80, par les décennies de la « coopération au développement ». Cette évolution a apporté des changements en ce qui conditionne la création, la production et le lectorat des histoires de B.D. en Afrique, c'est-à-dire les instances de production et de diffusion, de légitimation et de consécration, mais aussi de sociabilité concernant les divers groupes d'agents.

1.1.1.1. Les maisons d'édition

Les institutions dont les auteurs d'Afrique déplorent le plus le manque sont des maisons d'édition qui investiraient dans des collections de B.D. L'édition de B.D. en

¹¹² DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 25.

¹¹³ *Ibidem*, p. 26.

Afrique relève d'une chaîne du livre qui, bien qu'elle soit différente selon les pays, est en général affectée par une faiblesse structurelle qui a des origines dans l'époque coloniale ¹¹⁴. Si cette perception globale est largement partagée et justifiée par des décennies de production difficile, peu abondante et qualitativement inégale, si l'écart entre Nord et Sud est, de fait, encore grand, de nombreux chercheurs ont toutefois relevé des évolutions positives dans le secteur africain du livre, notamment dans le sous-secteur de l'édition pour la jeunesse.

Les maisons d'édition font partie des industries culturelles ¹¹⁵, c'est-à-dire des agents préposés à transformer la créativité, le « changement » et le « nouveau » en valeur sous la forme de produits commerciaux, en l'occurrence des ouvrages sous forme d'albums imprimés ou numériques. Elles restent dès lors une institution fondamentale pour permettre aux auteurs de s'affirmer, même si la possibilité de s'autoéditer, notamment au moyen d'une impression digitale toujours moins chère a, au cours de ces dernières années, ouvert de nombreuses possibilités aux auteurs, aussi bien européens qu'africains. Les éditeurs associent des activités qui touchent à la fois à la création, à la production et à la commercialisation de contenus créatifs de nature culturelle et immatérielle, quoi qu'il en soit par ailleurs du poids relatif des produits imprimés, qui joue un rôle certain dans la distribution. Le concept d'*édition* a été élargi avec la

¹¹⁴ « Le colonisateur français – rappelle Pinhas – s'est efforcé d'empêcher toute possibilité de fondation d'entreprises éditoriales dans les territoires qu'il contrôlait, si bien que le premier éditeur africain, ou plutôt franco-sénégalais, à s'être créé, Présence Africaine, n'a trouvé son salut que dans son installation en plein cœur du Quartier latin parisien. » PINHAS (L.), *Éditer dans l'espace francophone*, op. cit., p.39. Les choses sont différentes dans le monde anglophone, comme l'a montré notamment l'analyse de R. Thierry (*Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, op. cit.), mais elles le sont aussi, jusqu'à un certain point, dans l'Afrique du colonisateur belge, où l'imprimerie (des missions, mais aussi des journaux) a permis l'émergence, relativement modeste il est vrai, d'une édition locale. Cf. notamment THIERRY (R.), « Une histoire de l'édition à Lubumbashi à travers le vingtième siècle », in : *Lubumbashi, cent ans d'histoire*. Textes réunis par Maurice Amuri Mpala-Lutebele. Paris : L'Harmattan, coll. « Comptes rendus », 2013, p. 61-74.

¹¹⁵ L'idée d'industries culturelles est apparue après la 2^e Guerre mondiale dans le cadre d'une critique de Theodor Adorno et Max Horkheimer à l'égard des divertissements de masse, pour indiquer l'ensemble des activités et techniques qui reproduisent massivement les œuvres culturelles. ADORNO (W. Theodor); HORKHEIMER (Max), *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino, Einaudi, 1966.

définition des « industries culturelles et créatives », concept par lequel on désigne un groupe plus ample de produits et de services comprenant une proportion substantielle d'entreprise artistique ou créative (par exemple l'architecture, le design et la publicité), dont les contenus sont généralement protégés par le droit d'auteur ¹¹⁶. Cette définition plus large semble mieux représenter l'ensemble du domaine d'activités dans lequel opèrent les dessinateurs basés en Afrique, c'est-à-dire la publicité, la mise en page, l'illustration, la programmation de sites internet, et bien sûr le scénario et le dessin, y compris le dessin de presse.

1.1.1.1.1. L'évolution de l'édition africaine

Etudiée par l'économie de la culture en tant qu'outil fondamental pour le développement, l'édition en Afrique a fait l'objet de plusieurs études et débats soutenus par des institutions internationales telles que l'UNESCO ¹¹⁷, l'Union européenne et la Banque Mondiale, dans le cadre de politiques d'aide au développement et de coopération internationale.

Dans le même esprit de coopération culturelle, pendant les années 1980, 1990 et 2000, des réseaux de professionnels sont nés avec le souci de compenser la nature fragmentée et dispersée de l'édition africaine, de renforcer le professionnalisme, de promouvoir des partenariats et des coéditions Nord-Sud et Sud-Sud, de soutenir la diffusion commerciale des livres et, en général, de prendre des mesures qui aident à rattraper le retard affectant l'édition en Afrique. Les plus actifs sont African Book Collective, un réseaux d'éditeurs africains fondé à Oxford en 1985 pour commercialiser et distribuer les livres publiés en Afrique (2500 titres figurent à leur catalogue actuellement ; sont surtout impliqués les pays anglophones, mais pas

¹¹⁶ Actuellement, « le concept d'industries culturelles, renvoyant également au concept d'industries créatives ou d'industries de contenus, comprend l'impression, la publication, les multimédias, l'audiovisuel, les produits photographiques, ainsi que l'artisanat et le design. » UNESCO, *Politiques pour la créativité: guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, 31 décembre 2012, p. 146.

¹¹⁷ SMITH (Jr. Datus C.), *Les problèmes économiques de l'édition des livres dans les pays en voie de développement*. Paris : UNESCO, « Études et documents d'informations », 1977.
Voir : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001349/134944fo.pdf>, consulté le 2 juillet 2016.

exclusivement)¹¹⁸ ; l'Alliance des éditeurs indépendants, composée de 85 maisons d'édition issues de quarante-cinq pays différents, créée en 2002 pour développer une promotion solidaire notamment à travers la coédition¹¹⁹ ; l'Association Internationale des Librairies francophones, créée à Paris en 2002, qui réunit une centaine de libraires de soixante pays¹²⁰ ; Afrilivres, une association d'éditeurs d'Afrique francophone subsaharienne, de Madagascar et de l'île Maurice, basée à Cotonou et lancée en 2001 par le portail Africultures¹²¹ ; APNET (African Publishers Network), un réseau d'une trentaine de professionnels du livre africains, fondé en 1992 à Harare et basé actuellement à Accra¹²². Ces initiatives sont souvent situées dans une démarche d'aide au développement, cadre dans lequel s'inscrit le secteur du livre africain¹²³. Leur action est parfois accompagnée ou préparée par des recherches et des rapports qui analysent périodiquement la situation. Notamment, l'Alliance a publié *Éditer dans l'espace francophone*, ouvrage de Luc Pinhas qui dresse un état des lieux général de l'édition francophone en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale (2005). Afrilivres a promu un *État des lieux des initiatives et des expériences de diffusion et de distribution du livre en Afrique*, rédigé en 2011 par Sophie Godefroy et Vincent Bontoux de l'agence « Archipel 21 » pour l'Institut français, Afrilivres, l'Association internationale de libraires francophones et l'Alliance internationale des éditeurs indépendants.

En avril 2009, les Commissaires européens Louis Michel (Développement) et Jan Figel (Education et Culture) ont encouragé et soutenu matériellement la rencontre à

¹¹⁸ www.africanbookscollective.com.

¹¹⁹ www.alliance-editeurs.org.

¹²⁰ www.librairesfrancophones.org/ailf.html. Fondée en 2002 par une quarantaine de libraires, l'association avait pour but principal de rompre l'isolement des libraires francophones.

¹²¹ <http://www.afrilivres.net/editeurs.php#>.

¹²² Né en 1992 pour la promotion du livre à travers la formation et l'échange d'information, APNET est, selon Zell, actuellement en crise en raison d'un manque de *leadership* et pour avoir gaspillé les fonds des donateurs, qui ont arrêté leur contribution en 2005. En effet, il est impossible de trouver un site internet officiel. Cf. ZELL (Hans M.), « Publishing in Africa: where are we now ? Part Two : Accomplishment and failure », *LOGOS* 20/1 2009, p. 169-179.

¹²³ « Publishing and book development in Africa have always been, and will continue to be, closely influenced by development in general. The book sector is inescapably tied to government policies or, in many countries, the lack of policies. » ZELL (H. M.), « Publishing in Africa: where are we now? Part One: Some spurious claims debunked », *LOGOS* 19/4 2008, p. 187-195.

Bruxelles de 800 professionnels de la culture de l'UE et des pays ACP (Afrique, Caraïbes, Pacifique) en organisant le colloque « Culture and Creativity: Vectors for Development »; l'objectif était de souligner l'importance du lien entre culture et développement, et de promouvoir, face à l'attribution d'un fond spécial pour la culture de 30 millions d'euro à l'intérieur du 10^e Fond Européen de Développement, l'engagement de la part des gouvernements ACP dans ce type de politique ¹²⁴. L'élaboration des documents préparatoires concernant les différents secteurs avait été confiée à des agents culturels ACP, parmi lesquels l'écrivaine et éditrice Béatrice Lalinon Gbado, qui a analysé les dynamiques, les récentes évolutions et les besoins professionnels du secteur du livre. Utilisé comme base de discussion pendant le colloque, ce texte souligne la nécessité de l'existence de Ministères de la culture, d'un environnement juridique et politique, d'un système éducatif pour le développement des industries culturelles, d'une information spécialisée (au moyen de la presse et des réseaux d'opérateurs) et d'un système de formation professionnelle. Une grande importance est donnée au rôle de l'État en tant qu'institution directement responsable des besoins de lecture et de culture des citoyens ¹²⁵.

Les causes de la faiblesse de l'édition en Afrique ont été analysées par plusieurs chercheurs qui ont identifié différents facteurs : l'analphabétisme élevé, la faiblesse du pouvoir d'achat, l'inexistence d'un encouragement à la lecture, les taxes sur les matières premières, ou encore le recours à l'importation de livres scolaires de l'étranger. Isolées du marché global dominé par les grands groupes éditoriaux, les maisons d'édition africaines diffusent leurs publications surtout à l'échelle locale et régionale. De plus, elles investissent rarement dans la mise en ligne de sites internet efficaces qui puissent donner les informations nécessaires et pratiquer la vente en ligne ¹²⁶. Le système de

¹²⁴ FEDERICI (S.), « Introduction », dans FEDERICI (S.), (coord.), « Cultural Politics in Africa, Carabi and Pacific Countries », *Africa e Mediterraneo* n°2, 2009 (68), p. 2-7, p. 3.

¹²⁵ « The State is the first entity responsible for the meeting of reading needs, of the citizen's cultural needs. For this purpose it mobilises public resources, and engages with local associations and development partners; public or private, national or international. »
LALINON GBADO (Béatrice), « The Literature and Publishing sector in West Africa », Colloquium « Culture and creativity as vectors of development », Brussels, 1-3 April 2009, Discussion paper for the « Literature and Publishing » workshop.

¹²⁶ « Although a large number of African publishers now have a Web presence and make frequent use of e-mail, it appears that for most the Internet's potential has yet to be fully

distribution et de vente des livres africains présente également des lacunes et offre un large espace à la diffusion du livre étranger.

En considérant le secteur éducatif comme un créneau fondamental pour la rentabilité de l'édition ¹²⁷ dans des sociétés où l'achat du livre par la population est avant tout d'ordre utilitaire, Pinhas remarque que le secteur du livre se révèle plus solide dans les pays où il y a une production locale de livres scolaires (Bénin, Cameroun, Côte d'Ivoire) pour concurrencer les importations de livres produits par les groupes étrangers tels que Hachette, Édicef, De Boeck. Enfin, un facteur qui peut aider l'édition s'avère la présence d'une direction du livre et de la lecture au sein du Ministère de la Culture ; cependant il faut ajouter que, lorsqu'une telle direction existe, elle ne dispose pas, pour autant, du budget nécessaire pour mettre en œuvre des politiques de soutien efficaces ¹²⁸.

L'ouvrage récent de Raphaël Thierry, *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun* ¹²⁹, avant de se concentrer sur le Cameroun, analyse la production du livre dans l'Afrique francophone subsaharienne au fil des décennies, à partir des indépendances, en « historisant l'analyse », comme le suggère Pascal Durand ¹³⁰, au regard de l'institution de l'édition.

En effet, malgré une situation générale de difficulté et de pénurie, une certaine évolution a modifié l'édition dans les nations africaines au fil des années d'indépendance. Ainsi, une première période « de construction nationale », de la fin des années 1950 aux années 1970, a vu l'émergence, grâce à des financements nationaux ou à la coopération bilatérale ou internationale, de structures éditoriales plus ou moins importantes (éditions CLÉ de Yaoundé, Nouvelles Éditions Africaines au Sénégal, Côte-d'Ivoire et Togo), ainsi que des éditeurs « arrivés de l'étranger », à l'instar des éditions

exploited. This is in part attributable to communications infrastructure problems, slow connection speeds, and the still very high cost for accessing the Internet ». Cf. ZELL (H.), « Publishing in Africa: where are we now? Part Two », *art. cit.*, p. 174.

¹²⁷ Il parle de « la manne éducative », cf. PINHAS (L.), *Éditer dans l'espace francophone*, *op. cit.*, p. 74.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 177.

¹²⁹ THIERRY (R.), *Le marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, *op. cit.*

¹³⁰ DURAND (P.), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », *art. cit.*, p. 26.

Saint Paul ou Édicef¹³¹. Mais le fait est que « les crises économiques qui ont touché de nombreux pays d'Afrique durant les années 1980 ont eu une grande influence sur leur évolution : elles ont signifié sinon l'arrêt, du moins un net ralentissement des productions »¹³².

1.1.1.1.2. La publication de bandes dessinées après les Indépendances

En tout cas, les marchés du livre des premières décennies d'indépendance ont donné peu d'occasion de publication commerciale d'albums aux quelques auteurs qui, à l'époque, étaient les pionniers du 9^e art dans leurs pays, et ces quelques productions restaient isolées dans un contexte peu favorable à la distribution et à la promotion des ventes. Les magazines, les journaux et les fanzines qui ont véritablement permis, plus tard, à plusieurs auteurs d'émerger (nous en parlerons par la suite) ne s'étaient pas encore développés ; le monde associatif, la diplomatie culturelle et les missions étaient presque les seuls agents qui offraient des possibilités de produire des albums à des auteurs qui souhaitaient aller au-delà de la publication de vignettes ou d'épisodes de B.D. dans la presse, qui voulaient être des créateurs reconnus, et non pas seulement des artisans au service de la célébrité des héros et des séries.

Mongo Sisé *, l'un des doyens de la B.D. congolaise, a dû autofinancer son premier album *Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili : Le Portefeuille* auprès des éditions Mama-

¹³¹ Édicef (Éditions Classiques d'Expression Française) est une filiale d'Hachette Livre, créée en 1971, dont la production (80 nouveautés par an) est essentiellement scolaire. Pourtant, elle a développé un département littérature dont la collection la plus célèbre a été (depuis 1999 jusqu'à 2002) Caméléon Vert, qui a publié des albums pour enfants en co-éditions avec des éditeurs africains (Cameroun, Benin, Togo, Tchad, Côte d'Ivoire, Madagascar, Mali, Maurice...) qui ont diffusé les livres dans leurs pays et ont organisé des ateliers d'écriture et d'illustration pour produire des manuscrits. Cf. ANONYME, « Édicef », *Site web de Ricochet*, [s.d.]

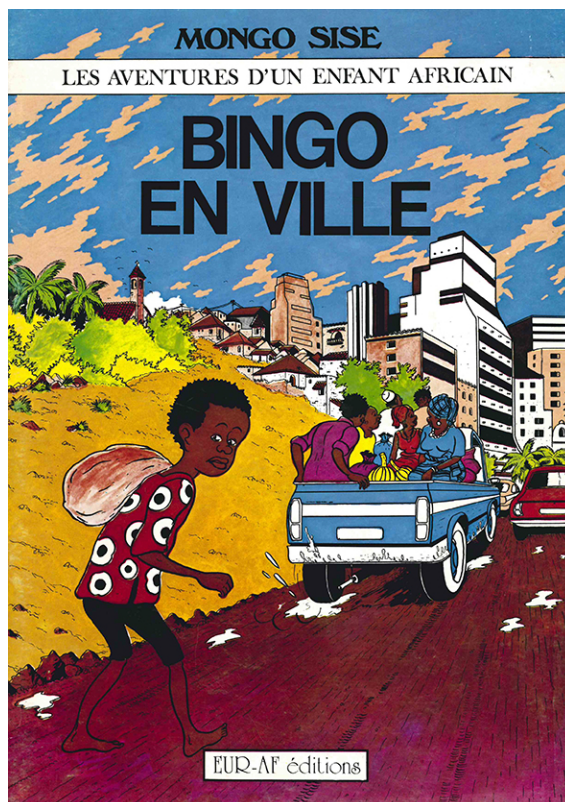
Voir : <https://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/edicef>, consulté le 15 juillet 2017.

À propos de cette initiative, Edicef a été accusé de « paternalisme » et de ne pas respecter les accords avec les partenaires du Sud : RAVEGLIA (Audrey), « Le Caméléon vert, ou l'ambiguïté d'une coédition Nord/Sud », *Africultures*, n°57, 2003/4, p. 107-108.

¹³² THIERRY (R.), *Le marché du livre africain*, op. cit., p. 38-39.

Leki¹³³, avec une société de production montée par lui, Mongoproduction. Ensuite, il a continué à publier grâce à l'agence belge de coopération AGCB, à Bruxelles, qui a promu sa célèbre série didactique *Bingo* : les aventures d'une sorte de Tintin africain, accompagné d'un petit chien blanc et dessiné en une ligne claire « hergéenne », qui, au cours de ses aventures, rencontre toujours un « expert de la coopération belge »¹³⁴.

En cette même période, l'autre auteur de référence du pays, Barly Baruti, prenait la même voie de la collaboration avec la coopération belge et publiait un premier travail de commande sur l'environnement africain : *Le Temps d'agir*¹³⁵, qu'il fera suivre de beaucoup d'autres ouvrages du même type, avant de publier des albums non liés à la coopération. Il s'agit de *Papa Wemba. Viva la musica*¹³⁶ et de *Mohuta et Mapeka. La voiture, c'est l'aventure*¹³⁷, ce dernier préfacé



¹³³ *Les aventures de Mata Mata et Pili Pili : Le portefeuille*. Dessin et scénario de Mongo Sisé. Kinshasa : Mongoproduction et Ed. Mama-leki, 1978, album suivi par *Le Boy : Les aventures de Mata Mata et Pili Pili*. Dessin et scénario de M. Sisé. Ecaussines, Belgium : Euraf Éditions, 1982.

¹³⁴ *Les aventures d'un enfant africain : Bingo en ville*. Dessin et scénario de M. Sissé [sic]. [Bruxelles] : AGCD (Service information et relations publiques de l'administration générale de la coopération au Développement), [1981], 31 p. [l'album est républié le même année avec le nom correct : *Les aventures d'un enfant africain : Bingo en ville*. Dessin et scénario de M. Sisé. Écussines (Belgique) : EUR-AF éditions, 1981, 32 p. ; *Les aventures d'un enfant africain : Bingo à Yama-Kara*. Dessin et scénario de M. Sisé. [Bruxelles] : AGCD, 1982, 32 p. ; *Les aventures d'un enfant africain : Bingo en Belgique (ou l'interdépendance)*. Dessin et scénario de M. Sisé. Bruxelles : AGCD, 1983, 32 p. ; *Bingo au pays Mandio (ou la lutte contre la désertification)*. Dessin et scénario de M. Sisé. [Bruxelles] : AGCD, 1984, 37 p.

¹³⁵ *Le temps d'agir*. Dessin de Barly Baruti et Annie Arys, scénario de Marc Colyn, et le Service Information et Relations Publiques de l'AGCD. Bruxelles : AGCD, 1982, 27 p.

¹³⁶ *Viva la musica. Papa Wemba*. Dessin et scénario de B. Baruti. Kinshasa : Afrique Éditions, 1987, 48 p.

par Bob de Moor qui s'était rendu à Kinshasa en 1985 « à l'occasion d'une manifestation de la bande dessinée belge »¹³⁷ et avait ensuite invité Baruti aux studios Hergé. La maison d'édition « Afrique éditions » de Kinshasa, filiale du groupe belge De Boeck, spécialisé notamment dans le livre scolaire et universitaire, pouvait aussi assurer la diffusion des publications en Belgique via la société bruxelloise De Boeck-Wesmael.

La diplomatie culturelle belge a également favorisé la prise de contact de Mongo Sisé et de Barly Baruti avec les studios Hergé de Bruxelles, qui leur ont donné la possibilité de résider en Belgique, de travailler avec les collaborateurs du grand auteur belge et d'entamer des relations avec d'autres auteurs européens reconnus.

En général, dans le Congo-Zaïre de l'époque, les missions et la coopération internationale étaient les seules institutions qui offraient du travail relativement régulier aux professionnels et des possibilités de publier aux débutants. Notamment, les éditions Saint-Paul Afrique, fondées en 1958 par trois missionnaires pauliniens¹³⁹ et dotées d'une imprimerie à Limete-Kinshasa et d'une autre à Lubumbashi, engageaient des dessinateurs pour réaliser des séries de bandes dessinées et des livres de jeunesse, dont beaucoup ont été réimprimés plusieurs fois. Par exemple, Saye Lepa-Mabila* a dessiné en 1981 *Sha Mazulu : et autres contes*¹⁴⁰ et, l'année suivante, *Un croco à Luozi*,

¹³⁷ Mohuta & Mapeka. *La Voiture, c'est l'aventure !* Dessin et scénario de B. Baruti. Kinshasa : Afrique Éditions, 1987, 46 p.

¹³⁸ Texte de présentation de l'album écrit par Bob De Moor.

¹³⁹ Les pères Raphaël Tonni, Julien Zoppi et Jacques Corra. A côté des livres de religion et des documents du Magistère de l'Eglise, ils publiaient des romans, des manuels scolaires, des ouvrages scientifiques, des brochures de formation humaine, des manuels de santé, des contes populaires, etc. « Fondée à Alba (Italie) en 1914 par le Bienheureux Jacques Alberione, la Société Saint-Paul se donne pour mission spécifique d'œuvrer dans l'Église et la société à l'annonce du message chrétien en répondant aux questionnements des hommes et des femmes de son temps avec les moyens de communication que la technologie du moment met à disposition [...] C'est en suivant les orientations visionnaires de son fondateur que la congrégation religieuse investira notamment le monde de l'édition tout en ouvrant des librairies sur les cinq continents. » ANONYME, « Qui sommes nous », [s.d.]
Voir : <http://mediaspaul.fr/qui-sommes-nous>, consulté le 15 avril 2015. En 1993, les Éditions Saint-Paul Afrique sont devenues Médiaspaul.

¹⁴⁰ *Sha Mazulu : et autres contes*. Dessin de Saye Lepa-Mabila, texte de l'Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Kinshasa : Éditions Saint Paul Afrique, 1982, 1983, 1986, 1987, 1998. L'ample bibliographie rédigée par Léon Verbeek, *L'art plastique contemporain de Lubumbashi*

inspiré d'un conte de Zamenga Batukezanga ¹⁴¹, ainsi que l'album *Mami-wata à Lodja et autres contes* ¹⁴².

La production de séries régulières de B.D. donnait aux auteurs une allure de « dessinateur officiel » de cette maison d'édition, comme dans le cas de Pat Masioni qui, à partir de 1983, a dessiné la série *Jésus des jeunes* (en trois versions : français, luba et swahili) et, entre 1986 et 1996, des albums de la collection « Biographies en bandes dessinées » concernant la vie des saints qui ont vécu sur le continent africain ¹⁴³, ceci en plus d'un grand nombre d'œuvres dans d'autres secteurs (santé, agriculture, technologie ¹⁴⁴). Les « Biographies », aussi bien que *La Bible en bandes dessinées*, principalement dessinée (mais pas uniquement) par les congolais Sima Lukombo * et Mayo Nke, ont été diffusées en R.D.C. en français, lingala, tshiluba, swahili et kikongo. Ces

et du Congo. Sources imprimées et numériques concernant les arts plastiques en République Démocratique du Congo, consultable dans le site du Musée Royale de l'Afrique Centrale de Tervuren <http://lubumarts.africamuseum.be/biblio> (consulté le 20 septembre 2017), ainsi que la plate-forme de documentation pour l'Afrique Centrale www.mukanda.univ-lorraine.fr nous ont permis de repérer ces rares informations. Une autre source d'informations bibliographique concernant la B.D. d'Afrique est la base de données de la collection Africa e Mediterraneo <http://www.africacomics.net/>.

¹⁴¹ *Un croco à Luozi et autres contes*. Dessin de S. Lepa-Mabila, texte de Zamenga Batukezanga. Limete/Kinshasa : Éditions Saint-Paul Afrique, 1979, 1982, 1983, 1984, 1987, 1998.

¹⁴² *Mami-wata à Lodja et autres contes*. Dessin de S. Lepa-Mabila, scénario de l'Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Limete-Kinshasa : Médiaspaul, 1982, 1984, 1986, 1987, 1996. Le fascicule est le n°3 de la collection « Contes et légendes de la tradition ». Lepa a publié des autres titres, tels que *Satonge-Bia et autres contes*. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1985, 1986, 1996, un recueil de textes oraux transcrits, *Mikombe et le Démon et autres contes*. Dessin de S. Lepa-Mabila, scénario de l'Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1982, 1983, 1986, 1987 et *Kipenda-Roho le démon vampirique et autres contes*. Dessin de S. Lepa-Mabila, scénario de Ch. Djungu-Simba Kamatenda. Limete-Kinshasa : Médiaspaul, 1984, 1987, 1989, 31 p., encore dans la collection « Contes et légendes de la tradition ».

¹⁴³ *Sebyera : la joie de vivre*, 1986 ; *L'Afrique ou la mort ! Monseigneur Daniël Comboni*, 1986 et 1988 ; *Cardinal Lavigerie, un prophète audacieux*, 1991 et 1992 ; *Bakanja : une vie sans compromis*, 1992 ; *Vedruna ; modèle de femme chrétienne* 1996 ; *Thècle, une vie pour l'évangile*, 1989.

¹⁴⁴ Par exemple les albums *À la maison*. Ill. de Makamba Masioni [= Pat Masioni]. Kinshasa : Paulines Éditions, « Connaître », 1997, 15 p. En arrière de couverture la liste des albums de la collection : 1. *À la maison* ; 2. *En pleine action* ; 3. *À l'école* ; 4. *Au marché* ; 5. *Au jardin*.



dessinateur Joseph Senga (ou Nsenga) Kibwanga* produisaient deux albums remarquables aussi bien du point de vue narratif que graphique : *Alerte à Kamoto ou un accident dans la mine*¹⁴⁸ et *Les Refoulés du Katanga*, qui raconte la tragédie de l'expulsion des Kasaiens du Katanga-Shaba¹⁴⁹.

fascicules étaient imprimés à 10 000 exemplaires et réimprimés à 7 000, mais les ventes ont baissé depuis 1990, de sorte que ces titres ont été longuement disponibles dans les stocks¹⁴⁵.

A Lubumbashi, le dessinateur Tchibemba* a pu éditer, en juin 1985, *Cap sur la Capitale*¹⁴⁶, son premier album en 44 planches sur la base d'un texte du journaliste et scénariste congolais Kyungu Mwana Banza ; l'ouvrage a été imprimé sur les presses de la Société Saint-Paul, avec l'appui du Centre culturel français de Lubumbashi¹⁴⁷. Pie Tshibanda* (l'un des rares scénaristes de B.D. en R.D.C.) et le

¹⁴⁵ BOTTE (Véronique), TÊTE (Paul), CASSIAU (Ch.), « L'édition de jeunesse au Kenya et au Congo démocratique », [2003].

Voir : http://eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/336/1/Edition_jeunesse_au_Kenya_et_au_Congo_d%C3%A9mocratique.pdf, consulté le 3 juin 2016.

¹⁴⁶ Il s'agit de l'histoire de la migration de deux naïfs, malheureux mais toujours optimistes villageois de la campagne à la grand capitale.

¹⁴⁷ Suite à cette publication, la carrière de Tchibemba a pris un élan avec une invitation en France, son émigration à Kinshasa et son installation à Salonique, en Grèce. Actuellement, il vit en Belgique.

¹⁴⁸ *Alerte à Kamoto. Ou : un accident dans la mine*. Dessin de Nsenga Kibwanga [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda Wamuela Bujitu [= P. Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Lanterne [Max Pierre], Imprimerie Saint Paul, 1989, 32 p..

¹⁴⁹ *Les Refoulés du Katanga*. Dessin de Nsenga K. [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda W.B. [= P. Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Impala, s.d. [1994].

Au Madagascar, l'initiative paulinienne, par le truchement du label local Paoly (Édisiôna Md. Paoly Antananarivo), a donné des possibilités aussi aux auteurs malgaches, qui pouvaient travailler à Tananarive pour adapter en malgache les albums publiés au Congo ; par exemple, la collection biblique *Ny Baiboly vita tantara an-tsary* s'est développée « avec les 12 titres suivants : *Abrahama, Moizy, Josefa, Davida, Samsona, Tobita, Paoly, Daniela, Josoe, Rota, Estera* et *Jodita* »¹⁵⁰. Ce n'est pas la seule série puisque

La collection Vavolombelona, éditée entre 1989 et 1991, raconte la vie de saints, au moyen de 12 titres en malgache : *Ny papa Joany Paoly faha, Izy telo dahy tany fatima, MB. Bernadette, MB. Agnès, MD. Tarcisius, Robert Naoussi, Gandhi, Martin Luther King* (ces 8 ouvrages adaptés d'œuvres préexistantes et dessinés par Martin Rasolofo), *Victoire Rasoamanarivo, Jacques Berthieu, Rasalama* (ces trois ouvrages scénarisés et dessinés par Alban Ramiandrisoa Ratsivalaka), Jacques Alberione (dessiné par Alban Ramiandrisoa Ratsivalaka, scénarisé par Les Filles de Saint Paul)¹⁵¹.

Martin Rasolofo a de même dessiné les adaptations de la collection « Connaître », devenue « Fantatro » en malgache. Le cas de Madagascar se distingue du reste de l'Afrique francophone parce qu'à partir de 1979, les auteurs malgache ont bénéficié d'une « période bénie » ; cet « âge d'or de la B.D. malagasy »¹⁵² a été marqué par une prolifération de maisons d'éditions qui produisaient des magazines et des *comic-books* d'aventure dans un style réaliste et en langue malgache à l'imitation des *fumetti* italiens¹⁵³. Cette présence d'éditeurs professionnels, en particulier Tsileondriaka, a créé un milieu favorable pour les débuts des auteurs, comme en témoigne Toavina Ralambomahay, journaliste à *L'Express de Madagascar*, à propos du dessinateur Elisé Ranarivelo qui, « en 1982, comme tous les artistes en herbe d'Antananarivo qui ont

¹⁵⁰ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « La littérature africaine en bande dessinée : une voie à explorer », *Africultures.com*, 18 novembre 2008, [30 p.].

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8184>, consulté le 15 juin 2016.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² ANONYME, « Historique des BD de Madagascar », *www.pensee-chretienne.org*, [s.d.]

Voir : http://www.pensee-chretienne.org/madagascar_ravo_txt/BD.htm, consulté le 10 juin 2016.

¹⁵³ Comme *Ibonia, Benandro, Koditra, Tsimania*, dessinés par Rabesandratana Richard (dit NRI).

commencé dans l'obscurité, [a] travaillé et a été publié par l'éditeur Tsileondriaka »¹⁵⁴. Les différentes études et témoignages relatifs à cette période de la B.D. malgache permettent de se représenter le cas, unique dans l'Afrique francophone, d'un marché assez développé ; il était rendu possible par une présence forte d'éditeurs capables d'agir professionnellement et prêts à saisir et à expérimenter les formats et les idées d'autres champs nationaux, tels que, par exemple, le champ italien (si bien qu'à travers de la France), pour les réinterpréter de manière originale et satisfaire un lectorat réceptif qui absorbait une grande quantité de productions variées. Cette vitalité et cette ouverture sont confirmées par la participation malgache au Festival d'Angoulême, lors de sa 13^e édition, en 1986 : elle fut considérée comme la première « présence africaine » dans cet événement annuel. Cet essor s'est éteint avec la crise économique et politique de 1991.

En Côte d'Ivoire, « le pays le plus producteur de titres, d'après le recensement d'Afrilivres »¹⁵⁵, on remarque déjà pendant les décennies 70 et 80 quelques initiatives de publication d'albums de B.D., mais plus isolées et aléatoires. Il s'agit par exemple du célèbre *Dago*, un album de Simon Maïga, un auteur français, publié en décembre 1973 sur les presses offset de la Société d'Imprimerie Ivoirienne (SII), ou de *Yao crack en math* (Nouvelles Éditions Africaines, 1985), dessiné par Jess Sah Bi, caricaturiste pour *Fraternité Matin* et *Fraternité-Hebdo*¹⁵⁶, en collaboration avec Joséphine Guidy Wandja, professeure de mathématique à l'Université d'Abidjan¹⁵⁷.

Au Sénégal, dans un contexte où les publications étaient également rares, émergent les deux premiers tomes de la série policière et humoristique *Les Aventures d'Aziz le reporter*, de Samba Fall, l'un des précurseurs de la B.D. sénégalaise, publiés en 1989 par les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal. Les deux épisodes, intitulés *L'ombre de Boy*

¹⁵⁴ RALAMBOMAHAY (Toavina), « Elisé Ranarivelo, le dessinateur et son œuvre », *Africultures*, n°79, 2009/4, p. 148-150. En 2008, Ralambomahay et Ranarivelo ont produit le livre *La petite peta*, aux éditions Tsioury.

¹⁵⁵ Cf. PINHAS (L.), *Éditer dans l'espace francophone*, op. cit., p. 76.

¹⁵⁶ Ce dessinateur s'est, par la suite, orienté vers la musique.

¹⁵⁷ *Yao crack en math*. Dessin de Jess Sah Bi, texte de Joséphine Guidy Wandja. Abidjan ; Dakar ; Lomé : Nouvelles Éditions Africaines ; [Nancy] : [diffusion Berger-Levrault], 1985, 28 p. Voir : <http://www.nei-ceda.com/fr/74-catalogue-nei-ceda->, consulté le 26 mai 2017.

*Mélakh*¹⁵⁸ et *Sangomar*¹⁵⁹, réunissent une partie des aventures de ce héros, qui avaient déjà été éditées dans des suppléments du journal sénégalais *Le Soleil*.

Cet aperçu non exhaustif des albums publiés par la jeune édition africaine montre que, pendant les premières trois décennies qui ont suivi les indépendances, les auteurs de l'Afrique francophone qui ont commencé à créer des B.D. ont été assez peu soutenus, on peut même dire que ce fut à titre plutôt exceptionnel, par les secteurs du livre de leurs pays. Il faut toutefois rappeler que ceux-ci étaient constitués essentiellement par des maisons d'édition reposant sur l'initiative étatique, évidemment peu intéressées et préparées à ce type de langage, et souvent tombées en crise à la fin des années 80.

1.1.1.1.3. L'essor des années 90 et la bibliodiversité

Les années 90 ont été marquées une nouvelle configuration du marché du livre, notamment une « lancée »¹⁶⁰ d'initiatives privées qui ont revitalisé l'édition. Le climat de renouvellement politique suscité par l'institution du multipartisme, par la multiplication des journaux et par l'émergence de la société civile a encouragé le 9^e art, dont les protagonistes se sont engagés dans la création d'associations, de collectifs, de magazines et de festivals, tandis que la coopération culturelle européenne, notamment française et belge, soutenait cet essor et multipliait les occasions de rencontre avec les agents de la B.D. européenne, au moyen d'ateliers et expositions. Si les médias, que nous analyserons plus loin, ont offert des supports favorables à l'émergence d'une génération d'auteurs et de héros qui ont contribué à la fondation d'un « panthéon » populaire, le progrès de l'édition n'a toutefois pas été en mesure de créer ni un marché stable ni un espace de compétition et d'opportunités, capable de mener à bien des projets éditoriaux

¹⁵⁸ *L'ombre de Boy Mélakh*. Dessin et scénario de Samba Fall. [s.l.] : Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, coll « Les aventures d'Aziz le reporter », 1989, 80 p.

¹⁵⁹ *Sangomar*. Dessin et scénario de Samba Fall. [s.l.] : Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1989, 77 p.

¹⁶⁰ QUIÑONES (V.), « La littérature de jeunesse, un art africain : Panorama 2000-2015 », *Takam Tikou*, « Dossier 2016 : La belle histoire de la littérature africaine pour la jeunesse : 2000-2015 », 16 mars 2016.

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/la-litt-rature-de-jeunesse-un-art-africain-0#note16>, consulté le 15 juillet 2016.

à plus ou moins long terme, dans les formes toujours plus ambitionnées par les auteurs, c'est à dire les albums, si possible cartonnés, les séries et les collections.

De nombreuses petites et moyennes maisons d'édition ont été fondées pendant cette période, comme par exemple Bakame, maison qui s'est implantée au Rwanda après le génocide à l'initiative d'Agnès Gyr, qui publie en français et kinyarwanda et qui, en raison de son activité dans le livre pour la jeunesse, est membre actif de l'organisation internationale IBBY ¹⁶¹ ; Ruisseaux d'Afrique, maison fondée en 1994 au Bénin par Béatrice Lalinon Gbado et spécialisée dans la littérature pour la jeunesse ; Bibliothèque Lecture Développement, née au Sénégal en tant qu'association de promotion de la lecture et de l'éducation, et renforcée par un volet édition à partir de 1996. L'année 1992 a vu se mettre en place plusieurs éditeurs : les éditions Ganndal, en Guinée, à l'initiative de Aliou Sow ¹⁶² ; les Nouvelles Éditions Ivoiriennes, fruit de la privatisation du Bureau Ivoirien des Nouvelles Éditions Africaines (BINEA) ; et les Éditions Livre Sud (Édilis), en Côte d'Ivoire aussi, éditeurs de syllabaires des langues locales (baoulé, beté, sénoufo, dioula, koulango, akyé, abidji, dan, wobé, mahou, lobiri). Au Mali, où une première maison d'édition indépendante, Jamana, avait été fondé en 1986 ¹⁶³, deux autres importantes maisons d'édition sont nées dix ans après : Le Figuier – créée par l'écrivain Moussa Konaté ¹⁶⁴ et essentiellement tournée vers la littérature pour la jeunesse en français, mais aussi dans les langues maliennes telles que le bambara, le soninké, le sonrai, le tamashek et le peul –, et Donniya, établie comme maison d'édition liée à Imprim Color (la première imprimerie moderne à Bamako, maîtrisant l'impression couleur de qualité et renforcée par un studio de conception graphique). En 2000, l'écrivaine Kadiatou Konaré, fille d'Alpha Oumar Konaré, historien et ancien Président

¹⁶¹ <http://www.bakame.ch/fr/bienvenue/>. L'« Union Internationale pour les Livres de Jeunesse » (IBBY), fondée en 1953 en Suisse, est une association à but non lucratif avec un statut officiel à l'UNESCO, qui cherche à favoriser la rencontre des enfants et des livres, au moyen de « sections nationales » dans soixante-quinze pays.

¹⁶² Littérature africaine francophone ou en langues nationales, littérature de jeunesse, livres scolaires.

Voir : <http://editionsganndal.blogspot.it>, consulté le 16 juillet 2016.

¹⁶³ www.jamana.org.

¹⁶⁴ La démarche de Moussa Konaté en tant qu'écrivain est décrite dans le chapitre « "J'écris pour ne pas sombrer". L'opera di Moussa Konaté », dans NISSIM (Liana), MODENESI (Marco), RIVA (S.), *L'incanto del fiume, il tormento della savana*. Roma : Bulzoni, 1993, p. 557-616.

du Mali, a créé Cauris Éditions pour publier des guides touristiques, des ouvrages d'histoire et de littérature pour la jeunesse.

Si certaines maisons d'édition n'existent plus, et que d'autres sont en veilleuse, la plupart sont toujours actives. Luc Pinhas souligne cette évolution :

les nouveaux éditeurs africains, dynamiques, mieux formés et sans doute plus solidaires que leurs aînés, portent l'espoir d'un véritable développement de l'édition sur le continent. Soucieux de s'adresser aux nouvelles générations et de contribuer à l'éducation, à et par la lecture, ils ont commencé tout particulièrement à défricher le terrain de la littérature de jeunesse et à en renouveler la production

même si cela ne n'efface pas leur fragilité et l'exiguïté des marchés nationaux « du fait du faible pouvoir d'achat et de la concurrence des maisons du Nord »¹⁶⁵. Selon R. Thierry, « ces manifestations de domination économique et intellectuelle »¹⁶⁶ poussent l'édition africaine à des formes de « réaction », soutenues par le concept de « bibliodiversité »¹⁶⁷ qui a favorisé, au cours des quinze dernières années, une plus grande présence des productions éditoriales africaines sur le marché international du livre, et une meilleure reconnaissance de leur diversité. L'édition africaine s'insère donc dans une logique de « réaction » pour exister commercialement face à l'attraction de l'édition du Nord. Cette tendance est encouragée par les réseaux internationaux déjà nommés, qui facilitent la visibilité « à l'international », c'est-à-dire à l'occasion d'évènements comme la Foire internationale du livre pour enfants de Bologne, le Salon du livre de Paris, le Salon du livre et de la presse jeunesse de Seine-Saint-Denis ou

¹⁶⁵ PIHNAS (L.), « L'édition africaine à la croisée des chemins », *Africultures*, 4/2006, p. 114-119. Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5808/>, consulté le 15 juillet 2015.

¹⁶⁶ THIERRY (R.), *Le marché du livre africain*, op. cit., p. 21.

¹⁶⁷ Ce concept est à la base de l'action de l'Alliance Internationale des Éditeurs Indépendants.

encore le Salon du livre de Genève ¹⁶⁸, de même que sous la forme d'associations, de collectifs et de sociétés de diffusion spécialisées, comme « L'Oiseau Indigo » ¹⁶⁹.

Les développements positifs sont, de même, valorisés par Hans Zell, auteur d'ouvrages de référence concernant l'édition à un niveau global. Dans son article « Publishing in Africa : where are we now ? » ¹⁷⁰, il se propose de réfuter des clichés négatifs à propos de la production de livres en Afrique. Par exemple, contre la « réclamation inauthentique » selon laquelle, en Afrique, les multinationales domineraient le marché et qu'il n'y aurait guère aucune publication par et pour les Africains, il cite l'édition 2006 du rapport *African Books in Print* ¹⁷¹, qui témoigne d'une

abondance de livres culturellement importants [...] environ 3 500 titres de littérature africaine en anglais et en français, presque 2 500 livres pour l'enfance publiés en Afrique, pour ne pas mentionner les différents détails des plus que 10 000 livres en 140 langues africaines, y compris fiction, théâtre et poésie, ouvrages généraux, littérature pour l'enfance, et livres faciles-à-lire destinés aux adultes. Évidemment, comparé avec la production de certaines nations du Nord, les chiffres sont relativement modestes, mais on ne peut pas nier que des progrès significatifs ont été faits ¹⁷².

Si, remarque Zell, à la moitié des années 80 il aurait été correct de décrire l'édition africaine comme sous-développée, plusieurs tentatives éditoriales ayant échoué,

¹⁶⁸ Cf. THIERRY (R.), « Un aperçu des dynamiques de l'édition africaine pour la jeunesse dans la période contemporaine », *Takam Tikou*, « Dossier 2016 - La belle histoire de la littérature africaine pour la jeunesse : 2000-2015 », 16 mars 2016.

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2016-la-belle-histoire-de-la-litt-rature-africaine-pour-la-jeunesse-2000-2015/un-ap>, consulté le 15 juillet 2016.

¹⁶⁹ L'association « L'Oiseau Indigo », depuis 2009, diffuse au Nord un catalogue de « 32 maisons d'édition libanaises, tunisiennes, marocaines, ivoiriennes, sénégalaises, maliennes, guinéennes et françaises ». En 2016, ses activités de diffusion ont été intégrées au système de vente libanais Bookwitty.

Voir : <http://www.loiseauindigo.fr/articles/loiseau-indigo-bookwitty/>, consulté le 15 juillet 2016.

¹⁷⁰ ZELL (H.M.), « Publishing in Africa. Part One et Part Two », *artt. citt.*

¹⁷¹ LOMER (Cécile), (ed.), *African Books in Print/Livres africains disponibles* (ABIP) 6th ed. Munich: K.G. Saur, 2006. 2 vols.

¹⁷² ZELL (H.M.), « Publishing in Africa. Part one », *art. cit.*, p. 191 ; nous traduisons.

actuellement la situation s'est modifiée¹⁷³. Bien sûr, les problèmes continuent à défavoriser le système, comme les coûts élevés de la distribution, les ventes insuffisantes, le manque d'une politique de soutien institutionnel au livre et à la lecture de la part des gouvernements ; mais il y a eu des progrès, notamment de la part de l'édition pour la jeunesse où, même si les standards de production sont souvent de basse qualité, en général le niveau s'est nettement amélioré, aussi bien dans les contenus éditoriaux que dans la qualité de l'illustration¹⁷⁴.

Viviana Quiñones, elle aussi, à partir du « poste d'observation privilégié que représente [la] revue en ligne *Takam Tikou* et son comité de lecture », remarque que

le travail éditorial a considérablement évolué par rapport à la situation qui prévalait avant 2000. Des éditeurs ont organisé des ateliers d'écriture et d'illustration ; le travail sur les textes semble plus approfondi. Les formats se sont diversifiés, depuis de petits livres carrés jusqu'à des livres géants. Les maquettes sont devenues plus claires, variées, créatives¹⁷⁵.

En outre, ces éditeurs sont toujours plus visibles dans les manifestations internationales, vitrines globalisées du livre, du fait du principe de la bibliodiversité et de son application par le biais de la coopération culturelle. Grâce à un partenariat qui a débuté en 1991 avec l'association française « La Joie par le Livre », la Children Bookfair de Bologne, principale manifestation européenne dans le domaine, accueille chaque année des

¹⁷³ « While two or three decades ago it might have been correct to describe African publishing as extremely underdeveloped, this is certainly not the picture now. It is true of course that many formidable obstacles and challenges remain, including weak technology infrastructures, high distribution costs, the lack of coherent national book policies, high tariff barriers, illiteracy, extreme poverty, and little disposable income, among them. Nevertheless, significant gains have been made, and there have been several collective efforts to build capacity. » ZELL (H.M.), « Publishing in Africa. Part Two », *art. cit.*, p. 178.

¹⁷⁴ « There are many African publishers with highly imaginative children's lists, quite a few of them developed by enterprising African women publishers, several of whom have contributed articles to *Courage and Consequence. Women Publishing in Africa*, an insightful collection of papers and personal accounts published by African Books Collective in 2002. » ZELL (H.M.), « Publishing in Africa. Part One », *art. cit.*, p. 193.

¹⁷⁵ QUIÑONES (V.), « La littérature de jeunesse », *art. cit.*

éditeurs africains dans un espace « réservé » aux éditeurs du continent pour les aider à sortir de ce que Luc Pinhas nomme « des marchés de niches étroits »¹⁷⁶.

En France aussi, « la présence des éditions africaines s'est accrue au Salon du livre de jeunesse de Seine-Saint-Denis à Montreuil, au Salon du livre de Paris, à Clichy et bien d'autres; ailleurs en Europe, au Salon de Genève, de Göteborg »¹⁷⁷. Le souci de donner de la visibilité à la qualité et à la vitalité du livre africain pour la jeunesse, et de permettre aux auteurs et aux éditeurs des contacts fructueux avec le Nord est à la base de l'exposition virtuelle *Books for Africa / Books from Africa*, créée par l'International Board on Books for Young People (IBBY)¹⁷⁸. Dans le même esprit, l'Alliance des éditeurs indépendants et la Foire du Livre de Jeunesse de Bologne ont organisé un atelier professionnel pour huit éditeurs africains à l'occasion de l'édition 2013.

Bien qu'une certaine faiblesse soit révélée par des catalogues peu fournis, ou incomplets, ou par des sites ouverts à la consultation dans des versions inachevées, qui ne montrent pas tous les couvertures ou contiennent encore dans certaines pages le faux texte employé par les graphistes dans la mise en page (« lorem ipsum... »)¹⁷⁹, le dynamisme et la qualité des productions ont été reconnus internationalement par des prix spécialisés et réservés aux éditeurs « du Sud ». Les prix décernés par des organisations de professionnels à l'occasion des manifestations internationales se basent sur le souci de donner de la visibilité à la bibliodiversité : le Prix du meilleur éditeur Jeunesse de l'année de la foire du livre de Bologne donne la même place (cinq postes en tant que pre-sélectionnés) à chacune des six régions du monde et permet à cinq éditeurs d'Afrique d'être compétitifs face à l'énorme production et à l'innovation permanente de l'édition d'Europe et des autres continents qui sont dans les conditions de présenter leur production en remplissant les stands de la foire, avec une puissance

¹⁷⁶ PINHAS (L.), « Mondialisation, bibliodiversité et littérature de jeunesse francophone », dans FOUCAULT (Jean), MANSON (Michel), PINHAS (L.), (dir.), *L'édition de jeunesse francophone face à la mondialisation*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 9-20, p. 11.

¹⁷⁷ QUIÑONES (V.), « La littérature de jeunesse », *art. cit.*

¹⁷⁸ www.ibby.org/index.php?id=552.

¹⁷⁹ Nous faisons référence aux pages « agenda », « diffusion », « partenaires » des Éditions Ruisseaux d'Afrique, ou à la section « actualité » des Éditions Éburnie.

Voir : <http://www.editionseburnie.ci/?q=actualit-s>, consulté le 30 septembre 2016.

qui éclate par rapport au « vide » du stand collectif réservé aux maisons d'édition africaines¹⁸⁰.

Ce type de prix, parmi lesquels nous pouvons nommer aussi la section « Francophonie » du Prix Saint-Exupéry, Valeurs jeunesse¹⁸¹ et le prix IBBY-Asahi de Promotion de la lecture¹⁸², donne l'occasion à des maisons d'édition « dominées » de combler leur retard par rapport aux éditeurs « dominants », de rééquilibrer les possibilités qui au départ sont fortement inégales. D'autres prix sont décernés par des compétitions ouvertes aux livres du monde entier, comme le prestigieux catalogue *The White Raven*, réalisé chaque année avec les titres sélectionnés par des spécialistes de différentes langues de la Bibliothèque Internationale pour la Jeunesse de Munich (Allemagne) parmi les livres que les éditeurs ou les réseaux de distribution leur font parvenir¹⁸³. Dans ces cas, le fait de participer à une compétition équitable augmente la légitimation obtenue par les publications africaines retenues, à l'instar du livre *Le Roi Njoya, un génial inventeur*, de Pat Masioni (illustration) et du camerounais Alain Serge Dzotap¹⁸⁴ (texte), publié en 2015 aux éditions Cauris Livres du Mali¹⁸⁵.

¹⁸⁰ En 2015, le Prix du meilleur éditeur Jeunesse de l'année (BOP) pour le continent africain de la Foire de Bologne a été décerné aux Éditions Donniya, tandis que les Éditions Ruisseaux d'Afrique ont été nommées en 2016, avec Ganndal de Guinée. Le prix a été donné à l'éditeur sud-africain Bumble Books / Publishing Print Matters qui présente des illustrateurs sud-africains connus internationalement, comme Piet Grobler.

¹⁸¹ Les albums de la série *Bibi n'aime pas* (Muriel Diallo, Les Classiques ivoiriens 2010) et *Zannou : Sur les traces de Grand-père* (Beatrice Lalinon Gbado, et Roger Boni Yaratchaou, Ruisseaux d'Afrique, 2011) ont reçu le Prix Saint-Exupéry Valeurs jeunesse en 2012.

¹⁸² En 2008, le prix IBBY-Asahi de Promotion de la lecture a été décerné aux éditions Bakame (Rwanda).

¹⁸³ « The White Raven label is given to books that deserve worldwide attention because of their universal themes and/or their exceptional and often innovative artistic and literary style and design. The titles are drawn from the books that the IYL receives as review or donation copies from publishers and organizations around the world. » ANONYME, « White Ravens », *site web de l'International Children's Digital Library*, [s.d.].

Voir : <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens>, consulté le 26 mai 2017.

¹⁸⁴ Né à Bafoussam (Cameroun) en 1978, Alain Serge Dzotap est poète, animateur d'atelier d'écriture pour enfants, auteur pour la jeunesse.

¹⁸⁵ *Le Roi Njoya, un génial inventeur*. Dessin de P. Masioni, texte de Alain Serge Dzotap. Bamako : Cauris Livres, 2015, 32 p.

1.1.1.1.4. Les bédéistes et l'illustration des livres pour la jeunesse

Les initiatives éditoriales consacrées à la jeunesse constituent le cadre dans lequel des occasions professionnelles sont offertes aux auteurs de B.D. en tant qu'illustrateurs. Livres d'images, romans, fascicules éducatifs, albums pour tout-petits dans des formats divers, plus ou moins illustrés, mettent en scène un imaginaire africain grâce à des thèmes, des atmosphères et des personnages très variés : des enfants et des ados de tous les milieux sociaux, des hommes et des femmes, des génies ou d'autres esprits, des animaux de la savane, de la forêt et de la ferme, des histoires qui racontent la vie quotidienne, en ville ou au village, des récits d'aventures, des contes issus de la tradition orale de cultures différentes. Cette production, qui a fleuri surtout depuis 2000 dans toute l'Afrique francophone, peut être considérée, dans le contexte général d'une production éditoriale africaine faible et précaire, comme l'un des éléments qui font partie du cadre institutionnel de la B.D., parce qu'elle permet aux dessinateurs de B.D. non seulement de faire valoir leur compétence dans le dessin et la conception graphique, donc de pourvoir à leur subsistance, mais aussi d'exister en tant qu'auteurs des livres.

En parcourant le catalogue 2016 des NEI-CEDA, on constate que, parmi les centaines de titres présentés, y compris les romans, les essais et les livres scolaires, la majorité présentent sur la couverture un dessin ou un montage d'images dessinées (dont l'auteur n'est pas précisé), ce qui implique une certaine abondance de commandes de dessins et de mises en forme graphique.

Ce marché de travaux « artisanaux » s'accompagne à la production d'albums pour lesquels les illustrateurs signent l'ouvrage avec les écrivains. Parmi ces produits en duo – un écrivain, un illustrateur –, les NEI ont engagé plusieurs bédéistes : les ivoiriens Benjamin Kouadio¹⁸⁶ et Lassane Zohoré, avec son studio¹⁸⁷, le sénégalais Samba Fall¹⁸⁸

¹⁸⁶ *À l'aéroport*. Dessin de Benjamin Kouadio, texte de Claire Porquet. Abidjan : NEI, 2002 ; *Kaskou*. Dessin de B. Kouadio, texte de Micheline Coulibaly. Abidjan : NEI, 2002 ; *Kayéli*. Dessin de B. Kouadio, texte de Boan Lou Chantal Iritié. Abidjan : NEI, 2000.

¹⁸⁷ *Le Rêve de Kimi*. Dessin de Lassane Zohoré, texte de Josette Abondio. Abidjan : NEI, 1999 ; *Mifïcao*. Dessin de Les Studios Zohoré [= L. Zohoré], texte de Marie-Aka Danielle. Abidjan : NEI, 2002 ; *La Petite pièce de monnaie*. Dessin de L. Zohoré, texte de Fatou Keïta. Abidjan : NEI, 2011.

¹⁸⁸ *Louty, l'enfant du village*. Dessin de Samba Fall, texte de Fatou Ndiaye Sow. Abidjan : NEI, 2001.

et le béninois Hector Sonon *, qui a illustré une série d'albums pour enfants de 3 à 6 ans, écrits par l'auteur béninois O.J.R. Georges Bada et imprimés avec le soutien de l'Agence internationale de la Francophonie ¹⁸⁹. Dans son pays, Sonon a réalisé des dessins pour les éditions du Flamboyant ¹⁹⁰ et, surtout, pour Ruisseaux d'Afrique, maison à propos de laquelle il déclarait : «le gros avantage, je dois dire, de résider au Bénin, c'est qu'une maison d'édition comme Ruisseaux d'Afrique donne du travail régulièrement» ¹⁹¹. En effet, il a illustré des albums ¹⁹² et réalisé de nombreux « albums à colorier », non signés.

Le centrafricain Didier Kassaï * est très actif et affirme pouvoir vivre avec de telles collaborations ¹⁹³. Dans le cadre du projet d'alphabétisation « Educa 2000 », en 2005, il a publié, avec le scénariste Olivier Bombasaro, aux éditions Les Classiques Ivoiriens, 5 albums didactiques d'aventures illustrées, formant une suite dédiée au personnage de Gipépé ¹⁹⁴.

¹⁸⁹ *Mais qu'est-ce qu'il y a dodo ?*. Dessin de Hector Sonon, texte de O.J.R. Georges Bada. Abidjan : NEI, 1997 ; *La statuette sacrée*. Dessin de H. Sonon, texte de O.J.R. G. Bada. Abidjan : NEI, 2002 ; et *Les belles noces de Faïma*. Dessin de H. Sonon, texte de O.J.R. G. Bada. Abidjan : NEI, 2002.

¹⁹⁰ *Afi et le tambour magique*. Dessin de H. Sonon, texte de Thécla Midiohouan. Cotonou : Les éditions du Flamboyant ; Vanves : Edicef, 1999.

¹⁹¹ SONON (H.), « Hector Sonon : Les caricaturistes ont joué un rôle important dans la transition démocratique au Bénin. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *Afribd*, octobre 2009.

Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10232#sthash.SCTyKZjd.dpuf>, consulté le 18 juin 2016.

¹⁹² *Abalo a le palu*. Dessin et texte de H. Sonon. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2004 ; *Une cargaison d'enfants*. Dessin de H. Sonon, texte de Léa Affiavi Attidoko. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2003.

¹⁹³ « Cela m'a permis d'acheter une maison, d'acheter une belle moto (rires) et j'ai encore des projets de construction, donc j'arrive à vivre avec mon travail, ou moins en Centrafrique. » – KASSAÏ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

¹⁹⁴ *Gipépé le pygmée*. Dessin de D. Kassaï, texte de Olivier Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006 ; *Gipépé et les exploiters de bois*. Dessin de D. Kassaï, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p. ; *Gipépé et le bébé*. Dessin de D. Kassaï, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p. ; *Gipépé et la fièvre Rémonla*. Dessin de D. Kassaï, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p. ; *Aventures en Centrafrique*. Dessin de D. Kassaï et Guy Eli Maye, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2005, 56 p.

Le dessinateur béninois Hervé Alladaye, qui utilise parfois le nom de plume Hodall Béo et s'est affirmé en tant que caricaturiste dans plusieurs journaux béninois (*Le Point au quotidien*, *Le Progrès*), a beaucoup travaillé en tant qu'illustrateur avec Ruisseaux d'Afrique¹⁹⁵, avant de sortir un album subventionné avec Star éditions¹⁹⁶.

Après avoir collaboré avec le bédéiste et caricaturiste Aly Zoromé pour la petite histoire de *Sitan la petite imprudente*¹⁹⁷, l'écrivain et éditeur Moussa Konaté l'a engagé afin d'illustrer deux collections d'albums éducatifs concernant le patrimoine historique et géographique et les métiers traditionnels de l'Afrique¹⁹⁸. Les éditions Balani's, fondées en 2003 à Bamako par l'animateur culturel et musicien Igo Lassana Diarra pour se lancer dans l'édition d'ouvrages pour la jeunesse ainsi que de B.D., ont inauguré leurs publications en confiant au bédéiste Massiré Tounkara * l'illustration de *Les Jumeaux à la recherche de leur mère*¹⁹⁹, un conte pour enfant accompagné d'une cassette audio avec la narration en français et en bambara. Le succès rencontré par le livre a encouragé en 2005 la publication d'un deuxième épisode et, en 2006, de *La Princesse capricieuse*²⁰⁰,

¹⁹⁵ Alladaye a illustré la série pour enfants de 6 à 8 ans *Coco Taillé : Coco Taillé a la boule à zéro*. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Michele Nardi. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « Sereins », 2002 ; *Coco Taillé et le père Noël*. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Béatrice Lalion Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2011 ; *Coco Taillé et le pagne de maman*. Dessin de H. Alladaye, texte de B. Lalion Gbado, Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2011 ; et des livres de la collection « Tanéka » : *Caïvi l'enfant placé*. Dessin de H. Alladaye, texte de B. Lalion Gbado, 2003 ; *Le masque*. Dessin de H. Alladaye, texte de René Aïnadou, 2003 ; *Mémé*. Dessin de H. Alladaye, texte de B. Lalion Gbado, 2009 ; *Rose-fleur. Une version actualisée de Blanche-neige*. Dessin de H. Alladaye, texte de Koffivi Mawuto Assem. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2009, 61 p.

¹⁹⁶ *Faoussah : la Petite Vidomègon*. Dessin de Hodall Béo [= H. Alladaye], dir. de G. Bada. Cotonou : Star Éditions, 2009, 28 p. ; publié avec le financement du Programme de soutien aux initiatives culturelles décentralisées (PSICD, Bénin) et de l'Union européenne.rom □

¹⁹⁷ *Sitan, la petite imprudente*. Dessin de Aly Zoromé, texte de Moussa Konaté. Bamako : Le Figuier, 1997.

¹⁹⁸ Coll. « Métiers d'Afrique », Bamako : Le Figuier. Dessin de A. Zoromé, texte de M. Konaté : *La teinturière*, 2001 ; *Le tisserand*, 2001 ; *La savonnière*, 2003 ; *La potière*, 2003 ; *La fileuse*, 2003 ; coll. « Voyage jeunesse » : Tombouctou, 2006 ; *Le pays Dogon*, 2006 ; *Djenné*, 2006.

¹⁹⁹ *Les jumeaux à la recherche de leur mère*. Dessin de Massiré Tounkara, texte de Ousmane Diarra. Bamako : Éditions Balani's, 2004.

²⁰⁰ *La princesse capricieuse*. Dessins de M. Tounkara, texte de Ousmane Diarra. Bamako : Balani's, 2006, coll. « Ziri », 39 p.

avec les mêmes auteurs. Au Sénégal aussi, l'association de promotion de la lecture et maison d'édition Bibliothèque Lecture Développement (BLD) a publié des albums illustrés par des bédéistes sénégalais : Lamine Dieme et Cheikh Ba ²⁰¹.

1.1.1.1.5. La publication d'albums de B.D.

Dans le cadre de la production éditoriale généraliste ou destinée à la jeunesse, certains éditeurs ont ouvert progressivement leur catalogue à des titres de bande dessinée, de façon irrégulière et sans encadrement dans des genres codifiés ni collections qui témoigneraient d'une programmation éditoriale et pourraient fonctionner comme instruments de valorisation et de promotion sur le marché.

On trouve six titres de bande dessinée listés dans le catalogue 2016 de l'importante maison NEI-CEDA ; il s'agit aussi bien d'anciennes parutions que de nouveautés : deux tomes de la série *Les Nouvelles Aventures de Kimboo*, « héros de la jeunesse combattante » : *Cap Sur Tombouctou* ²⁰², et *Kimboo contre la drogue* ²⁰³ ; un album consacré au personnage de John Koutoukou : *Responsable, irresponsable*, de Benjamin Kouadio (qui signe ici KBenjamin) ²⁰⁴ ; et *Le SIDA et les autres affaires le concernant*, un ancien (1985) album du directeur de la revue *Gbich !*, Lassane Zohoré ²⁰⁵. Un autre titre est constitué par la réimpression d'un « classique » éducatif déjà publié en 1985 : *Yao crack en math*, tandis que le dernier titre, *Délestron*, est une intéressante représentation en B.D. d'un problème de la vie urbaine en Côte d'Ivoire : les coupures d'électricité. Le super-héros Délestron, sorti de l'imagination du publicitaire ivoirien

²⁰¹ *Coucou le moineau*. Dessin de Lamine Dieme, texte de Assamala Amoï. Dakar : BLD Éditions, 2006 ; *Bébé Amine*. Dessin et texte de L. Dieme, Dakar : BLD Editions, coll. « Tété », 2008, 15 p. ; *Dem Dikk*. Dessin de Cheick Ba, texte de A. Amoï. Dakar : BLD Éditions, 2006.

²⁰² *Cap sur Tombouctou*. Dessin et couleurs de Elce, scénario de Liliana Lombardo et Nohé. Abidjan : NEI, 1999, 45 p.

²⁰³ *Kimboo contre la drogue*. Dessin de J. Sah Bi et L. Zohoré, scénario de L. Lombardo et Kolo Touré, avec la participation du footballeur Basile Boli. Abidjan : Nouvelles Éditions Ivoiriennes ; Éditions d'Ako, 2001.

²⁰⁴ *John Koutoukou : Responsable, irresponsable*. Dessin et scénario de KBenjamin [= Benjamin Kouadio]. Abidjan : CEDA, coll. « Humour », 1999.

²⁰⁵ *Le SIDA et les autres affaires le concernant*. Dessin et texte de L. Zohoré. Abidjan : CEDA, 1985, 39 p.

Charles Dadié (connu dans le métier sous le nom de « Chabathéo »), c'est une espèce de criminel qui est présent chaque fois qu'il y a une coupure d'électricité en ville, car il en est à l'origine. Avant d'être une B.D. à succès, *Délestron* est devenu une page Facebook qui a rapidement atteint les 5 000 « j'aime » (aujourd'hui presque 7000).

Kouadio a obtenu de poursuivre la publication de son personnage *John Koutoukou* avec un autre éditeur de la Côte d'Ivoire : les Éditions Éburnie, fondées en 2003 afin de publier dans les secteurs scolaire et parascolaire, dans ceux de la littérature générale et pour les jeunes ; elles sont dotées d'un bon réseau de distribution dans l'Afrique de l'Ouest, en France et au Canada. Elles ont en effet publié en 2013 trois tomes de la célèbre série de KBenjamin : *Quittons dans ça*, *Abidjan est gâtée* et *Le Sida tue, et alors ?*²⁰⁶

Au Mali, en 1997, les éditions Le Figuier ont donné au dessinateur ivoirien Yacouba Diarra la possibilité de publier deux albums de B.D. : *Comment le lièvre sauva les chèvres*, qui est considéré le premier du pays²⁰⁷, et *Nassoumba et le Komo*²⁰⁸. Yacouba Diarra est un dessinateur du journal *Grin-grin* (lancé par la coopérative Jamana et dirigé par le président Alpha Oumar Konaré²⁰⁹) et caricaturiste vedette (connu sous le nom de

²⁰⁶ En avril 2016, une séance de dédicace pour promouvoir les albums s'est tenue à la librairie Fnac Cap/Nord de la Riviera 3 à Abidjan. KOUADIO (B.), « En dédicace à la Fnac Cap/Nord de la Riviera 3 en Côte d'Ivoire », *Le blog BD de Benjamin Kouadio*, 10 avril 2016.

Voir : <http://johnkoutoukou.over-blog.com/2016/04/en-dedicace-a-la-fnac-cap-nord-de-la-riviera-3-en-cote-d-ivoire.html>, consulté le 26 mai 2017.

²⁰⁷ *Comment le lièvre sauva les chèvres*. Scénario et dessin de Yacouba Diarra, couleur de A. Zoromé. Bamako : Le Figuier, 1997. Selon Cassiau-Haurie, « Ce conte animalier devient le premier album B.D. du pays ». Cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Brève histoire de la bande dessinée au Mali », *Africultures*, 22 novembre 2010.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9821>, consulté le 10 août 2016.

²⁰⁸ *Nassoumba et le Komo*. Dessin et scénario de Y. Diarra, couleur de A. Zoromé. Bamako ; Le Figuier, 1997.

²⁰⁹ « À son retour [des études en France du 1980 au 1984], il a été sollicité par feu Abdoulaye Barry et Alpha Oumar Konaré à accompagner, pour les besoins de dessins, dans la revue *Jamana* qu'ils venaient de créer et qui était à son deuxième numéro. "C'était avant *Les Echos* [...] C'est comme ça que je me suis retrouvé dans la presse" ». Cf. KONE (Fatoumata Mah Thiam), « Yacouba Diarra alias Kays du journal "Les Echos" : Un caricaturiste au parcours atypique », *Bamako Hebdo*, 11 décembre 2010.

Voir : <http://www.maliweb.net/non-classe/yacouba-diarra-alias-kays-du-journal-%C2%AB->

plume de Kays) du quotidien *Les Échos*. Ces deux albums seront suivis en 2001 par *La Revanche du chasseur*, chez le même éditeur, un conte mêlant personnages humains et animaux ²¹⁰.

Plus récemment, en 2008, les éditions Balani's ont lancé une série de B.D. d'aventure, orientées par une volonté de sensibilisation à la protection de la nature : *Issa et Wassa*, avec les dessins de Massiré Tounkara, sur les scénarios de Mahamadou Traoré de Seydou. Deux tomes sont sortis : *Woroni du Bafing* et *Le Forestier du Baoulé* ²¹¹, mais le projet, qui, selon le dessinateur ²¹², aurait prévu quatre tomes, semble actuellement s'être arrêté. En effet, le fondateur de la maison d'édition, Igo Diarra, a entamé des autres projets : l'organisation du Festival International de Littérature de Jeunesse de Bamako, Kalan Kadi (6^e édition en avril 2016), et la gestion de l'espace d'art Medina.

Au Bénin, les maisons d'édition pour la jeunesse, actives et reconnues, n'ont guère publié d'albums de B.D., à part deux d'entre elles : d'abord, les éditions du Flamboyant, qui ont commandé en 1998 à Jo Palmer Akligo * l'album *Sokrou ou les méfaits des sacs plastiques*, financé par le Ministère béninois de l'environnement, de l'habitat et de l'urbanisme, et distribué gratuitement aux élèves pour la sensibilisation environnementale des enfants ²¹³ ; ensuite, Star éditions, qui a imprimé en 2009 la collection en petit format « Prémices » avec le financement du Programme de soutien à la coopération décentralisée au Bénin (PSICD-Bénin), dans laquelle on remarque les albums *Les extraterrestres Pygamous*, de Jo Palmer Akligo, et *Koffi Azé*, d'Hector Sonon.

Les éditions Laha, spécialistes de l'édition scolaire, ont récemment publié l'œuvre d'un jeune dessinateur, Constantin Adadja : *Gbéhanzin*. L'album revient sur l'histoire du plus célèbre roi d'Abomey, dont l'histoire a été rédigée par le célèbre écrivain et

[les-echos-%C2%BB-un-caricaturiste-au-parcours-atypique-348.html](#), consulté le 10 août 2016.

²¹⁰ *La revanche du chasseur*. Dessin et scénario de Y. Diarra. Bamako : Le Figuier, 2001.

²¹¹ *Issa et Wassa. Tome 1 : Le Forestier du Baoulé*. Dessin de M. Tounkara, texte de Mahamadou Traoré de Seydou. Bamako : Balani's, 2008 ; *Issa et Wassa. Tome 2 : Woroni du Bafing*. Dessin de M. Tounkara, texte de Mahamadou Traoré de Seydou. Bamako : Balani's, 2008.

²¹² TOUNKARA (M.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

²¹³ *Sokrou ou les méfaits des sacs plastiques*. Dessin de Joseph Akligo [= Jo Palmer Akligo], texte de Michel-Robert Gomez, Sandrine Labordière, Louise Avognon Houeto. Cotonou : Les éditions du Flamboyant, 1998.

scénariste béninois Florent Couao-Zotti et la scénariste Sonia Houenoude Couao-Zotti ²¹⁴. Ce livre a reçu le soutien de la fondation de l'opérateur mobile Moov.

Dans certains pays, on constate une absence quasi totale de perspectives d'édition. Les éditions Ganndal (République de Guinée), parmi les 80 titres du catalogue, dont plusieurs albums pour la jeunesse, comptent seulement une B.D, *L'Interlocuteur*, publiée en 1997, dont le thème est la planification familiale et la contraception ²¹⁵. Au Burkina Faso, les éditions Hamaria, spécialisées dans les livres scolaires et pionnières, avec les éditions Graphiques Techniques Internationales (GTI), dans un pays où, « jusqu'en 1995, le milieu de l'édition était détenu par des étrangers » ²¹⁶, ont publié une seule B.D., du caricaturiste et peintre Joël Salo, dans une édition de qualité (grand format, couverture en papier glacé) ²¹⁷, grâce au financement du Ministère burkinabé de la Culture, des Arts et du Tourisme.

Malgré une longue tradition en matière de dessin de presse et l'émergence de talents tels que Laval NG * et Éric Koo Sin Lin, l'édition de la bande dessinée n'a jamais été très développée à l'Île Maurice. Une exception : la version B.D. du livre pour enfants *L'Histoire de Maurice racontée aux enfants*, qui avait été publié peu après les émeutes de février 1999, avec des illustrations d'Éric Koo Sin Lin ²¹⁸, pour transmettre le message d'une histoire commune de la nation malgré les différentes origines de la population. Koo Sin Lin étant émigré en Australie, l'album B.D. de 40 pages qui est sorti après une décennie a été dessiné par le malgache Pov, l'un des caricaturistes-vedettes du pays,

²¹⁴ *Gbéhanzin*. Dessin de Constantin Adadja, texte de Florent Couao-Zotti et Sonia Houenoude Couao-Zotti. Cotonou : Laha, 2016.

²¹⁵ *L'interlocuteur*. Dessin et scénario de Diane Mory. Conakry : Editions Ganndal, 1997.

²¹⁶ Cf. l'entretien à Ignace Hien, président de l'« Association des éditeurs du Burkina Faso » (Assedif) : MARSAUT (Olivia), « La fureur de lire prend Ouaga », *Afrik.com*, 27 novembre 2001. Voir : <http://www.afrik.com/article3670.html>, consulté le 10 août 2016.

²¹⁷ *Wambi*. Dessin et scénario de Joël Salo. Ouagadougou : Hamaria, 2001.

²¹⁸ *L'histoire racontée à mon petit fils*. Illustrations de Eric Koo sin Lin, texte de Jean Claude De L'Estrac. Port Louis : Le cri du lézard, 1999.

employé du journal *L'Express*, pour la première fois engagé pour un album ²¹⁹. L'ouvrage a rencontré un bon succès, avec plusieurs réimpressions ²²⁰.

Sur le marché camerounais, un espoir a été suscité par les éditions Akoma Mba, fondées en 1995 et soutenues par l'association « Auteurs et illustrateurs du livre pour enfants du Cameroun » (AILE-Cameroun). En fait, à part les quatre numéros de la revue *Essingan*, ils ont peu produit dans le 9^e art, sinon l'album *Kanse*, des auteurs Christian Ova'a, Mephisto (Edmond Mballa Elanga, dessinateur et à l'époque directeur d'Akoma Bba) et Joël Eboueme Bognomo, album édité en 1997 avec le soutien de la coopération belge de Yaoundé et diffusé gratuitement pour informer les lecteurs à propos des vaccinations ²²¹ ; et une mauvaise édition du collectif *Shegué*, réalisé lors d'un atelier au Fescarhy de l'année 2003 ²²². La production a été donc dépendante de la coopération européenne, et la collection de B.D. annoncée par Akoma Mba en 2003 ²²³ n'a jamais été publiée. La maison d'édition a fermé ses portes en 2005.

²¹⁹ *L'île Maurice racontée à mes petits-enfants*. Dessin de Pov, texte de Jean Claude De L'Estrac. Port-Louis : Éditions Le Printemps, 2009.

²²⁰ ALC, « L'île Maurice racontée à mes petits-enfants », compte rendu de "ALC", *Takam Tikou, bibliographies*, s.d.
Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/bibliographies/notices/l-ile-maurice-racontee-a-mes-petits-enfants>, consulté le 19 juillet 2016.

²²¹ *Kanse*. Illustrations et texte de Christian Ova'a, Mephisto [= Edmond Mballa Elanga], Joël Eboueme. Yaoundé : Akoma Mba, 1997.

²²² « Album de 54 pages comprenant 9 auteurs dont plusieurs étaient camerounais (Nouther, Jaimes, Bengono, Almo, Simon Mbumbo, les scénaristes Ngalle Edimo) mais aussi d'autres nationalités (République Centrafricaine avec Didier Kassaï, Congo-Brazzaville avec Bring de Bang, Gabon avec Pahé, Tchad avec Adji Moussa, R.D.C. avec Picha Massamba) ». Cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Histoire de la bande dessinée au Cameroun (1/3) », *Africultures*, 30 décembre 2011.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10556>.

Selon Edimo, l'album a été imprimé en Suisse par l'éditeur Pierre Paquet, qui avait en tout cas anticipé l'argent pour l'édition camerounaise, et distribué aux auteurs. EDIMO (Christophe), Conversation avec S. Federici via e-mail, 19 août 2016 (coll. privée).

²²³ « Akoma Mba, qui distribue sur la côte ouest-africaine, l'Afrique centrale et orientale, la Belgique, le Canada et la France, entre autres, annonce pour bientôt la sortie d'une collection de bandes dessinées. ». Cf. ANONYME, « La littérature pour la jeunesse mal en point au Cameroun », *Panapress*, 02 juillet 2003, consulté le 10 août 2016.

En 2010, Ifrikiya, entreprise issue en 2007 à Yaoundé de la fusion de trois structures, éditrice d'une cinquantaine d'auteurs africains, s'est lancée dans la bande dessinée avec une initiative assez rare pour le contexte africain : elle a réédité *Malamine, un Africain à Paris* de Simon Mbumbo* et Christophe Edimo* ; cet album avait connu une première édition par Les Enfants Rouges, en France, en 2009. La version d'Ifrikiya est d'un petit format, avec une couverture souple et un prix abordable au public camerounais²²⁴.

Ces exemples individuels, qui émergent presque au cas par cas ici et là dans les catalogues des éditeurs et dans les biographies des auteurs de l'Afrique noire francophone, montrent donc que l'investissement de l'édition généraliste ou spécialisée dans la jeunesse en matière d'albums de B.D. demeure rare, aléatoire et non encadré dans des stratégies éditoriales cohérentes, qui seraient identifiables au moyen de programmes d'édition ou de sections consacrés à l'intérieur des catalogues ; au contraire, il est souvent difficile distinguer, dans ces derniers, les albums de B.D. des albums pour la jeunesse.

Conscients des conséquences que la faiblesse de cette institution fondamentale à l'existence des œuvres et à l'émergence des auteurs a sur leurs parcours professionnels, les auteurs déplorent souvent cette carence qui les sépare d'un public qui, à leur avis, existerait.

Les auteurs de BD ont du mal à se faire éditer. Les portes des maisons d'édition leur sont hermétiquement fermées. Pour s'en convaincre, il suffit de feuilleter leurs catalogues. Les romans et nouvelles y occupent une place de choix. Mais il n'y a pas que ces genres en littérature. Le public ivoirien est aussi friand de bandes dessinées. Encore faut-il aller vers lui avec des produits qu'il pourrait consommer. C'est en cela que les éditeurs ont leur rôle à jouer en éditant des albums d'auteurs. Ils sont accusés de se contenter le plus souvent d'éditer des livres et de les garder

Voir : <http://www.panapress.com/La-litterature-pour-la-jeunesse-mal-en-point-au-Cameroun--13-695714-17-lang4-index.html>

²²⁴ DEUBOU SIKOUÉ (Yannick), « Le collectif A3 et le magazine *Bitchakala* (Cameroun) », *Takam Tikou*, 2011.

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/le-collectif-a3-et-le-magazine-bitchakala-cameroun>, consulté le 2 juin 2016.

au chaud dans les librairies. Sans promotion. Pas de spot télé ou radio, ni de participation à des émissions littéraires ²²⁵.

C'est de cette manière que se plaint l'auteur ivoirien Benjamin Kouadio, tandis que le camerounais Deubou Sikoué déplore que « les maisons Deuboud'édition hésitent à se lancer dans l'aventure, car le risque financier est grand » ²²⁶ ; quant au sénégalais T.T. Fons, il déclare : « ce que déplorent les artistes, c'est ce soutien qu'ils n'ont pas aujourd'hui, aussi bien de la part des autorités que des éditeurs qui, peut-être, ont peur de mettre de l'argent dans des albums de bande dessinée réalisés par des Africains alors que la demande est là » ²²⁷. Le scénariste Christophe Edimo, pour sa part, regrette avec ironie la proportion excessive d'albums publiés pour transmettre des messages d'utilité publique :

la bande dessinée en Afrique se porte mal, à l'image de l'économie africaine. [...] Il existe peu d'albums de B.D. ludiques, et un peu trop d'albums de B.D. à thème (le sida, le paludisme, l'onchocercose etc. : faut-il être malade ou menacé par une maladie pour lire une B.D. en Afrique ?) ²²⁸.

1.1.1.1.6. Les (rares) maisons d'édition spécialisées dans la B.D.

Dans l'espoir de parvenir à toucher un public de passionnés de la B.D., de pouvoir éduquer de nouveaux lecteurs et de mobiliser des réseaux en se montrant actifs auprès de la jeunesse, des auteurs et des opérateurs culturels se sont engagés dans des

²²⁵ MACAIRE (Etty), « Dossier : La bande dessinée ivoirienne en question. Des spécialistes se prononcent ! », *100pour100culture.com*, 21/10/2013.

Voir : <http://100pour100culture.com/2013/10/dossier-la-bande-dessinee-ivoirienne-en-question-des-specialistes-se-prononcent/>, consulté le 19 juillet 2016.

²²⁶ SIKOUÉ (D.), « Le collectif A3 » *art. cit.*

²²⁷ T.T. FONTS, « T.T. Fons, auteur de bandes dessinées : "Les bédéistes africains ont besoin d'être édités" », propos recueillis par El Hadji Massiga Faye, *All Africa*, 7 août 2009.

Voir : <http://fr.allafrica.com/stories/200908070582.html>, consulté le 14 septembre 2017.

²²⁸ EDIMO (Ch.), « L'Afrique dessinée. Entretien avec Christophe Ngalle Edimo, Président de l'association L'Afrique dessinée », propos recueilli par Emeline Giguët-Legdhen, *Françparler-oif.org*, [s.d.]

Voir : <http://www.françparler-oif.org/lafrique-dessinee/>, consulté le 17 août 2016.

initiatives entrepreneuriales, individuellement ou en groupe, avec l'apport de maigres moyens financiers.

Des éditeurs spécialisés ont ainsi fait leur apparition dans le paysage de la B.D. africaine, en publiant des titres et en travaillant à se rendre efficaces et visibles sur les scènes culturelles de leur pays et, dans la mesure du possible, à l'international.

Si certaines structures ont publié une pluralité d'auteurs, d'autres affichent toujours le même nom dans leur catalogue, car leurs auteurs ne les ont créées que dans l'objectif de publier leurs propres ouvrages, pour remédier à l'absence de possibilité d'édition. Après des périodes d'activité intense et de présence sur le marché à travers des publications et des présentations, ces maisons éphémères ont souvent fini par fermer leurs portes, soit pour des raisons financières, soit parce que leurs initiateurs s'en sont détournés pour se consacrer à d'autres activités.

Dix ans avant le grand et bref élan de la B.D. gabonaise qui a fait de Libreville, avec les Journées africaines de la B.D. (1998-99), le lieu de rencontre de nombreux auteurs de toute l'Afrique francophone, le dessinateur néerlandais-gabonais Hans Kwaatail Achka avait essayé de développer le secteur en créant une maison d'édition, à laquelle il avait donné son propre nom, Achka, et qui restera connue comme la première maison d'édition spécialisée dans la bande dessinée de l'Afrique francophone. Basée sur un vrai projet éditorial, notamment celui de publier les meilleurs auteurs africains de B.D., elle a inauguré son catalogue en 1989 avec l'album *Monsieur Zézé*²²⁹, centré sur un personnage devenu célèbre en Côte d'Ivoire pour ses histoires qui avaient paru dès 1978 dans l'hebdomadaire I.D. (*Ivoire Dimanche*). Conçues sur un mode hebdomadaire par le dessinateur franco-ivoirien Jean-Louis Lacombe, les aventures de ce héros ont connu un réel succès auprès des lecteurs pour leur mise en scène de la société urbaine ivoirienne et de la vie du petit peuple d'Abidjan. Outre les trois albums des aventures « urbaines » du pétulant Monsieur Zézé, riches en franc-parler abidjanais, avec couvertures en couleurs, cartonnés²³⁰, Achka a édité trois autres albums : *Tita Abessolo, le villageois*²³¹,

²²⁹ *Monsieur Zézé : ça c'est fort !* Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka, coll. « Équateur », 1989.

²³⁰ Les albums ont paru dans la collection « Équateur » : *Monsieur Zézé : opération coup de poing*. Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka, 1990, 23 p. ; *Monsieur Zézé : ça gaze bien bon !* Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka, 1989, 23 p.

et *Soya au grand cœur : un amour de Fifi*²³², de Laurent Levigot, ainsi que *Les aventures de Pepsi et Mirinda*²³³, dont il a lui-même exécuté les dessins. Malheureusement, comme le remarque Ch. Cassiau-Haurie dans son article concernant l'histoire de la B.D. gabonaise, la vie de la maison d'édition Achka fut de courte durée, puisqu'elle « cess[a] sa production en 1992, ce qui mit fin au rêve de création d'un éditeur africain de B.D. et laissa un grand vide dans le pays »²³⁴.

Une autre tentative a été initiée par le journaliste congolais (R.D.C.) Dan Bomboko qui, après avoir terminé une licence en Édition et Science du Livre à l'Institut facultaire des sciences de l'information et de la communication (IFASIC), a fondé en 2004 les Éditions Elondja, dans le but de publier les auteurs de la B.D. congolaise. Étant l'un des rares scénaristes de B.D. de l'Afrique francophone, Bomboko a scénarisé toutes les bandes dessinées publiées aux Éditions Elondja : trois tomes de la série *Elikya, le petit orphelin*²³⁵ ; deux tomes de la série *Les aventures de Mamisha*²³⁶, dont il a confié la réalisation des dessins aux auteurs congolais Alain Kojelé et Dick Esale ; des séries dont

²³¹ *Tita Abessolo, le villageois*. Dessin et scénario de Levigot. Libreville : Éditions Achka (imprimé et relié en Belgique par Casterman S.A.), 1989, 23 p.

²³² *Soya au grand cœur : un amour de Fifi*. Dessin et scénario de Levigot. Libreville : Éditions Achka, 1991.

²³³ *Les aventures de Pepsi et Mirinda*. Dessin et scénario de Achka. Libreville : Éditions Achka, 1990.

²³⁴ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Bande dessinée gabonaise : le grand sommeil », *Africultures*, 18 octobre 2007.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=6998>, consulté le 3 septembre 2016.

²³⁵ *Elikya, le petit orphelin. Un monde hostile. 1^e partie*. Dessin de Alain Kojélé, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2005, 34 p. ; *Elikya, le petit orphelin. 2^e partie. Un monde hostile*. Dessin de Dick Esale, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2006 ; *Elikya, le petit orphelin. Un monde hostile. 3^e partie*. Dessin de D. Esale, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2009.

²³⁶ *Les aventures de Mamisha. Le Garçon qui revenait du Nord*. Dessin de A. Kojélé, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2005 ; *Les aventures de Mamisha. Le prof d'anglais*. Dessin de D. Esale, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2007, 40 p.

seulement le premier tome est sorti de presse²³⁷ et d'autres publications occasionnelles²³⁸. La procédure de vente décrite par Bomboko dans un entretien donne la mesure des difficultés de la diffusion et de la faiblesse du chiffre d'affaires : des 2 000 exemplaires imprimés (vendus à 2 dollars américains), 500 ont été retenus par le sponsor, la Banque Internationale pour l'Afrique au Congo, et 1 500 ont été diffusés par le réseau des Librairies Saint-Paul. Trois ans après sa sortie de presse (c'est-à-dire en février 2008, date de l'entretien), la première B.D. de la série *Elikya, un monde hostile* avait été vendue à 370 exemplaires²³⁹. Depuis 2009, Elondja a également comme activité la vente de livres scolaires, de littérature de jeunesse ainsi que d'articles de papeterie. Par la suite, les chiffres de vente d'*Elikya* semblent s'être améliorés (l'éditeur affirme dans son blog avoir vendu 12 000 exemplaires²⁴⁰) tandis que le Ministère de l'Enseignement Primaire, Secondaire et Professionnel (EPSP) a classé *Elikya*, depuis février 2012, comme ouvrage didactique²⁴¹ et l'a intégré dans le projet SESAM de la

²³⁷ *Le Griot Maloba : deux chefs pour un trône*. Dessin de Kennedy Nzungu, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2010, 46 p. ; *Les 4 écoliers : panique en classe*. Dessin de Patrick Kakala, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2011.

²³⁸ Elondja a publié l'album de commande, « hors-série », financé par la coopération canadienne : *L'Hygiène de nos aliments*. Dessin de D. Esale, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2009.

²³⁹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Dan Bomboko : profession, éditeur de B.D. en R.D.C. », *Africultures*, n°84, mai 2011, p. 66-69 ; p. 67.

²⁴⁰ « Jusqu'en novembre 2011, les 3 tomes d'*Un Monde Hostile* se sont écoulés à plus de 12 000 exemplaires » ANONYME, « Elikya, le petit orphelin bientôt de retour! », *Blog des éditions Elondja*, 30 mars 2012.

Voir : <http://elondja.blogspot.it/2012/03/elikya-le-petit-orphelin-bientot-de.html>, consulté le 30 septembre 2016.

²⁴¹ « Depuis février 2012, les élèves de plus de 80 écoles de la République Démocratique du Congo étudient dans leurs classes les bandes dessinées de la collection *Elikya, le petit orphelin*. En effet, le Ministère de l'Enseignement Primaire, Secondaire et Professionnel (EPSP) a officiellement classé cette B.D. parmi les ouvrages scolaires destinés à être étudiés dans les écoles primaires du pays dans le cadre du cours de français. Le petit héros africain a connu la popularité grâce à la collaboration entre les éditions Elondja et les Services pour l'Éducation, les Savoirs et l'Appui à la Maîtrise et à l'Usage du français (SESAM) de la coopération française. À travers les écoles soutenues par SESAM, les trois tomes de la collection *Elikya, le petit orphelin* intitulés *Un monde hostile* ont pu passionner les enfants et capter leurs attentions à travers son histoire très émouvante ». ANONYME, « La langue

coopération française. Mais en septembre 2012, la maison d'édition se trouvait encore en grande difficulté, suite à la décision de la banque qui était son sponsor, de ne plus soutenir ses parutions²⁴². Équipée seulement d'un blog et non pas d'un site web, elle met rarement à jour sa page Facebook, ne donnant des nouvelles de ses activités que lors de ses participations à des événements kinois tels que les Journées congolaises du Manuscrit (25-27 novembre 2015) ou la rentrée littéraire au Centre Wallonie Bruxelles (16-17 septembre 2016).

En Côte d'Ivoire, les années 2000 ont vu l'émergence des éditions liées au journal satirique à succès *Gbich !* (onomatopée qui signifie « coup de poing » en Côte d'Ivoire), lancé en 1999 par Lassane Zohoré et Simplicie Hillary, et devenu bientôt une référence à l'international²⁴³. Actuellement détenteur du magazine féminin *Go Magazine* – lancé en 2004 et devenu le premier hebdomadaire du pays avec plus de 20 000 ventes par numéro –, et d'*Allo Police*, spécialisé dans les faits divers, lancé en 2009²⁴⁴, *Gbich !* Éditions est un groupe en pleine expansion. Très actif, il s'est diversifié dans un large éventail de domaines culturels, tels un site web, des spectacles d'humoristes, une structure de production de dessin animé en 2D et 3D (Afrikatoon), il n'a, pour ce qui concerne les albums de B.D, publié que quelques recueils réalisés par des auteurs qui

française en R.D.C. Produire de nouvelles ressources pédagogiques et relancer la formation des enseignants ! Entretien avec Christelle Mignot », *Le Café du FLE*, [s.d.].

Voir : www.lecafedufle.fr/2013/02/la-langue-francaise-en-rdc-produire-de-nouvelles-ressources-pedagogiques-et-relancer-la-formation-des-enseignants-entretien-avec-christelle-mignot/, consulté le 20 septembre 2016.

²⁴² « Kinshasa – bandes dessinées: les Editions Elondja en Danger », *CongoForum*, 7 septembre 2012.

Voir : www.congoforum.be/fr/nieuwsdetail.asp?subitem=3&newsid=188865&Actualiteit=selected consulté le 20 septembre 2016.

²⁴³ BATIONO (Fortuné), « Côte d'Ivoire : les tensions sociales à l'usure de la satire douce », *AfriBD*, [s.d.].

Voir : www.afribd.com/article.php?no=9055, consulté le 20 août 2016.

²⁴⁴ Lancé en 2009, *Allo Police* est vendu à 5 000 exemplaires par semaine, d'après : KOUAMOUO (Théophile), « Médias : un coup de "Gbich !" », *Jeune Afrique*, 3 juin 2010.

Voir : <http://www.jeuneafrique.com/196733/societe/m-dias-un-coup-de-gbich/>, consulté le 20 août 2016.

faisaient déjà partie de l'équipe de l'hebdomadaire. Il s'agit des *Proverbes sérieusement illustrés* de Mendoza²⁴⁵, publié en 2003, de l'album *L'Amour est Roi*²⁴⁶, avec les histoires du séducteur Jo' Bleck, et de *Gbassman*, héros conçu par Kan Souffle ; les aventures de ce personnage doté de pouvoirs surnaturels et capable de gérer la magie avaient d'abord paru dans *Gbich !* de 1999 à 2003²⁴⁷, avant de faire l'objet d'un album édité en 2006. Kan Souffle a de même publié en albums la série *Les sorcières*, qui paraît dans le magazine féminin *Go Magazine*, aux éditions Go Média (« sœurs » de *Gbich !*), pour raconter les aventures quotidiennes de trois jeunes et belles amies en trois épisodes : *La stagiaire* en 2009²⁴⁸, *Feu aux foyers* en 2011²⁴⁹ et *Les trois petits génies* en 2012²⁵⁰. Dans le même temps, les *Sorcières* ont donné lieu à une adaptation en série pour la télévision, constituée de capsules de 5 minutes, qui n'a pas encore été diffusée.

Les auteurs du groupe *Gbich !* collaborent parfois avec la structure Olvis Dabley Agency, une agence spécialisée dans l'événementiel, mais également active dans la promotion de la B.D. en Côte d'Ivoire ; cette entreprise a été créée par Olvis Dabley, le directeur du festival ivoirien Cocobulles, qui s'est tenu en 2001, 2003, 2007 et qui, depuis, a été suspendu pendant 10 années pour retourner en mars 2017. Entrepreneur commercial également actif sur le « marché » de la coopération au développement,

²⁴⁵ *Proverbes sérieusement illustrés*. Dessin et scénario de Mendoza. Abidjan : Gbich ! Éditions, 2003.

²⁴⁶ *Jo' Bleck : l'Amour est Roi*. Dessin et scénario de Karlos Guédégo. Abidjan : Gbich ! Éditions, 2009.

²⁴⁷ *Gbassman. Le grand prêtre*. Dessin et scénario de Kan Souffle. Abidjan : Gbich ! Éditions, 2006, actuellement disponible sur le site du groupe *Gbich !*

Voir : www.gbich.com/index.php?choix=detail_bdbonus&&gbident=2, consulté le 30 juin 2017. Plusieurs histoires ont été publiées dans le journal : *Gbassman* (1999), *Gbassman contre Maury, le super dozo* (1999), *La femme de rêve* (1999-2000), *L'apprentissage* (2000-2001), *Pour l'honneur* (2001), *Le grand prêtre* (2002-2003), *Passion et ambition* (2003-2004). Deux nouvelles histoires ont paru par la suite : *Le nouveau gardien* (2008) et *La sirène des eaux* (2009).

²⁴⁸ *Les sorcières. La stagiaire*. Dessin de Kan Souffle, scénario de Fabrice Dan. Abidjan : Go Média, 2009 [imprimé].

²⁴⁹ *Les sorcières. Feu aux foyers*. Dessin de Kan Souffle, scénario de Richard Aboua. Abidjan : Go Média, 2011.

²⁵⁰ *Les sorcières. Les trois petits génies*. Dessin de Kan Souffle, scénario de R. Aboua. Abidjan : Go Média, 2012.

Dabley a conçu des projets éditoriaux destinés à faire passer des messages, notamment pour exhorter à l'unité face à la montée du tribalisme et de la xénophobie. Il a ainsi réuni des dessinateurs, issus pour l'essentiel de *Gbich !*, et sorti des albums collectifs : *Cultivons l'amour*, « publié avec le concours financier du gouvernement américain pour être distribué gratuitement dans le cadre d'une campagne pour l'unité nationale »²⁵¹, et *On va où là ? Tome 1 : 1993-2006. 13 ans de crise politique en dessins de presse*²⁵², avec, selon l'éditeur, un certain succès d'estime et une réussite commerciale. Après cinq ans, grâce au soutien de la Ville de Genève, un Tome 2 de cette chronique de l'actualité ivoirienne en dessin de presse a suivi avec pour titre *On va où là ? Tome 2 : 2007-2011. Des accords de Ouaga à une incroyable élection !*²⁵³.

A l'heure actuelle, il existe une petite entreprise de Lomé, dirigée par l'écrivain Paulin Koffivi Mawuto Assem, qui se montre particulièrement active : il s'agit des Éditions Ago, souvent présentes à la foire du livre de Bologne. Après avoir publié des albums dans le domaine de la littérature jeunesse, à l'instar du roman *Rose-fleur - Blanche-Neige (version actualisée)*²⁵⁴, du conte illustré *La Belle ensorcelée*²⁵⁵ et de l'album pour la jeunesse *Un intrus dans notre takyiènta*²⁵⁶, ce jeune écrivain s'est mis à publier des B.D. au moment où il a créé les éditions Ago, en 2011, avec son illustrateur

²⁵¹ DABLEY (Olvis), « Olvis Dabley : "Coco Bulles est le porte-flambeau qui nous a apporté la reconnaissance internationale" ». Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie, *Africultures*, n°84, mai 2011, p. 200-202.

²⁵² *Côte d'Ivoire : on va où là ? 1993-2006. 13 ans de crise politique en dessins de presse*. (Collectif). Direction de Venance Konan. Abidjan : Olvis Dabley Agency, 2007. Ce livre fait suite à un atelier animé en mars 2006 à Abidjan par le dessinateur suisse Patrick Chappatte au sujet de « La satire politique : quelle orientation pour un témoignage efficace dans l'actualité ivoirienne ? »

²⁵³ *Côte d'Ivoire : on va où là ? Tome 2 : 2007-2011. Des accords de Ouaga à une incroyable élection !*. (Collectif). Direction de Venance Konan. Abidjan : Olvis Dabley Agency, 2012.

²⁵⁴ *La Belle ensorcelée*. Illustrations de KanAd, texte de K. Assem. Lomé : Graines de Pensées, 2005.

²⁵⁵ *Rose-Fleur : une version actualisée de Blanche-Neige, roman jeunesse*. Illustrations de H. Alladaye, texte de K. M. Assem. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2003, 61 p.

²⁵⁶ *Un intrus dans notre takyiènta*. Illustrations de KanAd, texte de K. Assem. Kindonou : Ruisseaux d'Afrique, Lomé : Graines de Pensées, 2008, 31 p.

KanAd ²⁵⁷. Les albums sont souvent cosignés par les deux auteurs, à l'exemple d'*Haïti mon amour* ²⁵⁸, *Le bon, la bourse et le corrompu* ²⁵⁹ et *Monfay chez les magiciens du fer* ²⁶⁰, ou bien réalisés en collectif, à l'instar des *Chroniques de Lomé* ²⁶¹, album édité en 2013 après un travail en atelier qui avait réuni neuf dessinateurs, animé par l'écrivain français Alain Brezault et financé par l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie. Avant de se structurer en société éditoriale, les créatifs du groupe Ago média avaient déjà témoigné de leur vitalité dès 2008, quand ils avaient commencé à produire des magazines de B.D. en petit format : *Ago feuilleton* ²⁶² et *Ago fiction* ²⁶³. Les courtes histoires B.D. « à suivre » contenues dans ces magazines qui sont encore en activité racontent les problèmes et la vie quotidienne des jeunes, ou des aventures de super-héros inspirées des *comics* américains mais situées en Afrique, tandis que les petits articles traitent de sujets scientifiques

pour amener les jeunes gens du Togo et d'ailleurs à acquérir une habitude de la lecture-plaisir. Raison pour laquelle les sujets abordés sont orientés vers le goût des enfants et des adolescents afin qu'ils retrouvent ce qu'ils aiment regarder à la télé ²⁶⁴.

-
- ²⁵⁷ De son vrai nom Kanyi Adrien Folly-Notsron.
Voir : <http://agomedia.net/a-la-decouverte-de-assem-mawuto-koffivi/>, consulté le 26 mai 2017.
- ²⁵⁸ *Les aventures de P'tit filou. Haïti mon amour*. Dessin de KanAd, texte de K. Assem. [s.l.] : Ago, 2012, 42 p.
- ²⁵⁹ *Le bon, la bourse et le corrompu*. Dessin de KanAd, texte de Fabrice Alawoe et K. Assem. [s.l.] : Ago, 2012, 50 p.
- ²⁶⁰ *Monfay chez les magiciens du fer*. Dessin de KanAd, texte de K. Assem. Lomé : Ago, 2016.
- ²⁶¹ *Chroniques de Lomé*. (Collectif). [s.l.] : Ago, 2013, 63 p. Contributions de : Anani Accoh, Papi Adomayakpor, Joël Adotevi, Koffivi Assem, Dod-zi, Donald Donisen, KanAd, Kossi Kpadenou, Tani Sambiani.
- ²⁶² *Ago feuilleton*, ([Lomé : Ago]), n°1, 31 octobre 2006, 18 p.
- ²⁶³ *Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°1, novembre 2008, 43 p. ; d'ISSN [agrafé]. *Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°2, [s.d.], 43 p. ; *Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°3, [s.d.], 47 p.
- ²⁶⁴ Texte de présentation de la revue *Ago fiction* sur le site de la maison d'édition.
Voir : <http://agomedia.net/ago-fiction/>. Publié le 14 juin 2016, consulté le 10 juillet 2016.
Le magazine *Ago fiction* a publié l'album *Dzitri. Une ombre dans la nuit*. Dessin de KanAd, scénario de Koffivi Assem. [Lomé] : Ago, 2011, 18 p.

Dans le même format et le même esprit a été imprimé *Flore à tout prix*, histoire d'amour et rivalité parmi les jeunes d'un quartier de Lomé ²⁶⁵.

Tout récemment, un nouvel album éducatif, dessiné par KanAd et scénarisé par Assem et Alawoe, est sorti chez Ago, avec le soutien de l'ambassade des États-Unis ²⁶⁶ : ce groupe poursuit donc son activité, malgré les difficultés de gestion d'une maison d'édition spécialisée en B.D. au Togo, où longtemps, en raison de l'embargo économique de plusieurs années (1993-2005), les enfants eurent du mal à se procurer des B.D., et où « une grande partie de toute une génération [...] grandit sans bande dessinée. [...] Pour palier à ce problème, en plus d'éditer de la BD, la maison d'édition organise des stages de B.D. dans les écoles et bibliothèques, et organise des festivals » ²⁶⁷.

Dans la typologie assez variée des structures consacrées à la publication de la B.D., nous pouvons encore inscrire l'initiative d'un dessinateur et architecte français installé à N'Djamena, Gérard Leclair, qui, au moyen de sa fondation Graphi-culture, a réuni un groupe de dessinateurs tchadiens pour produire des albums collectifs et des expositions, avec le soutien d'institutions ou de sponsors privés. Adj Moussa, Samy Daina * et Abou Abakar Issaka ont ainsi réalisé *La grande épopée du Tchad*, une B.D. historique inspirée de la colonisation du Tchad en 1898 par les trois missions Voulet-Chanoine, Fourreau-Lamy et Capitaine Gentil ²⁶⁸. Produit en 2005 à 5 000 exemplaires par l'imprimerie locale AGB, grâce au soutien des Brasseries du Tchad, de la Banque Société Générale et de l'Ambassade de France, l'ouvrage a été présenté au Festival d'Angoulême en 2006 et a été régulièrement vendu ces dernières années à N'Djamena en librairie, dans les hôtels et les restaurants. Leclair a continué les publications avec deux recueils de caricatures

²⁶⁵ *Flore à tout prix*. Dessin de AKM, scénario de Fabrice Alawoe. Lomé : Ago, 2012, 38 p.

²⁶⁶ *Mon futur, mon choix*. Dessin de KanAd, scénario de K. Assem et Alawoe. [S.l.] : Ago, 2016, 43 p.

²⁶⁷ FOLLY-NOTSRON (K.A.M.) [= KanAd], *Afrique et Caraïbes en création*. [...] *Rapport de résidence*.

Voir :

http://ifmapp.institutfrancais.com/fichier/i_dwl/538/dwl_fichier_fr_rapport.residence.adrien.folly.otsron.afrique.caraibes.creation.pdf, consulté le 20 septembre 2016.

²⁶⁸ *La grande épopée du Tchad*. Dessin et scénario de Adj (= Adj Moussa), Samy (= Samuel Daina) ; Abou (= Abakar Issaka Sou). N'djamena : Graphi-Culture Gérard Leclair édition, 2005, 64 p.

d'auteurs tchadiens traitant de la tentative de coup d'état à N'Djamena en 2008 ²⁶⁹, ainsi que du « permis de conduire » ²⁷⁰.

1.1.1.1.7. L'auto-édition

La dimension économique et culturelle des micro-milieus représentés par les petites structures éditoriales que nous avons décrites devient encore plus aléatoire dans le cas de l'autoédition, à laquelle de nombreux auteurs, d'une manière individuelle ou collective, ont recouru. En effet, ils ont souvent démarré leurs parcours professionnels en produisant des fascicules d'une manière informelle, en s'adressant directement à une imprimerie qui a fonctionné en tant que prestataire de service, ou en publiant à compte d'auteur (c'est-à-dire chez un éditeur non spécialisé qui, de son côté, n'a pas pris le risque de l'édition et n'a pas inséré l'ouvrage dans un projet culturel), ou encore en établissant une structure de production vouée à la promotion de ses propres ouvrages. Alléguant les mêmes buts qu'une petite maison d'édition spécialisée, ces derniers cas sont difficilement distinguables de ceux qui ont été examinés dans le paragraphe précédent : nous avons dès lors inclus dans l'autoproduction les entreprises qui ont limité leur activité à la publication des œuvres de l'auteur-éditeur, dont le nom se confond d'ailleurs parfois avec celui de sa « maison ».

De manière générale, l'autoédition représente une alternative adoptée par les bédéistes débutants pour pouvoir imprimer leurs créations, en recourant aussi bien à des services d'impression « en ligne » à la demande qu'à ceux des imprimeries ayant pignon sur rue, et ensuite les vendre. En Europe, ce genre de production répond parfois à un besoin d'autonomie éprouvé par un auteur, qui peut ainsi se débarrasser « de la contrainte de devoir plaire à un éditeur, de devoir s'intégrer dans une ligne

²⁶⁹ *Demain il fera jour*. (Collectif). N'djamena : Fondation Graphi-Culture Gérard Leclaire édition, [s.d., 2008 ?], 54 p. L'album est réalisé par dix dessinateurs du journal *Le Miroir*, qui racontent la tentative de coup d'État à N'Djamena en 2008 et la manière dont la population a vécu ces événements.

²⁷⁰ *Permis de conduire à N'Djamena*. (Collectif). N'djamena : Fondation Graphi-Culture Gérard Leclaire éditions, 2012, 64 p. Les caricatures de cet album, qui représentent la façon de conduire dans la capitale, ont été réalisées par huit dessinateurs (Abdelnassir, Chrisly, Chris. W, Hergo Pat, Kara, Léonard, Massikaka, Salma).

éditoriale »²⁷¹, mais elle est souvent aussi due à l'hyper-concurrence d'un marché qui oblige les auteurs à s'autoproduire pour tenter d'exister en librairie ou sur des marchés plus informels.

Dans les pays africains, l'auto-édition représente avant tout une solution pratique mise en place par les auteurs pour faire face à la pénurie de débouchés éditoriaux. La fabrication peut avoir une qualité identique à celle de l'édition commerciale, ou être d'une facture bien plus modeste, voire artisanale. La distribution s'effectue à travers divers canaux de diffusion : vente dans les festivals, distribution dans les restaurants ou en face des écoles, achats par des donateurs, vente directe par les auteurs. Restant aux marges du système éditorial, ces publications arrivent toutefois à toucher des lecteurs qui n'accèdent ni aux librairies ni aux bibliothèques.

Le Bénin est un bon exemple de ces contextes difficiles qui obligent les auteurs de B.D. à prendre l'initiative de s'autoéditer pour commencer leurs parcours professionnels²⁷². L'album *Zinsou et Sagbo*, qui a valeur de symbole car il s'agit du premier album B.D. du pays, a pu être réalisé seulement grâce à l'initiative d'Hector Sonon, le bédéiste actuellement le plus internationalement reconnu du pays, qui l'a autoédité à 300 exemplaires en 1989²⁷³. Avant de commencer son étroite collaboration

²⁷¹ LESAGE (Sylvain), « L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », dans DONY (Christophe), HABRAND (Tanguy), MEESTERS (Geert), (dir.), *La bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 137-150 ; p. 138.

²⁷² La situation de « manque de développement » dans laquelle se trouve la B.D. au Bénin a été décrite dans la thèse de Djossè Roméo Valérien Tessy, *Édition de la bande dessinée au Bénin : état des lieux et perspectives pour une augmentation de la production*, Université Senghor, El Mancheya, Alexandrie, Egypte, 2015. HAL Id : mem 01346467.

Voir : http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_01346467/document, consulté le 2 septembre 2016.

²⁷³ *Zinsou et Sagbo*. Dessin et scénario de H. Sonon. [s.l.] : L'auteur, 1989. « Il s'agit du premier album de B.D. publié au Bénin. Zinsou est calme et patient. Sagbo a vilain caractère mais il est courageux ». Cette information à propos de l'album autoédité par Sonon en 1989 se retrouve dans la fiche de présentation de l'éditeur d'un album édité avec le même titre chez Ruisseaux d'Afrique en 2003, illustré par des dessins d'enfants, où le nom de Sonon n'apparaît pas : *Zinsou et Sagbo. Le Club des conteurs de Possotomè*. (Collectif). Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « La libellule », 2003, 24 p.

avec les Éditions Ruisseaux d’Afrique, dont nous avons déjà parlé, Hervé Alladaye s’est fait connaître en publiant à compte d’auteur *Chiottes et cacahuètes* en 1999 et, l’année suivante, le fascicule *Les Zemidjans protestent*, un court reportage humoristique consacré aux « kékénos », c’est-à-dire aux mototaxis ²⁷⁴. Bien accueilli par le public, il a connu une suite : *Les Zemidjans persistent*, publiée en 2006 ²⁷⁵.

Au Cameroun, Mbassa Nyam, peintre et ancien maquettiste de *La Gazette*, du *Messenger* et de *Cameroun Sports et Loisirs*, a donné le coup d’envoi de l’histoire de l’étroite relation entre la B.D. et le football camerounais ²⁷⁶ : il a autoédité la B.D. *Les Lions indomptables et les Caprices du football* en 1985, un an après la première victoire de l’équipe nationale lors de la Coupe d’Afrique. En 1990, il a publié *La fabuleuse histoire du football camerounais* (chez CEPER), une nouvelle fois « à compte d’auteur en prenant des risques financiers conséquents » ²⁷⁷.

Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=livre&no=6766#>, consulté le 18 août 2016.

²⁷⁴ *Zemidjans protestent. N°1*. Dessin et scénario de Hodall Béo [= H. Alladaye]. Cotonou : l’auteur (Mise en page et impression : IMPRIMERIE COPEF), 2000, 8 p.

²⁷⁵ HODALL BÉO [= Hervé Alladaye], *Les Zemidjans persistent. N°2*. Dessin et scénario de Hodall Béo [= H. Alladaye]. Cotonou : Bas Reliefs productions, 2006, 12 p.

²⁷⁶ Cette histoire se poursuit avec les albums (deux d’une série prévue en neuf tomes !) consacrés à la biographie du footballeur camerounais Samuel Eto’o, conçus par lui-même et la dessinatrice camerounaise Joëlle Esso * et publiés en 2013 chez Dagan éditions : *Eto’o fils. T. 1. Naissance d’un champion*. Dessin et scénario de Joëlle Esso, récit de Samuel Eto’o Fils. Achères : Dagan, coll. « Dagan B.D. », 2013, 49 p. ; *Eto’o fils. T. 2. L’envol*. Dessin et scénario de Joëlle Esso, couleur de Pascal Phan Studio Charon, récit de Samuel Eto’o Fils. Achères : Dagan, coll. « Dagan B.D. », 2013, 47 p. De même concernent le football le récent roman graphique *Le contrepied de Foé*. Dessin de Damien Vidal, scénario de Laurent Galandon. [Bruxelles] ; [Paris] : Dargaud Bénélux, 2016, qui raconte le périple de deux jeunes Camerounais arnaqués par un agent sportif malhonnête qui leur a promis la gloire sur le terrain de foot avant de les abandonner à leur sort, et l’album de Simon Mbumbo, *Vaudou Soccer*, paru dans sa propre maison d’édition, en mars 2017, grâce à une campagne de souscription. (*Vaudou Soccer. Tome 1 : Temps additionnel*. Dessin et scénario de Simon Mbumbo. Orléans : Toom Comics, 2017, 71 p.).

²⁷⁷ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « L’histoire de la bande dessinée au Cameroun (1/3) », *art. cit.*

Nous avons déjà mentionné les ouvrages du duo congolais (R.D.C.) Tshibanda-Kibwanga : *Alerte à Kamoto* ²⁷⁸ et *Les refoulés du Katanga* ²⁷⁹, en tant qu'exemple des rares albums non confessionnels publiés au Congo après l'indépendance, notamment dans la ville de Lubumbashi où un système littéraire s'était mis en place des années 1950 aux années 1980, et où une « édition à proprement parler coloniale [avait laissé] peu à peu la place à des opérateurs privés, locaux et nationaux » ²⁸⁰. Ces deux albums à contenu politique ont été publiés grâce à de petites initiatives éditoriales d'auteurs, IMPALA et Lanterne, pour « faire parvenir au public les messages et les informations passés sous silence par la presse (par exemple au sujet des épuration ethniques au Kasai qui ont coûté la vie, au début des années 1990, à plus de cent mille personnes) » ²⁸¹. Pie Tshibanda nous a confirmé les buts et les conditions de ces B.D. :

Alerte à Kamoto est un album publié par moi-même (une sorte d'autoédition). J'aurais pu élargir à d'autres auteurs si la guerre ne m'avait pas stoppé. Même si ce n'est pas un album commandé, une entreprise minière, autre que celle dont il est question dans l'aventure, nous a quand même acheté un gros paquet. L'histoire racontée est vraie.

Les refoulés du Katanga est un album publié par Éditions IMPALA de Max Pierre (aujourd'hui décédé) ²⁸². [...] Ici je raconte l'histoire au nom de ceux qui ont perdu

²⁷⁸ *Alerte à Kamoto ou un accident dans la mine*. Dessin de Nsenga Kibwanga [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda Wamuela Bujitu [= P. Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Lanterne [Max Pierre], (imprimerie Saint Paul), 1989, 32 p.,

²⁷⁹ *Les Refoulés du Katanga*. Dessin de Nsenga K. [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda W. B. [= P. Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Impala, [1994], [30 p.].

²⁸⁰ THIERRY (R.), « Version de travail de l'article : "Une histoire de l'édition à Lubumbashi à travers le vingtième siècle" », dans AMURI MPALA-LUTEBELE (Maurice), (textes rassemblé par). *Lubumbashi : Cent ans d'histoire*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Disponible au lien :

https://www.academia.edu/5842066/Une_histoire_de_l_%C3%A9dition_%C3%A0_Lubumbashi_%C3%A0_travers_le_vingti%C3%A8me_si%C3%A8cle, consulté le 30 septembre 2017.

²⁸¹ RIVA (S.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, op. cit., p. 241.

²⁸² Libraire, enseignant de français, d'histoire et de géographie, mais également chercheur en linguistique et spécialiste de littérature africaine, le belge Max Pierre a vécu une grande partie de sa vie au Congo, en s'engageant dans la diffusion du livre congolais. Il est décédé à Ottignies le 7 novembre 2008. Voir : ANONYME, « Décès de Max Pierre », Archives et Musée de la Littérature, <http://ghelderode.be/agenda/oldnews/maxpierre.html>, consulté le 4 octobre 2016.

la vie. Les auteurs de ces événements n'ont jamais été jugés. Ils ont cru effacer les traces de leurs méfaits et moi, par cet album, j'ai laissé la preuve.

[...] « IMPALA », créé par un Belge, monsieur Max Pierre, n'a plus publié depuis le décès de Max Pierre. Celui-ci avait quitté le Congo, il est mort il y a quelques années à l'hôpital Saint Pierre à Ottignies en Belgique. Au départ, Max Pierre avait créé cette maison pour se publier lui-même. IMPALA c'est une abréviation de *Imprimé Par L'Auteur*. Après, il en a publié d'autres. « Lanterne » est partie aussi de la volonté se publier, d'abord, et de publier d'autres. L'idée est qu'à défaut d'être un soleil qui brille au firmament, la lanterne peut éclairer modestement un coin. *Alerte à Kamoto* a été tiré à mille exemplaires, *Les refoulés du Katanga* entre mille et deux mille exemplaires (je ne suis pas très sûr) ²⁸³.

Émigré au Mali où il a découvert son talent de dessinateur, le togolais Julien Batandéo s'est fait remarquer en autoéditant, en 2004, un album humoristique de 28 pages, *Tchécoroba*, centré sur la vie de famille et les difficultés d'un homme à rester fidèle à son épouse. Cet ouvrage a été promu par l'association « Esquisse », dont Batandéo, avec Massiré Tounkara, était l'un des fondateurs et animateurs. La visibilité apportée par l'album lui a valu la participation à des festivals en France (17^e Festival de Marly, à Metz), et aux trois éditions du Salon international de la B.D. de Bamako. Toutefois, en décembre 2015, il a dû confier que, sur le plan éditorial, les choses n'ont pas progressé pour lui :

[...] *Tchécoroba* [est] mon seul album personnel à ce jour. [...] Je souhaite évoluer avec le personnage de Tchécoroba. Dans le tome 1, il y a une histoire qui n'était pas finie, je l'ai reprise. Je progresse. Ce qui me manque, c'est l'argent. Je n'ai pas le temps pour travailler mes projets car je dois payer le loyer et le reste de mes dépenses. Je ne peux me consacrer à temps plein pour la B.D. ²⁸⁴.

Les auteurs ou les collectifs montent parfois des structures qui n'ont pas de visées spécifiquement éditoriales, mais davantage des fins d'animation culturelle ou de prestation de services dans le secteur des industries créatives. L'un des premiers exemples concerne Mongo Sisé qui, « en 1978, [...] monte sa société de production, Mongoproduction. Celle-ci autofinance, auprès des éditions Mama-Leki, son premier

²⁸³ TSHIBANDA (P.), Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 13 mai 2016 (coll. privée).

²⁸⁴ BATANDÉO (Julien), « B.D. / Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *Togomatin*, n°52, 4 janvier 2016.

album de B.D. de 32 pages : *Les Aventures de Mata Mata et Pili Pili : Le Portefeuille* »²⁸⁵. Le directeur de *Gbich !*, Zohoré Lassane, a créé l'agence de publicité et de communication Les Studios Zohoré ; et lui-même a signé des albums en tant qu'illustrateur, comme nous l'avons déjà remarqué, mais aussi en tant qu'éditeur, comme dans le cas de *Cauphy Gombo. No pitié in bizness*²⁸⁶, recueil d'aventures d'un homme d'affaires sans scrupules dont les projets vont toujours échouer pour le grand plaisir des lecteurs du magazine *Gbich !*.

De décembre 2006 à mars 2007, le Camerounais Almo, ou Almo The Best, a édité aux Éditions Fluide Thermal (fondées par lui-même) quatre numéros du magazine *Fluide Thermal*²⁸⁷. En même temps, avec les Éditions du Centre culturel français de Douala, il a publié un best of de 400 pages recueillant ses travaux : *Almo, du crayon plein la gomme...*²⁸⁸. Très actif dans la communication, il a créé en 2010 Almo Productions, un label d'édition consacré à la publication d'albums de bandes dessinées, de lui-même « dans un premier temps, mais qui compte bien dans un futur proche mettre en lumière de nouveaux talents »²⁸⁹. Il a ainsi réédité son album *ZAMZAM le tiers-mondiste : Les Mbènguétaires*²⁹⁰, déjà publié l'année précédente par l'éditeur algérien Lazhari Labter et

-
- ²⁸⁵ ANONYME, « Biographie de Mongo Sisé », *Blog de Mongo Sisé*, 6 novembre 2008.
Voir : <http://mongosise.skyrock.com/2120306319-Biographie-de-MONGO-Sise.html>, consulté le 10 juillet 2017. Mongo Sisé est décédé à Kinshasa le 31 octobre 2008 à l'âge de 60 ans.
- ²⁸⁶ *Cauphy Gombo. No pitié in bizness*. Dessin et scénario de Zohoré. Abidjan : Sud Actions Médias, [2003], 40 p.
- ²⁸⁷ Le titre *Fluide Thermal. Le journal de bande dessinée, d'humour et de sagesse africaine* est inspiré de *Fluide glacial*, mensuel français de B.D. humoristique fondé en 1975. Paru en décembre 2006, il a publié quatre numéros mensuels avant de s'arrêter en raison d'un manque de sponsors en mars 2007.
- ²⁸⁸ ALMO, *Almo, du crayon plein la gomme...* Douala : Éditions Fluide Thermal, Éditions du Centre culturel français de Douala, 2007.
- ²⁸⁹ Cf. la présentation d'Almo productions en tant que partenaire sur le site de l'association française de coopération Terre Azimut. ANONYME, « Almo productions », *Terre-azimuts.org*, [s.d].
Voir : <http://www.terre-azimuts.org/43+zamzam-almo-the-best.html>, consulté le 25 mai 2017.
- ²⁹⁰ *Zamzam le tiers-mondiste : Les Mbènguétaires*. Par Almo. [Douala] : Almo productions (imprimé au Cameroun par MACACOS), 2010, 49 p.

déjà paru aussi dans le *Spirou hebdo* n°3565 / 2006²⁹¹ ; la réédition de ce premier volume a été suivie, en 2012, par l'édition du tome 2, *Délestage*²⁹².

On trouve un autre exemple d'initiative d'auteur qui aspire à s'élargir à la publication d'autres auteurs, avec les Éditions du Crayon Noir, établies à Kinshasa par le dessinateur et scénariste Asimba Bathy *, déjà animateur d'associations et de revues. Cette maison d'édition n'a publié jusqu'à ce jour qu'un seul album, du même Bathy : *Panique à Kinshasa*²⁹³, fin 2013. La singularité de Bathy tient en sa bonne capacité à fédérer des auteurs locaux autour de projets collectifs subventionnés, autant qu'à gérer un réseau personnel de relations internationales, comme c'est le cas notamment avec la coopération culturelle belge, qui lui permet de se procurer des invitations à des festivals en Europe et en Afrique. Par ailleurs, l'activité des Éditions du Crayon Noir s'approche davantage du domaine de l'autoédition parce qu'elle se concentre presque exclusivement sur un auteur : lui-même ; en témoigne le fait qu'en trois ans, l'album *Panique à Kinshasa* a été la seule publication. À l'occasion d'un entretien récent, Bathy a déclaré vouloir s'ouvrir à d'autres auteurs, mais également qu'il serait l'auteur des scénarios de la quasi-totalité des histoires contenues dans les prochaines publications :

Je travaille sur deux albums de B.D. dont je tais encore les titres [...]. Les scénarii sont de moi [...] comme d'habitude. En plus des dessins, je vais assurer aussi la mise en couleur ainsi que l'édition. [...] Au départ, c'était exclusivement réservé à mes œuvres. Vu l'expérience que j'ai passée avec les artistes en essayant de les fédérer autour d'un idéal : l'avenir de la bande dessinée au Congo. Hélas, j'ai récolté huit ans de calomnie, de zizanie, de coups bas, de trahison, etc., de la part de ceux-là mêmes pour qui je me suis sacrifié. Avec du recul et les conseils des amis, j'ai ouvert les portes à d'autres. Ainsi donc, fin août prochain, je mets sur le marché simultanément 5 magazines : quatre bandes dessinées avec quinze

²⁹¹ Almo productions propose plusieurs services : « Vous êtes une Entreprise, une Association, ou une O.N.G. Communiquez à travers le canal le plus convivial : La Bande Dessinée ! Contactez Almo productions » [ALMO], « Almo productions », *Le blog d'Almo The Best*, [s.d.] Voir : <http://almoactu.canalblog.com/archives/2014/09/30/30680530.html>, consulté le 25 mai 2017.

²⁹² *Zamzam le tiers-mondiste, Tome 2 : Délestage*. Douala : Almo productions, 2012. Il a de même publié la brochure de sensibilisation sur la sécurité routière : *Fou du volant ou s'en fout la vie ?*. Douala : Almo productions et SDWT, novembre 2014.

²⁹³ *Panique à Kinshasa*. Dessin et scénario de Asimba Bathy. [Kinshasa] : Les éditions du Crayon Noir, 2013, 32 p.

nouveaux dessinateurs dont quatre filles [...] Le cinquième magazine est un roman-photo [...] Pour les quatre magazines de B.D. ainsi que le roman-photo, tous les scénarii (à l'exception de quatre seulement sur les quinze) sont à moi.²⁹⁴

Ces propos permettent de mesurer les difficultés relationnelles et le climat de concurrence qui minent souvent la vie des associations d'auteurs.

L'auteur sénégalais Alphonse Mendy, créateur de Goorgoorlou, l'un des personnages les plus connus et appréciés au Sénégal, et célèbre représentant des héros africains, constitue l'un des exemples du succès de l'autoédition en Afrique. Mendy, qui a pour pseudonyme T.T. Fons, autrement dit « *tonton* Alphonse », avait d'abord publié, à la fin des années 80, dans le journal satirique dakarois *Le Cafard libéré*, des histoires centrées sur le personnage de Goorgoorlou, dont le nom signifie « se battre/se débrouiller comme un homme ». Représentant le « Sénégalais moyen », au chômage depuis le premier Plan d'ajustement structurel, Goorgoorlou est toujours en train de penser à la mise en œuvre de petits commerces informels pour collecter « la dépense quotidienne » qu'il doit donner à sa femme Diek pour assurer les besoins de la famille et les à-côtés, comme le mouton pour la fête de la Tabaski²⁹⁵. Le succès de cette narration, qui donne à voir et enregistre « par le bas » les changements de la société et de la politique sénégalais, a poussé son auteur, en 1991, à réunir les histoires d'une page dans l'album *Goorgoorlou pour la dépense quotidienne*²⁹⁶, et à le publier chez Sogedit. En

²⁹⁴ KIVUILA (Cinardo), « En août 2016, Asimba Bathy et son Crayon Noir propulseront de nouveaux talents », *Eventsrdc.com*, 13 juillet 2016.

Voir : <http://www.eventsrdc.com/en-aout-2016-asimba-bathy-et-son-crayon-noir-propulseront-de-nouveaux-talents/>, consulté le 25 juillet 2017.

²⁹⁵ Les histoires de Goorgoorlou ont fait l'objet d'études anthropologiques et sociologiques concernant la société urbaine sénégalaise, comme : BRISEBARRE (Anne-Marie), « Dessine-moi un mouton. Tabaski et représentations graphiques », dans BRISEBARRE (A.M.), KUCZYNSKI (Liliane), (dir.), *La Tabaski au Sénégal. Une fête musulmane en milieu urbain*. Paris : Karthala Éditions, 2009, p. 419-433.

²⁹⁶ *Goorgoorlou. Pour la dépense quotidienne*. Dessin et scénario de T.T.Fons, couleur de Oumar Diakité [= Odia]. Dakar : Sogedit, 1991. « Cet album de cinquante pages, dont huit d'histoires inédites, vendu 700 FCFA (1,07 €), a été tiré à 5 000 exemplaires qui se sont vendus en trois mois. » LANGEVIN (S.), « La B.D. en Afrique subsaharienne ». L'article est actuellement consultable dans le forum « La B.D. africaine existe, je l'ai rencontrée », 7 mai 2006
Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 15 septembre 2016.

1992, un autre album, *Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané*²⁹⁷ sort de presse chez le même éditeur. En 1994, Fons a publié son troisième album, *1993, l'année Goorgoorlou*²⁹⁸, avec sa propre structure, Atelier Fons, spécialisée dans le graphisme, l'édition, la publicité et la communication visuelle, qui lui permet de travailler dans la publicité pour des entreprises et dans la communication sociale pour des organisations internationales. Un quatrième album, *Goorgoorlou survivant de la Dévaluation*²⁹⁹, est sorti en 1995. Ces recueils contiennent des pages de publicité en couleur (alors que le reste de l'album est en noir et blanc), dont le « testimonial » est le même Goorgoorlou qui promeut des boissons, des sociétés téléphoniques ou un détergent³⁰⁰. En 1999, alors que la librairie Clairafrique de Dakar publiait, en « petit format », la deuxième édition des albums *Pour la dépense quotidienne*³⁰¹ et *Goorgoorlou survivant de la Dévaluation*³⁰², il a dessiné et édité avec l'Atelier Fons un album commandé par ONUSIDA pour la sensibilisation au SIDA, avec pour titre *Le cauchemar*³⁰³. En 2001, les publications de cette structure se poursuivent avec *Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané*³⁰⁴, *Goorgoorlou 1998-2000 : les années hop*³⁰⁵, et *Goorgoorlou 1996-1997 : les années hip*³⁰⁶ ; elles comportent beaucoup de publicité et sont tirées à 6 000 exemplaires. En raison de leur succès, certaines de ces histoires sont devenues des

²⁹⁷ *Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané*. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de O. Diakité [= Odia]. Dakar : Sogedit, 1992.

²⁹⁸ *1993, l'année Goorgoorlou*. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons, 1994, 51 p.

²⁹⁹ *Goorgoorlou survivant de la Dévaluation*. Dessin et scénario de T.T. Fons. Couleur de O. Diakité [= Odia]. Dakar : Atelier Fons, 1996, 48 p.

³⁰⁰ Selon Alphonse Mendy, ces publicités amortissent la moitié des coûts d'impression de chaque album. LANGEVIN (S.), « La B.D. en Afrique subsaharienne », *art. cit.*

³⁰¹ *Goorgoorlou. Pour la dépense quotidienne. 2^e Edition*. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de O. Diakité [= Odia]. [s.l.] : Clairafrique, 1999, 50 p.

³⁰² *Goorgoorlou survivant de la Dévaluation, 2^e Edition*. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de O. Diakité [= Odia]. [s.l.] : Clairafrique, 1999, 52 p.

³⁰³ *Goorgoorlou. Le cauchemar*. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons, 1999, 48 p. Réédition en petit format : Dakar : Atelier Fons, 2001, 49 p.

³⁰⁴ *Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané*. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de O. Diakité [= Odia]. Dakar : Atelier Fons, 2002, 48 p.

³⁰⁵ *Goorgoorlou 1998-2000 : Les années hop*. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons (imprimé au Sénégal en janvier 2001, sur les presses de l'Imprimerie Saint-Paul), 2001, 99 p.

³⁰⁶ *Goorgoorlou 1996-1997 : Les années hip*. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons (imprimé au Sénégal en janvier 2001, sur les presses de l'Imprimerie Saint-Paul), 2001, 98 p.

épisodes d'une « sitcom » en langue *wolof*, produits et diffusés par la Radio Télévision Sénégalaise. L'auteur-éditeur a lancé à la fin de 2002 un magazine de B.D. et d'information culturelle, *Goor mag*³⁰⁷, qui a publié 9 numéros avant de disparaître. Autant les albums que la revue *Goor mag*, riche en publicité, se révèlent de bonne qualité matérielle. Malgré les difficultés, l'Atelier Fons arrive à survivre comme l'atteste sa participation à la récente initiative des Éditions Dapper *L'Afrique en partage*³⁰⁸, album collectif lié à une exposition produite sur l'île de Gorée. Co-éditeur de l'ouvrage et auteur d'une des histoires qui la composent, T.T. Fons s'est notamment occupé de la diffusion au Sénégal et en Afrique de l'Ouest.

Une autre catégorie d'auto-publication a trait aux B.D. dites populaires, distribuées à bas prix sur les marchés des villes ou dans les restaurants ainsi qu'aux élèves à la sortie des écoles. Les fascicules produits et distribués à Kinshasa par l'auteur Mfumu'eto (de vrai nom Jaspe Saphir Mfumu'eto Nkou-Ntoula) font figure d'emblème tant pour leur contenu strictement lié au contexte urbain congolais que pour le succès remporté auprès du public. À partir de 1990, Mfumu'eto a commencé à autoéditer des « revues » imprimées sur une rotative offset, sur du papier de mauvaise qualité, en format A5 et en monochromie. Ses publications ont tout de suite connu un grand succès populaire, à tel point qu'il a affirmé avoir vendu 100 000 exemplaires de la première histoire³⁰⁹. L'historienne Nancy Rose Hunt étudie actuellement les archives de cet auteur et, à

³⁰⁷ *Goor mag. Magazine de bandes dessinées et de la culture* (Dakar : Atelier Fons), n°5, du 25 janv. au 10 fév. 2003 ; n°9, sam. 14 juin 2003. À la p. 1, on peut lire : « Directeur de la publication T.T. Fons ».

³⁰⁸ *L'Afrique en partage*. (Collectif). [Dakar] : Atelier Fons ; Paris : Éditions Dapper, 2014, [104] p.

Contributions de : Al'Mata, Jason Kibiswa, Odia, H. Sonon, T.T. Fons ; sous la direction de Ch. Cassiau-Haurie. Préface de Christiane Falgayrettes-Leveau.

³⁰⁹ GEENEN (Kristien), « The Much Celebrated Unknown : The Popular Artist Papa Mfumu'eto », manuscrit non publié, 2014, cité dans HUNT (N.R.), « Papa Mfumu'eto 1er, star de la bande dessinée congolaise », dans MAGNIN (André), (dir.), *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Paris : Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 266-269 ; p. 266.

l'occasion de l'exposition *Beauté Congo*, présentée à Paris en 2015³¹⁰, elle a inventorié sa production prolifique³¹¹ et recueilli son témoignage :

en 1990, j'étais très productif. Je ne travaillais pas seul ; quatre personnes m'assistaient. J'avais formé des jeunes gens sur place à Inkisi [...]. C'était un véritable studio de B.D. et Papa Leki Nzila dirigeait les jeunes que j'avais formés. Au moins une ou deux impressions par semaine³¹².

S'étant auto-proclamé « Sa Majesté l'empereur Papa Mfumu'eto 1^{er} », il a produit, de 1990 au début des années 2000, un grand nombre d'histoires, la quasi-totalité en lingala, la langue la plus répandue à Kinshasa ; elles étaient consacrées à la vie quotidienne, aux rapports hommes-femmes, aux croyances populaires et au surnaturel. Comme l'a remarqué Massimo Repetti, le lexique vernaculaire et le maniement de l'ironie, utilisés pour dénoncer les abus de pouvoir au sommet de l'État et dans son entourage, ont eu un fort écho auprès du public³¹³. Cette production féconde a perduré jusque dans les années 2000, lorsque l'artiste s'est tourné vers la peinture, notamment le genre dit « populaire »³¹⁴.

³¹⁰ Cf. LE LAY (M.), « À propos de *Beauté Congo* et des expositions d'art contemporain africain dans l'espace muséal français : le retour du refoulé colonial ? », *Études littéraires africaines*, n°41, 2016, p. 97-102.

³¹¹ « Papa Mfumu'eto a publié 3 titres en 1990, 21 en 1991 (dont 7 republications ou séries), 19 en 1992 (dont 8 séries), 17 en 1994 (dont 7 séries), 6 en 1997 (dont 2 séries), 6 en 1998 et 27 en 1999 (dont 5 séries). De 1991 à 1994, il a publié 40 épisodes de *Muan'a Mbanda* et de 1992 à 1994 près de 20 épisodes de *Bernard Tshilombe*. Ces estimations ont été établies à partir de 197 albums de Papa Mfumu'eto issus de la collection Pigozzi (Genève) rassemblée par André Magnin vers 1999 et des archives que Papa Mfumu'eto m'a confiées en 2000, 2001 et 2007. » HUNT (N. R.), « Papa Mfumu'eto 1er, star de la bande dessinée congolaise », *art. cit.*, p. 266.

³¹² *Ibidem*, p. 267.

³¹³ « His pamphlets, very often virulent attacks against the political powers-that-be, inspired by cultural traditions and fed by urban culture through an almost dreamlike mixture of religion, irony, and popular mythologies, are of immediate interest to the people. » REPETTI (M.), « African wave : specificity and cosmopolitanism in African comics », *art. cit.*, p. 31.

³¹⁴ Une monographie consacrée à la biographie et à la peinture de Mfumu'eto est sortie dans une collection de petits livres d'art : BADIBANGA (Célestin), SUFFREN (Stéphanie), *Papa Mfumu'eto 1er, peintre*. [Montreuil] : Éditions de l'Œil, coll. « Les Carnets de la création », 2002, 23 p.

Malgré le succès de ses ventes, Mfumu'eto est resté assez éloigné du champ international de la B.D. Se situant en dehors des collectifs, des circuits transnationaux, francophones et mondiaux ainsi que des projets liés à la B.D. de commande, il a plutôt choisi de s'adresser directement à son lectorat, concentré sur Kinshasa et la région du Bas-Congo :

Je visais le public le plus large possible. Les lettrés, les semi-lettrés, les analphabètes, les intellectuels, les illettrés, bref, tout le monde. Seulement, j'ai donné une légère priorité à la gente [*sic*] féminine et aux enfants. À l'époque, beaucoup d'intellectuels considéraient que la *Revue Mfumu'eto* était destinée exclusivement aux enfants. Mais au fur et à mesure, ma revue est arrivée dans les foyers et dans les imaginations. Les adultes, les fameux intellectuels, ont commencé à y jeter un coup d'œil, puis se sont mis à la lire.³¹⁵

Il a été davantage intégré au champ de l'art contemporain, qui a commencé, à la fin des années 80, à s'intéresser aux auteurs provenant des périphéries, et ce notamment à partir de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*, qui s'est tenue en 1989 au Centre Pompidou et à la Villette à Paris, et considérée pour initiatrice de ce processus.³¹⁶ Dans le monde globalisé de l'art contemporain, marqué par l'émergence et la multiplication des événements transnationaux que constituent les biennales et les foires d'art contemporain, il existe désormais une constante, la présence de l'art nommé « non occidental », avec un « label réducteur [qui] vient a priori marquer d'un sceau géographique, voire anthropologique, les pratiques de ces artistes [et] permet de faire de ces arts délaissés un véritable objet d'étude ». ³¹⁷ Un auteur tel que Papa Mfumu'eto est sélectionné en raison de ses thématiques par les curateurs d'expositions, qui fondent souvent leurs projets d'exposition sur des concepts tels que l'identité, le postcolonial ou le rapport centre-périphérie. De plus, ses ouvrages, réalisés avec un médium et des techniques « populaires », s'insèrent bien dans les expositions où se mêlent l'art vidéo, les performances, les photos d'art, les sculptures et parfois les installations, le ready-

³¹⁵ HUNT (N. R.), « Papa Mfumu'eto 1er, star de la bande dessinée congolaise », *art. cit.*, p. 269.

³¹⁶ VAN HEST (Femke), « La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain », *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », n°8, mars 2015, p. 39-52. Jean-Hubert Martin a été le commissaire de l'exposition, tandis que A. Magnin, curateur de la Collection Pigozzi d'art contemporain, a été consultant pour la section « africaine ».

³¹⁷ TRENTINI (Bruno) et YAVUZ (Perin Emel), « Édito », *art. cit.*, p. 2.

made et l'art conceptuel ³¹⁸. L'exposition *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko* à la Fondation Cartier, où ses B.D. ont été exposées et où il a réalisé des « performances » en produisant des histoires qui ont été publiées au fur et à mesure sur le site de l'exposition, a représenté une consécration pour l'auteur (et bien sûr pour la collection de fascicules détenus par le curateur André Magnin), plutôt dans le champ de l'art contemporain, cependant, que dans celui de la B.D. ³¹⁹.

Excepté le cas de Mfumu'eto, le genre de la B.D. populaire autoproduite ne concerne finalement pas un très large public et se pratique de moins en moins.

Cette analyse du secteur du livre en Afrique francophone par rapport aux ébauches éditoriales et aux possibilités de publier des albums qu'il peut donner aux bédéistes offre le panorama d'une absence quasi-totale, – ou en tout cas d'un manque de solidité –, des structures indispensables à son existence. Face à une édition qui ne fonctionne pas en tant qu'élément institutionnel pour ce qui touche à l'émergence des auteurs, eux-mêmes agissent en tant qu'institution, ou bien s'engagent à construire des micro-institutions, pour donner visibilité et existence à leurs ouvrages, sans se soucier du fait qu'ils ne peuvent s'attribuer par eux-mêmes une légitimité et obtenir ainsi une reconnaissance artistique au sein du système. En effet, ces productions servent davantage à assurer des revenus économiques via la vente directe et, en fin de compte, à *exister*, à permettre de sortir du tiroir les manuscrits et de les transformer en un objet à présenter, dont la parution peut être communiquée aux médias et que les lecteurs peuvent acheter et lire. Interrogé à propos de l'importance de ses publications autoéditées, Pie Tshibanda nous a répondu :

Un rôle important, oui. [...] Quelque chose de réalisé, c'est toujours une carte de visite, une certaine crédibilité. Quand on se présente quelque part et qu'on montre ce qu'on a déjà réalisé, certaines portes s'ouvrent. ³²⁰

³¹⁸ Comme par exemple dans la lecture-exposition *Kin Bla Bla - Mes obsessions*, qui s'est tenue dans la galerie L'Atelier du Plateau, à Paris, le 17 janvier 2005. Cf. ANONYME, « Kin Bla Bla – Mes obsessions », [janvier 2005], *africultures.com*.

Voir : www.africultures.com/php/?nav=evenement&no=4262, consulté le 26 mai 2017.

³¹⁹ Papa Mfumu'eto 1er est actuellement représenté par la galerie française Angalia, spécialisée dans l'art contemporain africain.

³²⁰ TSHIBANDA (P.), Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 13 mai 2016 (coll. privée).

Encore faut-il, bien sûr, que la carte de visite soit prometteuse, donc d'une qualité suffisante pour qu'ensuite une invitation soit formulée.

Les auteurs sont en tout cas conscients du rôle institutif de l'édition, du fait qu'elle pourra conditionner les étapes suivantes de leur trajectoire. D'un point de vue théorique, on peut dire que l'investissement d'une dotation initiale de capital économique pour s'autoéditer, de manière ponctuelle avec un seul album en s'adressant à une imprimerie et/ou en établissant une structure, s'avère pour l'auteur une base matérielle qui peut lui permettre d'entamer ou de renforcer des échanges, et de structurer des réseaux qui puissent augmenter son influence comme artiste.

L'autoédition intéresse souvent les collectifs ou les associations d'auteurs dont nous parlerons dans la section consacrée à ces instances de socialisation et de promotion, qui ont été adoptées dans la majorité des pays. D'autres initiatives éditoriales ont été prises par les auteurs au sein de la diaspora, des maisons d'éditions et des associations sont nées, en particulier en France. Nous analyserons ces entreprises dans le chapitre consacré au champ européen, parce qu'elles s'intègrent aux autres parcours et aux stratégies d'émergence des auteurs.

1.1.1.2. La presse écrite

Plusieurs analyses historiques et sociologiques de la B.D. d'auteurs africains – dont celles de Massimo Repetti et Hillary Mbiye Lumbala ³²¹ – ont mis en évidence le fait que la presse écrite a constitué l'espace institutionnel le plus favorable à l'émergence de ces créateurs. Pour les auteurs de la première génération et de la génération intermédiaire ³²², les quotidiens et les hebdomadaires d'information autant que les

³²¹ « Toutes proportions gardées, la découverte de la B.D. est liée à l'intérêt que les médias locaux lui ont accordé. » MBIYE LUMBALA (H.), *Cases et bulles africaines*, op. cit., p. 27.

³²² Nous pouvons classer les auteurs de notre corpus en quatre générations :

1) D'abord, on rencontre la génération des « pionniers » ou « précurseurs », constituée par les rares dessinateurs qui ont débuté pendant les années 70. Il s'agit par exemple des congolais Denis Boyau, Lepa-Mabila Saye, Sima Lukombo, Albert Mongita, Mongo Sisé, Tchibemba et des malgaches Victor Rasolomanana et Richard Rabesandratana.

revues et magazines de B.D. se révèlent l'une des rares instances de publication, dans des systèmes culturels africains qui, en règle générale, ne possèdent que très peu de relais institutionnels et commerciaux (maisons d'édition, distributeurs, librairies ou kiosques) susceptibles de faire le lien entre le créateur et le lecteur. En permettant aux auteurs de voir leurs créations sélectionnées et présentées au public sur un support concret, les périodiques sont souvent à l'origine de la trajectoire d'un dessinateur ou d'un scénariste. En effet, un tour d'horizon des parcours professionnels de nombreux auteurs nous enseigne que leurs débuts ont le plus souvent été constitués par la publication de vignettes dans une revue.

À ce sujet, il s'impose d'établir une distinction entre deux pratiques expressives du dessin dans la presse. D'un côté, on trouve le dessin de presse et le récit humoristique bref, dont l'étendue ne dépasse normalement pas une planche ou une bande : appelé également *comic-strip*, de style souvent caricatural, celui-ci trouve naturellement place dans les périodiques généralistes, mais il peut aussi constituer l'essentiel du sommaire de nombreuses revues satiriques qui se développent en Afrique francophone sur le modèle des hebdomadaires français, notamment du journal *Le Canard enchaîné*. De l'autre côté, on trouve la narration d'une histoire en bande dessinée, souvent déployée sur plusieurs pages, qui trouve son espace naturel dans des revues consacrées au 9^e art,

2) En deuxième lieu, nous classons ceux dont les premières publications ont eu lieu pendant les années 80, et que nous appelons « première génération » ; il s'agit, par exemple, des congolais Cyprien Sambu Kondi, Djemba Djeis, Asimba Bathy, Barly Baruti, Papa Mfumu'eto, Pat Masioni ; du mauricien Éric Koo sin Lin ; des malgaches Aimé Razafy, Mamy Raharolahy, Ndrematoa (de son vrai nom Dieudonné Rakotonomenjanahary), Alban Ramianandroa Ratsivalaka ; du sénégalais Samba Fall, etc.

3) Ensuite, il y a le vaste groupe des auteurs dits de la « génération intermédiaire », nés pendant les années 60 et 70, qui ont publié à partir des années 90 et se sont fait connaître en Europe au moyen des collectifs *À l'ombre du baobab*, *BD Africa* et par le Prix Africa e Mediterraneo. C'est le cas des congolais Al'Mata et Fifi Mukuna, du centrafricain Didier Kassäï, des camerounais Christophe Edimo et Simon Mbumbo, des ivoiriens Faustin Titi, Amanvi, Mendoza, du béninois Hector Sonon, du malien Massiré Tounkara, du malgache Didier Mada, etc.

4) Enfin, une « jeune génération » réunit les auteurs nés après 1980, qui ont vu leurs ouvrages édités à partir des années 2010, à l'exemple du tchadien Adjim Danngar, des camerounais Felix Fokoua * et Joëlle Ebongue, du congolais Fati Kabuika.

créées par des collectifs ou des associations, ou encore à l'initiative d'un auteur. Cette distinction concerne aussi les exigences expressives qui sont à la base de ces formes : la première, la vignette ou le *strip*, relève de l'expression d'une pensée critique concernant le contexte social ou politique, et répond au besoin qu'ont les citoyens de désavouer les hommes politiques et les institutions du pouvoir ; la seconde, le récit en B.D., veut raconter une histoire, souvent classable dans un genre (histoire, science-fiction, feuilleton, polar, B.D. sociale), au prix d'un travail qui s'applique autant à l'écriture qu'au graphisme. Ce n'est pas qu'il n'y ait pas d'élaboration plus ou moins sophistiquée pour la première catégorie, mais c'est plutôt que le pacte de lecture inclut, dans le second cas, une attention particulière, tant du producteur que du lecteur, sur cette élaboration. Enfin, les conditions de production dans un quotidien ou un hebdomadaire, – parce que celui-ci repose sur une organisation collective, qu'il est le fruit d'un investissement économique et qu'il fonctionne selon les rythmes et les modalités pratiques du marché de la presse –, se différencient nettement de celles d'un magazine de B.D., dont la périodicité est parfois irrégulière, et qui, souvent, ne survit que péniblement grâce au soutien matériel des membres d'un collectif ou à l'aide d'une institution publique.

1.1.1.2.1. La presse généraliste et les revues satiriques

Dans plusieurs pays, la bande dessinée a vu le jour à travers la presse coloniale qui publie quelques caricatures et courtes récits en B.D. : par exemple, au Congo Belge des dessins de presse dans *L'Avenir* et *L'Essor du Congo*, ou la série *Les Aventures de Mbumbulu* publiée à partir de 1946 dans le bi-hebdomadaire *Nos images* ; la série *Picha za kuchekeshna* publiée au Kenya, à partir de 1951, dans *Mambo Leo*. En ce qui concerne le dessin de presse d'auteurs africains dans les journaux et les magazines, il y a des rares exemples, tels *Le Match de Jako et Mako*, publié à partir de 1933 dans *La Croix du Congo*, dessiné par Paul Lomami³²³. Mais une vraie production signée par des auteurs africains remonte à la période qui a suivi les indépendances et aux régimes des partis uniques : c'est à ce moment qu'apparaissent les premières caricatures plus ou moins agressives dans les journaux, de la part d'auteurs qui publiaient sous le contrôle permanent des

³²³

HUNT (N.R.), « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », *art. cit.*, p. 98.

comités de censure et les fortes pressions des pouvoirs politiques nationaux. La presse locale généraliste, privée et gouvernementale, publiait également, un peu partout durant les années 70, des récits en B.D. humoristiques consacrés à des personnages, qui, au fil des années, ont conquis le public et commencé à éduquer « les lecteurs à la narration au moyen de la séquence de dessins. Ils opéraient dans un contexte qui ignorait le langage graphique et stylistique destiné au public expérimenté américain et européen, et devaient moduler des formes de représentation compréhensibles pour le lecteur »³²⁴. Ces médias ont créé « un pont entre société et bande dessinée, en présentant les premiers héros de papier, personnages (souvent) comiques qui bougeaient dans des contextes bien reconnaissables par les lecteurs »³²⁵.

Les exemples abondent. Ainsi considère-t-on que l'hebdomadaire de culture *Ivoire-Dimanche* est le support institutionnel qui est à l'origine de la B.D. ivoirienne. À partir de 1977, cette célèbre revue a publié des histoires centrées sur le jeune paysan *Dago*, créées par Maïga (pseudonyme du dessinateur français, installé à Abidjan, Laurent Lalo) et, de 1978 à 1990, date de la disparition du journal, elle a offert à ses lecteurs les aventures du maladroit *Monsieur Zézé*, de Jean-Louis Lacombe. Ces deux personnages naïfs, qui évoluaient dans des contextes urbains modernes et parlaient un français populaire (le « français moussa »), sont devenus familiers au public à travers les pages d'un journal qui, avant le retour au multipartisme, était – avec *Fraternité Matin*, *Ivoir' Soir* et *Fraternité Hebdo* – un point de repère pour s'informer à propos de l'actualité³²⁶.

En République Démocratique du Congo, l'hebdomadaire *Zaire* a fait la célébrité de la version papier de *Mata Mata et Pili Pili*, qui furent d'abord les personnages d'une série de courts-métrages comiques muets réalisés par un missionnaire³²⁷. Mongo Sisé y a

³²⁴ REPETTI (M.), « Gulp ! Un fumetto africano ? », *art. cit.*, p. 25 ; nous traduisons.

³²⁵ REPETTI (M.), « Ligne claire e inchiostri neri: il fumetto dell'Africa francofona », *Constellations francophones, Publifarum*, n. 7, publié le 20 décembre 2007, p. 3 ; nous traduisons.
Voir : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=55, consulté le 14 juin 2016 ; site indisponible le 28 décembre 2016.

³²⁶ DJADOU (Pascal), « Comprendre la presse en Côte d'Ivoire : des origines à nos jours », *100%100culture.com*, 1 juillet 2015
Voir : <http://100pour100culture.com/author/pascald-djadou/>, consulté le 5 décembre 2016.

³²⁷ HUNT (N.R.), « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », *art. cit.*, p. 105.

publié trois de ses histoires à épisodes, dans un cycle d'*Aventures de Mata Mata et Pili Pili*³²⁸, de 1972 à 1975, avant d'autopublier l'album que nous avons déjà mentionné.

Au Burkina Faso, en 1980, *L'Observateur*, quotidien privé, a publié quelques illustrations et caricatures de Raya Sawadogo et Anatole Kiba qui, en raison de la dispersion, en 1984, de la rédaction du journal, ont commencé à publier la série *Maître Kanon* dans le quotidien gouvernemental *Sidwaya*³²⁹. Créé par Thomas Sankara en 1986, *L'Intrus*, périodique dont le sous-titre était « L'hebdomadaire Burkinabé de la révélation et du rire », a popularisé les planches du célèbre personnage d'« Yirmoaga, ("l'homme du terroir"), type populaire de citoyen naïf au français basilectal »³³⁰. Par la suite, cet organe est devenu célèbre sous le titre *Le Journal du Jeudi*, qui a été publié à partir de 1990 et est dirigé actuellement par le dessinateur franco-burkinabé Damien Glez.

Cette formule d'une série d'aventures vécues par un héros qui arrive à s'attacher le public grâce à sa présence dans les pages d'un journal, le Gabon l'a pratiquée également. Ainsi *L'Union*, en 1984, après avoir fait une place à la bande dessinée en reprenant une série réalisée en Europe³³¹, a commencé à publier les aventures du vieux villageois *Tita Abessolo*, créées par Levigot, qui ont continué de paraître jusqu'en 1990. Comme pour

³²⁸ « Not until 1972 did *Zaire* begin to publish its first BDs written and drawn by a Zairian. Mongo Awai Sisé revived the missionary-invented, fat-and-thin colonial movie buffoons as his own cartoon figures, and *Zaire* was the first to publish these *Aventures de Mata Mata et Pili Pili* ». HUNT (N.R.), « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », *art. cit.*, p. 109.

³²⁹ Ce quotidien a également joué un rôle plus récemment en publiant 80 numéros d'un supplément B.D., dès 2001 et ce pendant six ans, avec la participation de plusieurs auteurs locaux, à l'instar de Pascal Ouedraogo et Joël Salo. Cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Sidwaya Bande Dessinée », dans *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan, 2015, p. 330.

³³⁰ PRIGNITZ (Gisèle), « Une écriture "populaire" au service d'une cause révolutionnaire : les Chroniques du Burkina, de Jean-Hubert Bazié 1985 », *Thomassankara.net*, s.d.
Voir : <http://thomassankara.net/une-ecriture-populaire-au-service-dune-cause-revolutionnaire-les-chroniques-du-burkina-de-jean-hubert-bazie-1985-de-gisele-prignitz/>, consulté le 10 septembre 2017.

³³¹ Il s'agit des *Aventures de Magen*, de Lhoÿs, selon CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Bande dessinée gabonaise », *art. cit.*

Dago et Monsieur Zézé, l'attachement du public à ces histoires, publiées par planches avec régularité, a incité des éditeurs à investir dans leur assemblage en album ³³².

En considérant les biographies des dessinateurs de la génération intermédiaire ³³³ que nous prenons en considération, nous pouvons constater que, si nombre d'entre eux ont pu faire leurs premières preuves et se faire connaître du public de leur pays, ils le doivent principalement à l'éclosion des journaux satiriques de la fin des années 1980 et du début des 1990 ³³⁴. Dans plusieurs nations africaines, la liberté d'opinion et d'expression, encouragée par l'adoption du multipartisme, a favorisé des initiatives privées, soutenues par des budgets consistants et une modeste capacité managériale, dans un cadre d'effervescence médiatique ³³⁵.

Le phénomène des revues satiriques s'est répandu de manière généralisée un peu partout en Afrique francophone, où on a « vu naître ça et là des titres dont les noms essayaient plus ou moins de se rapprocher de celui du journal français de référence. [...] Un mot, une épithète, puis on se lance dans la presse satirique, essayant autant que possible de se rapprocher du style du Canard français » ³³⁶. À propos de cette période, Massimo Repetti parle d'« émergence de la profession de dessinateur satirique » ³³⁷, alors que, pour sa part, le dessinateur franco-burkinabé Damien Glez, considère qu'en Afrique francophone, on voyait « principalement évoluer des caricaturistes dilettantes,

³³² Voir la section 1.1.1.6.

³³³ Voir note n°322.

³³⁴ CAMPBELL (W. Joseph), *The Emergent Independent Press in Benin and Côte d'Ivoire : From Voice of the State to Advocate of Democracy*. Westport, CT : Praeger publishers, 1998, chapter 1. Voir : <http://fs2.american.edu/wjc/www/cote.html>, consulté le 20 décembre 2016.

³³⁵ « La libéralisation de l'espace politique ivoirien, le 3 mai 1990, a eu pour corollaire l'éclatement du paysage médiatique marqué par la parution tous azimuts d'organes d'informations. Ce phénomène a été plus éloquent dans le domaine de la presse où, de juillet 1990 à la mi-août 1996, l'on a enregistré la parution de 181 supports d'informations générales, culturelles, politiques, sportives, satiriques, féminines... » DJADOU (P.), « Comprendre la presse », *art. cit.*

³³⁶ Cf. NGANGUÉ (Eyoun), « Presse satirique : la voix de l'avenir ? », *Les Cahiers du journalisme*, n°9, automne 2001, p. 124-141, p. 126. Le « journal français de référence » dont Nangué parle est *Le Canard enchaîné*.

³³⁷ REPETTI (Massimo), « Gulp ! Un fumetto africano ? », *art. cit.*

“exilés professionnels” dans l’infographie publicitaire ou la B.D. »³³⁸. En effet, les auteurs travaillaient dans des conditions précaires, et se voyaient contraints de se débrouiller en exécutant différents travaux ; du reste, plusieurs d’entre eux ne percevaient pas de limites bien tranchées entre B.D. et dessin satirique, de sorte que l’on retrouve souvent les principaux bédéistes des pays respectifs parmi les noms des caricaturistes actifs dans ces journaux³³⁹.

En ce qui concerne la République Démocratique du Congo par exemple, dès que Mobutu a autorisé le multipartisme, le dessin satirique dans les quotidiens ou les journaux spécialisés a fait émerger une génération de caricaturistes, dont certains étaient également bédéistes. Alain Brezault décrit ainsi l’impact de la liberté d’expression sur la naissance du dessin de presse ainsi que l’intérêt passionné du public :

Les journaux satiriques qui naissent aussitôt, dans cet environnement politique où le privé a enfin son mot à dire, vont constituer le fer de lance d’une opposition bouillonnante d’ambitions frustrées par 25 années de dictature : on va enfin pouvoir dire ce que l’on pense des dirigeants, exprimer sa colère, dénoncer tous ceux qui se sont enrichis impunément sur le dos du peuple. Chaque nouveau journal, la moindre feuille de chou qui sort des presses, font appel aux talents des caricaturistes qui n’hésitent plus à commenter l’actualité politique et sociale à coups de crayons rageurs. Les titres parlent d’eux-mêmes : *Le Grognon*, *Pili-Pili*, *Pot Pourri*, *Le Phare*, *Vite fait*, *L’Intrus*, *Caricatures de la semaine*, etc. [...] Les quotidiens d’informations, pour leur part, réservent leur dernière page aux caricatures et au traitement satirique de l’actualité vue par des dessinateurs de presse déchaînés qui trempent leur plume dans le vitriol et s’en donnent à cœur joie. Des noms deviennent rapidement célèbres [...] : Thembo Kash, Asimba Bathy, Djemba Djeis,

³³⁸ GLEZ (Damien), « Dessinateur de presse: un métier sous pression », *Slateafrique.com*, 17 octobre 2011.

Voir : <http://www.slateafrique.com/55089/dessinateur-presse-pression-burkina>, consulté le 15 novembre 2016.

³³⁹ Les journaux les plus célèbres ont été : *Le Journal du Jeudi (J.J.)* au Burkina Faso, *Le Cafard libéré* et *Loubji* au Sénégal, *La Cigale muselée* et *Le Canard déchaîné* au Mali, *Le Messenger Popoli* au Cameroun, le *Lynx* en Guinée-Conakry, *Le Canard déchaîné* au Niger, *Le Canard du Golfe* au Bénin, *Gbich !* en Côte d’Ivoire, *Le Grognon*, *Le Pili-pili* et *Le Phare* au Congo-Zaïre, *La Griffes* au Gabon, *Le Perroquet* en République Centrafricaine. Ces journaux, souvent lancés par les dessinateurs eux-mêmes, publient parfois des compilations de leurs meilleures caricatures.

Lepa Saye, Emmany Makonga, Fifi Mukuna, Pat Masioni, Trebal, Hemen, Luba Ntotila, Beketch, Philma, Zoblazo...³⁴⁰

Parmi ces noms, l'on retient celui de Pat Masioni, qui a connu la plus importante renommée, tant dans son pays qu'à un niveau international, après son émigration en Europe. Outre le fait d'être le dessinateur attitré des Éditions Saint Paul, comme nous l'avons déjà mentionné, il était un caricaturiste réputé pour le quotidien *Le Palmarès* et produisait également des dessins pour le quotidien généraliste *L'Avenir*³⁴¹. Certains de ses dessins lui ont occasionné des problèmes avec la famille du président Joseph Kabila, à un point tel que des menaces de mort l'ont poussé à fuir son pays et à trouver refuge en France³⁴². Durant les dernières années du régime de Mobutu, la vie des auteurs, régulièrement menacés d'arrestations et intimidations, n'avait pas été facile non plus ; aussi s'étaient-ils organisés « en 1991 dans une plateforme (l'Association des dessinateurs de presse "ADEPRESS"), qui avait pour but de défendre les droits des dessinateurs de presse congolais »³⁴³.

Pris entre les pressions exercées par la censure, pour ce qui concerne la satire, et les difficultés pour trouver des débouchés éditoriaux, pour ce qui touche au 9^e art, plusieurs auteurs ont poursuivi leurs parcours professionnels en pratiquant en parallèle la B.D. (dans des revues et des albums collectifs) et la collaboration avec les journaux. L'une des plumes les plus connues du dessin congolais, Thembo Kash* (Thembo

³⁴⁰ BREZAULT (A.), « La caricature face à la dictature en R.D.C. », *Africultures*, 11 décembre 2009. Voir : http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=11681, consulté le 28 décembre 2016.

³⁴¹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), MEUNIER (Ch.), *Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 94.

³⁴² POTET (Frédéric), « Pat Masioni, réfugié congolais et dessinateur de super-héros », *Le Monde.fr*, 27 septembre 2014. Voir : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/27/pat-masioni-refugie-congolais-dessine-des-super-heros-americains_4495465_3246.html#pYHlsQeYlQL4x7YZ.99, consulté le 20 décembre 2016.

³⁴³ MUSHABAH' MASSUMBUKO (Alain), M'BUYMITWO (Didier), « Il était une fois l'histoire mouvementée de la caricature congolaise (R.D.C.) », *Caricatures&caricatures. Actualité-recherche sur la caricature et sur le dessin de presse*, 6 septembre 2007. Voir : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-13762309.html>, consulté le 3 décembre 2016.

Muhindo Kashauri), s'est fait connaître auprès du public en tant que caricaturiste vedette (de 1990 à 1993) dans le journal *Le Phare*, pour lequel il a dessiné de nombreuses caricatures politiques, dans *Zaire Magazine* et dans *Renaître*. Tout au long de sa carrière, qui l'a amené à la création, que ce soit en Afrique ou en Europe, d'un nombre important d'albums, et à la participation à de nombreuses revues de B.D., il a continué à pratiquer le dessin de presse et est actuellement le caricaturiste attitré du quotidien *Le Potentiel*³⁴⁴.

L'un des exemples les plus souvent remarqués de l'éclosion des caricatures de presse concerne la revue camerounaise *Popoli*, qui a popularisé le dessin de presse mais aussi une forme de chronique journalistique recourant au langage de la B.D. Le début de cette entreprise date de 1993, quand le caricaturiste Nyemb Popoli * (de vrai nom Paul Louis Nyemb Ntoogue) et le journaliste Eyoum Nangué *, employés au journal *Le Messenger*, après la tentative bientôt avortée de démarrer un journal satirique intitulé *La Chauve souris*, entament la publication d'un cahier hebdomadaire : *Le Messenger Popoli*, où, « chose rarissime dans un journal satirique, la majorité des pages est composée de strips et de bandes dessinées mais [où l'on trouve] peu de caricatures »³⁴⁵. Nangué a raconté la montée du succès de la revue et expliqué son impact sur la rigueur professionnelle des auteurs, une qualité devenue nécessaire en raison de la demande croissante d'un public de lecteurs plébiscitant cette revue :

Le premier numéro, je crois qu'il a dépassé en ventes *Le Messenger*. C'était quelque chose d'inimaginable. Le directeur nous a demandé de faire un journal chaque semaine. Nous avons commencé à recruter les dessinateurs, nous nous réunissions dans le journal. Nous commençons à rapporter de l'argent.

³⁴⁴ « Notre invité Afrique fait sourire des millions de personnes chaque matin. Il est le caricaturiste du journal le plus célèbre en R.D.C., *Le Potentiel*. Ses dessins alertes et acerbes ont fait de lui une référence dans le pays, mais aussi au-delà. Également auteur de bandes dessinées à succès, il est un des seuls dessinateurs du pays à pouvoir vivre de son art. Notre correspondante en R.D.C. a rencontré Kash Thembo dans les locaux du quotidien *Le Potentiel* hier soir – alors qu'il était en train de dessiner la vignette pour la une de l'édition de ce matin. » Anonyme, « L'invité 21 août 2013 », *BBC Afrique*.

Voir : www.bbc.com/afrique/nos_emissions/2013/08/130821_invite, consulté le 19 décembre 2016.

³⁴⁵ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Popoli », dans *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*, op. cit., p. 289.

Le Messenger sortait le mardi, *Le Popoli* le vendredi. [...] Dans un premier temps, nous n'étions pas payés ; après, il nous a donné deux salaires. Dans *Popoli*, j'écrivais les scénarios, parce qu'il fallait raconter les histoires, et c'était chaque semaine ! Donc pendant quatre ans, je travaillais dans les deux et la police venait au *Messenger Popoli*. Chaque semaine je devais écrire un éditorial, intitulé « Edi-tôt ou tard ». Après, on est passé à deux publications par semaine, mardi et vendredi. Il y avait déjà six dessinateurs, c'était une vraie rédaction, qui produisait, produisait, produisait ; nous envoyions même des dessinateurs en reportage. Je me souviens d'un reportage. Chez nous, tout ce qui est autour de la mort est un peu ritualisé : il y a les cérémonies funéraires, les cimetières... J'ai envoyé les dessinateurs en reportage, comme un vrai journal ; un dessinateur est allé voir les gens qui vivaient dans les cimetières, un autre à la morgue, voir tout le commerce qu'il y a autour de la mort, les pompes funèbres ³⁴⁶.

Parmi ces B.D., les histoires de *Mossi Pepe*, de *Popoli*, qui représente « le Camerounais moyen dans ses aspects les moins reluisants » ³⁴⁷, sont devenues populaires jusqu'à faire « l'objet d'un mini-album tiré à 5 000 exemplaires, de 24 pages, en 2003 : *Ça va chauffer*, sorti au sein d'une collection, *Les intégrales de Mossi Pepe*, qui ne contient à l'heure qu'un seul titre » ³⁴⁸. Plusieurs dessinateurs camerounais se sont fait connaître par le public local dans ce journal : Simon Pierre Mbumbo (actif dans le journal de 97 à 99, avant d'émigrer en France), Rémi Sewado (qui par la suite a surtout travaillé dans la publicité et fondé une structure autonome de production graphique), Chrisany* (lui aussi émigré en Europe pour des raisons d'études et passé, après un début dans la B.D. ³⁴⁹, à la création vidéo) et le même Eyoum Ngangué qui, en 1997, après un emprisonnement de deux mois pour une caricature du président Paul Biya, a été obligé de partir pour la France). Reprenant le slogan « Rira bien qui lira le premier », ces auteurs ont consolidé leur carrière en dessinant des chroniques en B.D. et des caricatures, mais ils veillaient toutefois à échapper aux mesures de rétorsion du gouvernement, comme le raconte Ngangué :

³⁴⁶ NGANGUÉ (E.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

³⁴⁷ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Mossi Pepe », dans *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone, op. cit.*, p. 245.

³⁴⁸ CASSIAU-HAURIE (Ch.), *L'Histoire de la bande dessinée au Cameroun, op. cit.*, p. 33.

³⁴⁹ *Articles 5 et 9*. Dessin et scénario de Chrisany. Sasso Marconi : Lai-momo / Africa e Mediterraneo, 2002, 30 p. ; *L'Exposé*. Dessin de Chrisany, scénario de C.N. Edimo, récit de Abdourahman Waberi. Sasso Marconi : Edizioni Lai-momo, 2005, 28 p.

Nous envoyions le journal [aux censeurs], ils décidaient d'enlever des parties, nous l'enlevions ; après nous avons commencé à mettre des ratures, pour montrer qu'ils voulaient censurer des parties, après on enlevait des parties entières et on publiait comme ça, avec les parties blanches que le censeur enlevait. C'était un combat psychologique avec la censure. [...] Nous allions le dimanche chez lui, car parfois il n'était pas au bureau. Il y avait aussi des connivences avec lui. Il dissimulait le journal pour le rapporter chez lui, parce qu'il sortait du bureau à 19 heures, et il lisait à la maison. On allait tous chez lui apporter une bouteille de vin, ou bien du champagne, pour qu'il accepte de lire et qu'il mette le cachet, parce que s'il n'y avait pas le cachet, à l'imprimerie, ils ne pouvaient pas le prendre. On a eu ces connivences avec la censure pendant des mois. Parfois le censeur ne comprenait pas les bulles [...]. Et quand il voyait que nous avons changé les bulles, il nous disait : « Ah ! vous m'avez trompé, méfiez-vous ! »

Suite à ces pressions, la rédaction a dû renoncer à publier en relation avec *Le Messager* pour fonder une revue autonome tri-hebdomadaire, *Le Popoli*, qui est encore active. Par la suite, l'hebdomadaire satirique *L'Expression de Mamy Wata*, inspiré par *Le Popoli*, a lancé d'autres talents, tels Almo The Best. L'importance du rôle reconnu aux dessinateurs de presse par l'opinion publique a fait du Cameroun le lieu le plus adapté pour lancer un Festival de la Caricature, intitulé FESCARY, Festival de la Caricature de Yaoundé, organisé par l'association IRONDEL en 1998 et devenu en 2003 FESCARYH – avec le H pour humour, avec des invités prestigieux à l'exemple des français Wolinsky (en 1999), Plantu et Paul Roux (en 2000).

En Côte d'Ivoire, c'est l'hebdomadaire *Gbich !*, déjà mentionné, qui, par son succès, a propagé la B.D. et la vignette humoristiques dans le pays ; il a fait connaître un groupe de jeunes auteurs qui ont conquis la faveur du public à travers leurs personnages évoquant les travers de la société urbaine ivoirienne. Diffusé à l'occasion d'entretiens avec les fondateurs, ou dans des articles³⁵⁰, le récit de la naissance du projet de deux amis qui, un weekend de 1997, se sont rencontrés, un ordinateur sous le bras, pour faire un *brainstorming*, prend souvent des tons de célébration mythique, nonobstant ses aspects humoristiques. Le fait est que Zohoré Lassane, qui était à l'époque directeur artistique dans une agence de publicité et humoriste à *Fraternité Matin*, et Illary

³⁵⁰ GLEZ (D.), « Gbich !, un éclat de rire ivoirien », *Slateafrique*, 5 décembre 2012.

Voir : <http://www.slateafrique.com/1823/journal-gbich-coup-de-poing-mediatique>, consulté le 27 décembre 2016.

Simplice, dessinateur, en réunissant de jeunes auteurs tels Mendoza dans un projet aussi bien expressif qu'entrepreneurial, ont réussi à publier le premier numéro en janvier 1999 et à créer un journal qui a atteint une vente de 40 000 exemplaires par numéro et a toujours élargi son rayon d'action. Après avoir survécu à la crise politique de 2002, il est, selon des données de 2013, le deuxième hebdomadaire le plus vendu en Côte d'Ivoire ³⁵¹, avec un tirage de 15 000 exemplaires par numéro. La revue publie des histoires humoristiques d'une planche, mettant en scènes des personnages désormais historiques, aimés par le public parce qu'ils se meuvent dans des contextes familiers et parlent un langage quotidien, à l'instar du policier corrompu Sergent Deutogo, créé par Bob Kanza, du séducteur Jo Bleck, imaginé par Carlos GuedéGou, du cynique et maladroit homme d'affaires Cauphy Gombo, de Zed'l (Zohoré Lassane) et Illary Simplicite, personnage qui a pour devise « No pitié in bizness ». Avec sa force économique, éditoriale et culturelle, *Gbich !* est un exemple du succès d'auteurs qui ont par eux-mêmes créé une institution. D'ailleurs, les auteurs du groupe tendent à rester un peu coincés dans le genre humoristique et à ne publier que dans des publications liées au groupe *Gbich !*, excepté Willy Zekid *, caricaturiste en chef-adjoint, qui a par la suite travaillé avec l'équipe de la revue *Planète jeunes* ³⁵².

Au Sénégal, nous retrouvons des parcours du même genre. T.T. Fons a fait ses premières armes, à partir de 1980, dans le journal satirique *Le Politicien* de Mame Less Dia, le premier à avoir utilisé la caricature dans le Sénégal indépendant ³⁵³. Le futur créateur du personnage Goorgoorlou, dont nous avons déjà fait mention plus haut, et le dessinateur Mamadou Diop (connu sous le nom de plume de Joop), après avoir été

³⁵¹ FONDS DE SOUTIEN ET DE DÉVELOPPEMENT DE LA PRESSE, *Étude diagnostique des coûts d'impression et de distribution des journaux en Côte d'Ivoire : rapport final et définitif*. Abidjan, MS international, avril 2014, p. 29.

Voir : <http://ita.calameo.com/read/002841586e0ba25413f3b>, consulté le 4 décembre 2016.

³⁵² *Planète jeunes*, magazine éducatif destiné aux 15-20 ans, publié par l'éditeur français Bayard et diffusé en Afrique francophone. Il a été fondé à Paris en 1993 et dirigé par Kidi Bebey jusqu'à 2006. Ensuite E. Nguangé en a pris la direction jusqu'à 2013. En janvier 2010, la rédaction a été transférée à Ouagadougou.

³⁵³ WILLANE (Babacar), « État de la caricature au Sénégal », *Enquête Plus*, 13 janvier 2015.

Voir : <http://www.enquetepius.com/content/etat-de-la-caricature-au-senegal-l%E2%80%99irr%C3%A9v%C3%A9rence-%C3%A0-l%E2%80%99agonie>, consulté le 20 septembre 2016.

recrutés au terme d'un concours lancé pour renforcer le dessin dans le journal, avaient été envoyés en stage au journal satirique français *Le Canard enchaîné*. Après quelques années, en 1987, T.T. Fons est devenu membre fondateur, avec un groupe de dessinateurs issus de cette rédaction, de l'hebdomadaire satirique dakarois *Le Cafard libéré*³⁵⁴ qui, lors de l'élection présidentielle de 1988 qui opposait Abdou Diouf à Abdoulaye Wade, a connu une forte hausse de son tirage.

Fortement inspiré de la maquette et de l'esprit de son célèbre modèle, *Le Canard enchaîné*, *Le Cafard libéré* est resté longtemps comme l'unique exemple d'un journal satirique de qualité, mêlant textes et caricatures, rebaptisant les acteurs de la classe politique et les stars du show-biz... Dans un langage où le français cohabite harmonieusement avec le wolof, il a un peu « sénégalisé » *Le Canard enchaîné*³⁵⁵.

Personnage principal de récits dont l'étendue se limitait à une planche (ou, le cas échéant, à une série de planches portant la mention « à suivre »), Goorgoorlou est devenu populaire grâce à cet organe, avant sa parution en album qui commencera en 1991.

À Madagascar, le début des années 1990 marque non pas l'essor de la presse satirique mais bien plutôt l'arrêt, par le régime du président Ratsiraka, de ce qui a été considéré comme « l'âge d'or de la B.D. malgache », à savoir la période de 1980 à 1992, quand le pays bénéficiait de l'émergence d'un système de bande dessinée populaire riche et apprécié par le public (il existait plus d'une dizaine de maisons d'édition). 1982 voit la parution d'un magazine créé par les éditions Horaka : la gazette *He !*, dans laquelle publiaient des auteurs célèbres à l'instar de NRI (Richard Rabesandratana), Ndrematoa, Anselme et son frère Aimé Razafy, Roddy, entre autres. Ces revues portaient la marque de l'influence de la B.D. européenne, et même japonaise. Dans ce milieu fleurissant, l'auteur Anselme Razafindrainibe, lauréat en 1985 du prix du Festival international de B.D. organisé par l'Alliance française de Nairobi, a fondé l'hebdomadaire satirique *Sarigasy. Le Journal fou*, qui a paru de 1986 jusqu'à 2000. Il a de même publié régulièrement, avec Roddy, des dessins de presse dans le journal réunionnais *Le Cri du margouillat*. Sa critique féroce, que l'on retrouve dans les albums *Retour d'Afrique*³⁵⁶ et

³⁵⁴ *Ibidem.*

³⁵⁵ NGANGUÉ (E.), « Presse satirique : la voix de l'avenir ? », *art. cit.*, p. 126.

³⁵⁶ *Retour d'Afrique*. Dessin et scénario de Anselme. Sainte Clothilde (Réunion) : Centre du monde éditions, 1999. Anselme est décédé en 2011 à Antananarive.

*Putain d'Afrique*³⁵⁷, dépasse les situations locales et porte sur la situation de l'Afrique contemporaine et les maux qui l'affligent : ingérences étrangères, manque de démocratie, corruption, pauvreté et sous-développement. À partir de 2000, des journaux satiriques ou spécialisés en B.D. ont commencé à paraître³⁵⁸, parmi lesquels se détache, comme exemple de succès à l'échelle continentale, l'hebdomadaire en noir et blanc et en langue malgache *Ngah !?*³⁵⁹, distribué par des vendeurs « à la criée » dans les rues de Tananarive, et toujours actif. Pourtant, selon un dessinateur de la génération des plus jeunes, Éric Andriantsialonina (nom de plume : Dwa *), ce magazine « spécialisé en B.D. (notamment des gags) [...] est quand même là depuis quelques années, sauf que le contenu, pas représentatif de ce qui se fait à Madagascar, n'a pas évolué au fil des ans »³⁶⁰. Lancée au milieu des années 2000 par les dessinateurs du groupe « Kirajy band » (fondé en 1996 par Patrice, Pov et Ramika), la revue satirique *Saringotra* comportait des planches de bandes dessinées et des histoires à suivre dessinées par Ramafa, Michel Ratovoherinirina, Ra-lery, Farahaingo, Pov, Dwa, Anselme... Mais, progressivement, l'intérêt du public s'est émoussé, les ventes ont baissé et la B.D. malgache a connu la crise, alors que, dans le même temps, plusieurs auteurs, dont Anselme, Roddy, Pov et Dwa ont organisé leurs parcours professionnels en cherchant, comme nous l'avons déjà indiqué, des débouchés dans le champ réunionnais et mauricien.

Dwa offre l'exemple d'un auteur qui, en 2012, après ses premières publications d'histoires en B.D. en collectif et en album, a choisi de se consacrer essentiellement au dessin de presse, un travail plus régulier ; c'est ainsi qu'il est devenu dessinateur pour le journal *Express Junior* à l'île Maurice, et pour le journal *AoRaha* de Madagascar.

³⁵⁷ *Putain d'Afrique*. Dessin et scénario de Anselme. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2011, 74 p.

³⁵⁸ *R'ehvy, Gazety Soimanga, ManalaAzy, Sketch*.

³⁵⁹ Fondé par Tiana Ratovohery en 1999, *Ngah !? gazety* est un quotidien, auparavant hebdomadaire, imprimé à plus de 6 500 exemplaires. Sa formule mêle bandes dessinées et articles, blagues, jeux et conseils pour la famille.

³⁶⁰ GIGNOUX (Sébastien), « Pov et Dwa : "À Mada, la réalité a dépassé la caricature !" », *Madaplus*, 3 décembre 2012.

Voir : <http://www.madaplus.info/Pov-et-Dwa-A-Mada-la-realite-a-depasse-la-caricature-a6113.html>, consulté le 11 novembre 2016.

Son collègue Pov (William Rasoanaivo) a suivi une carrière plus ou moins parallèle, lui qui a commencé en tant que caricaturiste dans le journal *Midi Madagasikara* et est devenu le dessinateur vedette du journal *L'Express de Maurice*³⁶¹, du groupe La Sentinelle, à l'Île Maurice, où il a émigré en 2006. Le métier de dessinateur de presse, qu'il affirme être le sien³⁶², lui a permis d'entrer dans le secteur de l'édition de l'Océan Indien et d'ajouter à son activité la production de B.D. « En 2008, le fait de dessiner régulièrement, voire abondamment, pour des publications mauriciennes et internationales m'a amené à rencontrer des promoteurs de bandes dessinées. De fil en aiguille, j'ai enchaîné les planches et les albums »³⁶³.

Au Mali, en novembre 2001, le journaliste Oumar Baby a créé l'hebdomadaire *Le Canard déchaîné* (qui, au départ, s'appelait *Le Canard enchanté*, mais qui, « deux années plus tard, sous une demande répétée des lecteurs, [a changé] de nom pour devenir *Le Canard déchaîné*, ce titre s'adaptant mieux, selon eux, au contenu »³⁶⁴). Le premier caricaturiste fut d'abord le très populaire Mamadou Diarra, qui a également travaillé pour d'autres journaux (*Challenger* et *Mœurs*) et qui a été remplacé par la suite par Kays (Yacouba Diarra), dessinateur historique du journal *Les Échos*, publié par la coopérative Jamana. Quant à Ali Zoromé, dessinateur attiré des publications pour la jeunesse de la maison d'édition Le Figuier, il a commencé en publiant, outre des séries dans le journal *Gringrin*, des caricatures dans le quotidien *L'Essor*, le seul journal autorisé de l'époque, et dans le bihebdomadaire *L'Observateur*.

³⁶¹ « [I]n 1997, I came across this advertisement about a daily newspaper searching for its cartoonist. I submitted and went through a selection test. Eventually I was selected and became part of the paper. As I discovered the world of journalism, I felt I wanted to seriously go for it. Therefore I forsook my natural sciences studies and definitely settled in the world of cartoons and journalism... up to now. » ROZENTAL (Izel), « A Portrait From Contemporary Cartoon Art Rasoanaivo William (Madagascar) », *Yeni Akrep*, Nicosia, 2003.

³⁶² « [...] ado, j'étais de plus en plus attiré par le dessin de presse qui est devenu mon métier en 1997, quand j'ai rejoint le quotidien *Midi Madagasikara*. » GIGNOUX (S.), « Pov et Dwa : "À Mada, la réalité a dépassé la caricature !" », *art. cit.*

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ SÉMÉGA (Hawa), et SEYNAM FOLI (Georges), « Presse satirique au Mali : entre frilosité et (im)pertinence », *Africultures*, 11 décembre 2009.

Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9059>, consulté le 20 octobre 2016.

Le gabonais Patrick Essono, alias Pahé*, a lui aussi entamé une production régulière de caricatures à côté d'importantes publications d'albums de B.D., notamment à l'enseigne de l'éditeur suisse Paquet. Il raconte avoir entrepris, déjà durant ses études dans une école de comptabilité, une collaboration avec les revues *Gabon Libre*, *Le Progressiste* et *Oreyti*, et avoir commencé à travailler au sein de « *La Griffes*, journal satirique très virulent contre le pouvoir »³⁶⁵, juste après son retour au Gabon, après une période de formation en France. Actuellement, il diffuse, aussi bien sur papier que sur la toile du net, une critique piquante et parfois choquante qui a pour objet tantôt la vie politique nationale, tantôt les violences et les superstitions répandues dans son pays ; il publie régulièrement à Libreville des recueils de ses caricatures³⁶⁶.

Le dessinateur le plus reconnu du Bénin, Hector Sonon, a fait paraître ses premières œuvres dans le premier journal indépendant du Bénin, *La Gazette du Golfe*, avant d'auto-éditer son premier album : *Zinsou et Sagbo*³⁶⁷. Contre la volonté de sa famille, le centrafricain Didier Kassaï a commencé sa carrière dans le dessin en travaillant pour l'imprimerie de la Baptist Mid Mission à Sibut en 1994 et, en 1997, en produisant des dessins humoristiques pour le journal *Le Perroquet*. Ses débuts représentent un cas intéressant en ce qu'ils démontrent que le dessin peut permettre de subvenir aux besoins de sa famille ; « J'avais commencé, déjà pendant les études, à faire des illustrations aussi bien pour des journaux que pour des revues religieuses [...] je devais soutenir la famille : la nourriture, la santé, tout ! Et je le faisais avec le dessin. »³⁶⁸ Comme plusieurs autres créateurs, Kassaï pratiquait cette activité contre la volonté de son père : « Il disait que le dessin n'est pas un métier. Il voulait que je fasse autre chose que le dessin. Il disait : on n'a jamais vu quelqu'un faire le travail de dessinateur. » C'est un atelier à Libreville qui a fait découvrir au jeune Kassaï les techniques de la narration en B.D. et la possibilité de traiter des thématiques liées à la chronique sociale ; c'est aussi

³⁶⁵ PAHÉ, *Bio*, <https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel?fref=photo>, consulté le 19 juillet 2015 ; site indisponible le 30 décembre 2016.

³⁶⁶ *Gabonaises... Gabonais...* Dessin et texte de Pahé. Libreville : Papa-Maurice Entreprise, 2006 ; *Les Choses du pays*. Dessin et texte de Pahé. Libreville : éditions Raponda-Walker, 2008 ; *Ali 9, Roi de la République gabonaise*. Dessin et texte de Pahé. Libreville : L'auteur, 2010 ; *Best of Pahé*. Dessin et texte de Pahé. Libreville : La maison de la presse, 2012 ; *5 ans déjà !!* Dessin et texte de Pahé. Libreville : L'auteur, 2015.

³⁶⁷ *Zinsou et Sagbo*, op. cit.

³⁶⁸ KASSAÏ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

cet atelier qui lui a donné une idée du statut du bédéiste en tant qu'auteur : « C'est à partir de là que j'ai eu des ouvertures, parce que j'ai rencontré plusieurs auteurs de B.D., avec lesquels je suis resté en contact. J'ai eu la chance d'être encadré par Barly Baruti, Jano et d'autres dessinateurs »³⁶⁹.

En somme, d'une part, plusieurs dessinateurs ont fini par se définir essentiellement comme caricaturistes ; à ce titre, ils ont poursuivi des collaborations régulières avec les journaux, et noué un lien avec le public grâce à leur capacité d'interprétation et de communication ironique de l'actualité sociale et politique de leurs pays. D'autre part, d'autres dessinateurs n'ont vu dans l'expérience de la caricature qu'une opportunité de pouvoir commencer leur carrière, avant de trouver dans la production de récits en bande dessinée leur propre voie.

Ce panorama de la presse en Afrique francophone fait ressortir l'importance, pour les auteurs de B.D., de la pratique du dessin satirique et des comic-strips en tant que profession, qu'elle soit régulière ou occasionnelle, à côté de la production d'histoires complexes et d'albums, qui restent souvent à l'état de projets dans les tiroirs.

Cette voie expressive offre aux auteurs un double avantage. D'une part, le métier de dessinateur de presse garantit des possibilités de travailler de manière salariée dans une industrie médiatique qui sollicite avec une certaine régularité des produits. D'autre part, grâce à leurs prises de positions dans leurs ouvrages satiriques durant les années 90, les auteurs sont devenus célèbres et reconnus par le public. En témoigne Rémy Sewado, qui commente ainsi une photo de groupe de la rédaction de Popoli :

Certaine[s] plus grosses et célèbre plumes de la caric[ature] et de la B.D. de cette époque, que j'appelle souvent sans rougir l'Age d'or, parce que les auteurs de B.D. et les caricaturistes étaient de véritable stars et les tirages d'un *Tobias Magazine* pouvait dépasser facilement 200 000 exemplaires l'année. *Le Popoli* vendait alors en moyenne 7 500 exemplaires par tirage, les lecteurs faisaient le pied de grue devant les rédactions³⁷⁰.

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ CARIC'ACTU, « Commentaire d'une photo sur la page Facebook de Caric'Actu », 2 mai 2016. Voir : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1737563213128821&id=1711760659042410, consulté le 28 décembre 2016.

En proportion de la légitimité des journaux dans lesquels ils publient les caricatures, une certaine quantité de capital symbolique est conférée aux auteurs, dépensable dans le champ de la presse, qui ne correspond pas exactement à l'espace du 9^e art, celui-ci étant encore fragmenté et en évolution mais, en tout état de cause, ne pas totalement séparé de la caricature. En effet, surtout pendant les années 90, la presse généraliste ou satirique a exercé un rôle charnière entre les auteurs et les structures de la sphère sociale où ils bougeaient et, comme l'enseignent les cas de Pov, Dwa, Pahé, Pat Masioni, Didier Kassaï, entre autres, plusieurs auteurs ont su tirer avantage de cette forme de reconnaissance, à savoir la célébrité en tant que caricaturiste, dans leurs parcours « locaux » de bédéistes.

Pour ceux qui ont émigré, nous pouvons affirmer que l'institution de la censure, qui entraîne bien évidemment des coûts humains importants, a joué un certain rôle non seulement pour le fait de les obliger à quitter leur pays. Comme l'affirme Alain Viala, l'auteur qui « défie l'autorité censoriale [...] se "marque" ainsi d'un non-conformisme, qui peut attirer l'attention sur son œuvre »³⁷¹, mais aussi, dans le cas d'un parcours éventuel d'exil en Europe, sur son statut symboliquement très puissant de demandeur d'asile. Dans l'analyse des parcours professionnels des auteurs en Europe, il conviendra d'évaluer le fait que dans certains cas le statut de réfugié politique leur ait procuré, au tout début, des possibilités de publication.

Enfin, comme le raconte Eyoum Nangué à propos de son expérience dans la revue *Popoli*, le métier de dessinateur de presse place les auteurs dans un environnement professionnel qui, avec son rythme temporel et son rapport étroit avec le public, met à l'épreuve la motivation et la capacité professionnelle des créateurs, forme des compétences techniques et améliore la connaissance des mécanismes de la production culturelle.

1.1.1.2.2. Les revues de bande dessinée

Nous avons déjà évoqué la différence – relativement au modèle organisationnel, au langage graphique utilisé et au rapport avec le public – entre les revues satiriques, que

³⁷¹ VIALA (Alain), « Effets de champ et effets de prisme », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, p. 3 ; première publication : *Littérature*, n°70, 1988, p. 64-71.

Voir : <http://ressources-socius.info/index.php/reéditions/18-rééditions-d-articles/146-effets-de-champ-et-effets-de-prisme>, consulté le 12 décembre 2016.

nous venons d'analyser, et les revues de B.D., produites principalement à partir des années 80. Dans cette section, nous verrons que, parmi les périodiques consacrés au 9^e art, une distinction peut également s'établir entre les revues auto-éditées par des collectifs d'auteurs, parfois avec le soutien d'un micro-éditeur, et les magazines publiés par des maisons d'édition (souvent européennes), davantage organisés et structurés, qui assignent des pages à des histoires en B.D. créées par des auteurs africains.

Le premier modèle concerne un grand nombre d'expériences liées au monde des associations d'auteurs (formelles ou informelles) ; il relève du domaine des initiatives « de base », rendues possibles par l'investissement financier ou professionnel d'un certain nombre d'auteurs. En ce sens, il se différencie du programme entrepreneurial d'un investisseur qui finance une rédaction dans une logique économique. L'histoire de la naissance de la B.D. de l'Afrique francophone est jalonnée de dizaines de revues et fanzines, la plupart fondées par un collectif ou une association de dessinateurs, et dirigées généralement par un auteur qui exerce un *leadership* tantôt dans le domaine de l'organisation et la pratique (production, commercialisation, financement, relations), tantôt dans le domaine artistique. Moins solides que les revues satiriques du point de vue de la capacité managériale et des budgets investis, plus difficiles à distribuer auprès d'une audience plus restreinte, la quasi-totalité de ces revues ont cessé leur publication après quelques numéros, voire même après un seul.

Malgré leur fragilité, toutes ces initiatives possèdent avant tout le mérite d'avoir favorisé l'apparition d'une génération d'auteurs nationaux dans chaque pays et d'avoir produit un premier corpus d'ouvrages adressés au public local, lequel a pu, dans le même temps, commencer à s'attacher à des personnages-vedettes. Elles ont ainsi favorisé l'émergence d'auteurs auxquels elles ont souvent permis de remplir les premières lignes de leur *curriculum vitae*.

Le cas de la République Démocratique du Congo peut passer pour emblématique de l'évolution du phénomène dans tout le continent. Ce pays est souvent mentionné pour avoir assisté à la naissance des plus anciennes revues réalisées par des auteurs africains, et cela dès la parution de *Gento Oye*, bulletin tiré sur stencil, qui a marqué toute une génération de lecteurs, encouragé des vocations et présidé au véritable démarrage

du Neuvième art dans ce pays. Il fut créé, si l'on s'en réfère à Jean-Pierre Jacquemin³⁷², par l'aspirant journaliste Achille Ngoye, en 1965, en collaboration avec le dessinateur César Sinda, sous l'inspiration du bulletin *La Voix de Mangembo*, réalisé par Joseph De Laet. Ce curé belge, surnommé "Père Buffalo" par les jeunes Kinois³⁷³, avait eu l'idée de proposer à la jeunesse branchée de la ville une publication qui parlait de sa vie quotidienne en « hindubill, un argot à base de lingala, truffé d'américanimes et d'espagnol de "western-spaghetti", ainsi que de mots français souvent détournés de façon ironique »³⁷⁴. Ngoye, qui, après son émigration en France, s'est éloigné de la B.D. pour publier des romans dans la *Série noire* chez Gallimard³⁷⁵, avait impliqué dans cette aventure le journaliste Freddy Mulongo, qui était à l'époque conseiller du président Mobutu, et le jeune dessinateur Denis Boyau *. *Gento Oye* est ensuite devenu *Jeunes pour jeunes* (1968), « aujourd'hui mythique et malheureusement introuvable »³⁷⁶, qui a publié les histoires des premiers grands noms de la B.D. congolaise : Lepa-Mabila Saye, Bernard Mayo Nke, Mavitidi Lusuki, Gérard Sima Lukombo, Liande, Onoya Yema et Denis Boyau. Ce dernier est resté célèbre pour la création de la figure du héros le plus connu de la revue, le policier Apolosa qui, par la suite, fut « repris pendant trois ans »³⁷⁷ par un autre collaborateur, Djemba Isumo Djeis. Ce personnage rude et subversif s'exprimait en « hindubill ». Dans *Jeunes pour jeunes*, comme certains Kinois s'en souviennent encore, il y avait bien d'autres personnages, comme Kikwata, Coco, Didi, Wabuza, Molok, Durango, Sinatra, le Brigadier Mongala, Errol, tous contribuant à faire de cette revue un concentré d'histoires humoristiques où les puissants et les méchants apparaissaient toujours punis ou ridiculisés. La situation sociale et politique du pays y était représentée avec le même esprit critique et ironique que celui qui était véhiculé en

³⁷² JACQUEMIN (Jean-Pierre) « Jeunes pour jeunes et compagnie », dans : *Un dîner à Kinshasa. Concours BD 96. Bruxelles-Kinshasa*. (Collectif). Bruxelles : Ed. Ti Suka ASBL, 1996, 35 p., p. 20-21.

³⁷³ BATHY (A.), Entretien recueilli par S. Federici, Bruxelles, 12 février 2014 (coll. privée).

³⁷⁴ JACQUEMIN (J.-P.) « Jeunes pour jeunes et compagnie », *art. cit.*, p. 20.

³⁷⁵ « Achille Ngoye [...] compte sans doute aujourd'hui parmi les écrivains congolais les plus connus grâce à ses romans policiers ». Cf. RIVA (S.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa, op. cit.*, p. 242.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ DJEIS (Djemba), Curriculum vitae, Archives Africa e Mediterraneo (coll. privée).

particulier par « Radio-Trottoir » et avec lequel la population détournait les messages de la propagande du régime diffusés dans les médias ³⁷⁸.

L'animateur culturel Zéphyrin Kirika Nkumu Assana (actuellement résident au Canada) décrit la revue, ainsi que la diffusion dont elle bénéficiait, non sans nostalgie pour toute une époque de la vie de Kinshasa :

La vie était belle et il faisait bon de vivre dans ce beau pays devenu aujourd'hui Kin la poubelle. Le rêve de tout Congolais de l'intérieur du pays était d'arriver coûte que coûte à Kinshasa avant de mourir. [...] C'était une revue culturelle de haute gamme [*sic*] avec la musique, les biographies en vrac des musiciens et la bande dessinée. Elle parlait des vedettes de la radio, des Miss Congo, bref de plusieurs activités culturelles. Elle avait plusieurs points de vente notamment à Kinshasa, Bas-Congo, Boma Kitona, Bandundu, Kutu, Lisala, Mbandaka, Kisangani, Bunia, Lubumbashi, Kolwezi, Likasi, Manono, Kamina et autres. Toutes les autres revues qui lui ont succédé n'ont jamais eu son aura et n'ont connu que de[s] succès éphémères pour faire faillite après quelques numéros ³⁷⁹.

En 1971, en raison de la zaïrianisation voulue par Mobutu, la revue a pris le nom de *Kake* (L'éclair) et, à la fin des années 70, elle a disparu suite aux difficultés de distribution et à la censure du régime ³⁸⁰.

Les nombreux talents du Congo, en partie formés par l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, l'une des rares institutions de formation artistique de l'Afrique noire francophone, ont lancé au fil des années plusieurs autres fanzines, distribués localement ; ils ont été assez éphémères et moins célèbres que *Jeunes pour jeunes*. Asimba Bathy a ainsi animé *Yaya*, supplément mensuel de la revue de musique *Disco magazine* (1981-1982, cinq numéros), et *Rasta Magazine* (1982, trois numéros).

La fréquentation du modèle européen a par ailleurs encouragé les auteurs plus reconnus à se lancer eux aussi dans des projets éditoriaux : de retour de son séjour à

³⁷⁸ Cf. BREZAULT (A.), « La caricature face à la dictature en R.D.C. », *art. cit.*

³⁷⁹ KIRIKA NKUMU ASSANA (Zéphyrin), « La revue Jeunes pour Jeunes », *Mbokamosika*, 14 juin 2010.

Voir : <http://www.mbokamosika.com/article-la-revue-jeunes-pour-jeunes-52217475.html>, consulté le 28 novembre 2016.

³⁸⁰ KIBANGULA (Trésor), « Comment va la BD made in Kin ? », *Jeune Afrique*, 16 août 2013.

Voir : www.jeuneafrique.com/136551/culture/b-va-la-bd-made-in-kin/, consulté le 28 novembre 2016.

Bruxelles dans les studios Hergé, en 1985, Mongo Sisé a créé à Kinshasa la revue *Bédé Afrique*, où l'on pouvait lire les aventures de Mata Mata et Pili Pili, une série très inspirée de Hergé. Ce périodique, qui demeure « parmi les revues les plus reconnues au niveau national »³⁸¹ a cessé de paraître après le quatrième numéro, non sans avoir fait connaître de jeunes dessinateurs, tels Albert Tshisuaka. Après l'arrêt de la revue, Sisé s'est pratiquement retiré de la B.D. et s'est consacré à l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, tout en collaborant avec les magazines *Mosolo* et *Falanga* de la Banque Nationale³⁸². En 1990, ce fut au tour de Barly Baruti, revenu d'un séjour de plusieurs mois aux Studios Hergé de Bruxelles, de fonder *AfroBD* avec Pat Masioni, lequel a dessiné la série *Zenda*, co-scénarisée par Baruti. De 1996 à 2002, la revue pédagogique *Bleu blanc. Le mini magazine de l'écolier modèle* a publié une vingtaine de numéros avec la participation d'Al'Mata *, Pat Mombili, Eric Salla *, Asimba Bathy, Hissa Nsoli, Djemba Djeis, Cap M., Alain Kojele, Albert Luba, Roger Beley, sous la coordination de Kizito Muanda³⁸³. Financé par l'ONG Médias pour la paix, le bimensuel de B.D. *Fula Ngenge*³⁸⁴ (1999-2001) était animé par Albert Luba Ntolila, qui remplissait le rôle de directeur technique et artistique. Il proposait notamment des planches en lingala d'Al'Mata, Ditu Pitshou, Valéry Badika Nzila, Fifi Mukuna * et Pat Mombili, souvent scénarisées par Roger Beley, ainsi que des récits et articles en français, dont les thèmes étaient notamment le dialogue et la solidarité, ainsi que des légendes de la tradition

³⁸¹ RIVA (S.), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, op. cit., p. 242.

³⁸² L'album *Mokanda Illusion*, publié dans la collection l'Harmattan BD en 2012, montre que Sisé a fait, après son abandon, d'autres tentatives pour publier de la B.D. L'album présente en effet une histoire inédite créée par l'auteur en 1999, dans le contexte « des tentatives suicidaires de migration d'Africains [qui] bouleversèrent Sisé, notamment la mort tragique d'un jeune Sénégalais de 17 ans, Bouna Wade, qui s'était accroché au train d'atterrissage d'un avion. [...] Malheureusement, [les] sponsors s'intéressaient davantage aux productions scéniques musicales qu'à la bande dessinée. Alors, un peu déçu, Sisé rangea au placard les planches de ces ultimes Mata Mata et Pili Pili. » MONGO (José), « Préface », dans MONGO SISÉ (Francis), *Mokanda illusion. Mata Mata et Pili Pili*. Paris : L'Harmattan, 2012, 78 p., p. 4-5.

³⁸³ En 2012, avec l'aide de l'USAID, Kizito Muanda a relancé la revue en publiant deux numéros avec en particulier des séries de Yannick Kumbozi.

³⁸⁴ *Fula Ngenge. Bi-mensuel des jeunes*, (Kinshasa : Médias pour la paix), numéro consulté : n°12, septembre 2001. À l'intérieur on peut lire : « Fula Ngenge est une publication d'éducation civique ».

congolaise. Asimba Bathy collaborait à *Fula Ngenge* pour la mise en couleur et le graphisme.

En RD Congo, la création de magazines s'est poursuivie durant les années 2000. La revue de vulgarisation *Bulles et plumes* a été publiée à Kinshasa de 2001 à 2005 (six numéros) par le scénariste Dan Bomboko, déjà mentionné comme fondateur des éditions Elondja, en collaboration avec Al'Mata, Pat Mombili et Éric Salla, pour sensibiliser la jeunesse à différentes questions sociales telles que la condition de l'enfance, les problèmes des jeunes filles ou la vie démocratique. Le directeur Bomboko confirme la nature initialement non commerciale de cette publication :

Nous avons publié six numéros entre 2001 et 2005, grâce respectivement à l'appui du Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa, de l'Ambassade de France, de la Banque Internationale pour l'Afrique au Congo (BIAC) et de l'ONG « RCN justice et démocratie ». Depuis 2007, par manque de partenaire pour soutenir la revue, j'ai pris la résolution de faire de *Bulles et Plumes*, un magazine d'information qui sera vendu au lieu d'être gratuit ³⁸⁵.

Africanissimo ³⁸⁶, animé par Thembo Kash, a vécu en 2000, le temps d'un numéro, tandis que *Mwana Mboka* ³⁸⁷ (le titre signifie « l'enfant du pays » en lingala et affiche en sous-titre *Un nouveau magazine pour les jeunes du nouveau millénaire*) a publié vingt numéros grâce au financement de bailleurs de fonds.

La revue *Kin Label*, éditée par l'association du même nom, fondée par Asimba Bathy, réunissait les dessinateurs qui avaient été sélectionnés en 2007 pour le projet collectif *Là bas... na poto* ³⁸⁸ ; elle constitue un cas de durabilité surprenante ³⁸⁹. La

³⁸⁵ BOMBOKO (Dan.), « Dan Bomboko : Profession, éditeur de BD en R.D.C.. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 66-69 ; p. 66.

³⁸⁶ *Africanissimo*, n°1. Kinshasa : ACRIA (Atelier de création, de recherche et d'initiation à l'art), c/o Centre Wallonie-Bruxelles, 2000.

³⁸⁷ *Mwana Mboka. Un nouveau magazine pour les jeunes du nouveau millénaire*, n°1. Kinshasa : Afrique-Éditions, 2000.

³⁸⁸ *Là-bas... na poto...* (Collectif). Bruxelles : Croix-Rouge de Belgique, 2007, 84 p.

³⁸⁹ Créée à Kinshasa en 2007, après le lancement de l'album collectif *Là-bas... na poto...* dans le cadre d'un projet de sensibilisation réalisé par la Croix-Rouge de Belgique et financé par la Commission européenne, l'association « BD Kin Label » regroupe une dizaine d'auteurs de

revue, de bonne qualité tant du point de vue typographique qu'en termes de contenu, a obtenu le soutien décisif de la Croix-Rouge de Belgique pour ses quatre premiers numéros, et pour les suivants elle a bénéficié de celui d'Africalia, l'association de la Coopération belge au développement qui vise à promouvoir le développement durable par le biais d'une aide aux structures culturelles et aux artistes africains contemporains. Le projet éditorial de *Kin Label*, qui a publié 21 numéros et s'est récemment arrêté, a eu le mérite de présenter aussi bien des auteurs de la génération intermédiaire, tels Asimba Bathy, Djemba Djeis, Hissa Nsoli, Thembo Kash et Al'Mata, que des jeunes, à l'exemple de Jason Kibiswa et Charlie Tchimpaka, Didier Kawendé, Fati Kabuika *, Jules Baïsolé. Des gloires passées ont même été valorisées, comme Denis Boyau, Mfumu'Eto, Capena Mwanza (CAP), Lepa-Mabila Saye et Maître Ekundé Bosuku.

Les pays d'Afrique ont quasiment tous connu un essor de revues, avec des situations analogues d'alternance entre succès et fragilité. Parmi les revues qui ont marqué les années 70, nous relevons le bimestriel *Zazou*, qui a été produit et imprimé en Côte d'Ivoire par les Studios de dessin Tam Tam à partir de mars 1978 et qui a publié une vingtaine de numéros. Lakote était le pseudonyme de Jean-Louis Lacombe, directeur de publication et principal dessinateur. À l'époque assez largement diffusé dans le pays, le magazine s'adressait plutôt aux jeunes et aux adultes – mais les enfants le lisaient également – et publiait des séries « inspirées des séries occidentales déjà existantes qui [faisaient] beaucoup mieux dans le genre »³⁹⁰ ainsi que d'autres, à l'exemple de *Zazou et son cousin*, plus originales et davantage appréciées par le public.

Quant au Gabon, qui a souffert d'un grand retard dans ce domaine, il a entrepris des expériences qui se sont révélées fondamentales pour l'émergence de nouveaux talents. L'on peut évoquer en premier lieu le dessinateur néerlandogabonais Achka (dont il a déjà été fait mention dans la section concernant les maisons d'éditions spécialisées), qui a lancé en 1985 le premier journal de bande dessinée du pays :

bandes dessinées. Cf. aussi : ENVIMO (Martin), « Bande dessinée : la plate-forme de BD Kin Label totalise un an d'existence », *Digital Congo*, 26 décembre 2008.

Voir : <http://www.digitalcongo.net/article/55604>, consulté le 28/03/2014.

³⁹⁰ GRA (Patricia), *La Vision de l'Afrique à travers des bandes dessinées franco-belges et ivoiriennes*. Mémoire, sous la direction de Claude Bernard. Villeurbanne, 1981.

Voir : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63082-vision-de-l-afrique-a-travers-des-bandes-dessinees-franco-belges-et-ivoiriennes.pdf?telecharger=1>, consulté le 29 novembre 2016.

Cocotier ; sa publication n'a toutefois pas dépassé les cinq numéros. Avant d'éditer les albums de *Tita Abessolo*, Laurent Levigot en a publié des histoires, planche par planche, en 1987 dans la revue *Afrikara*, un guide des loisirs et des affaires à Libreville, qui consacrait une large partie à la B.D. mais n'a connu qu'une brève existence. En 1997, « à la suite d'un concours de dessin organisé par le Centre culturel français »³⁹¹, un collectif a tenté de relancer le 9^e art dans le pays avec la revue *B.D. Boom*, qui a obtenu de très bons résultats, même s'ils ont été éphémères. Portant le même nom que le collectif, la revue a publié huit numéros³⁹², grâce au soutien de la diplomatie française, de la coopération, mais aussi grâce à la vente d'espaces publicitaires commerciaux dans ses pages. *B.D. Boom* a ainsi « relancé » la B.D. dans le pays et présenté au public des auteurs tels que Joël Moundounga (le directeur), Lin Hervé Evoza (le rédacteur en chef), LyBek* et Pahé, puis Sophie Endamne, Emmany Makonga, NGT, Ben Rhodes, Yeno Patinon, Mapland, NGT. Des fascicules éducatifs ont également été produits par ce groupe : *Koulou chez le Bantou*³⁹³, *Le Droit d'être enfant*³⁹⁴, qui portait sur la lutte contre le trafic et l'exploitation des enfants, *Bd Boom explose la capote!*³⁹⁵, une brochure qui témoignait, au moyen d'histoires courtes et de vignettes à l'humour grotesque, de la nécessité d'un changement de comportement sexuel afin de se préserver du SIDA.

L'âge d'or de la B.D. malgache voit fleurir une véritable industrie de revues et de séries western et de super-héro. En 1981 naît une revue qui se distinguait des histoires d'aventure et de guerre, et qui a tenu 10 numéros : publiée en couleur par l'Office du Livre Malgache, elle s'intitulait *Fararano-Gazety* et traitait de la société et de la famille ;

³⁹¹ MOUNOMBY (Gérald) « LyBek en quelques mots », *Gabon Review*, 23 mars 2012.

Voir : <http://gabonreview.com/blog/lybek-en-quelques-mots/>, consulté le 29 novembre 2016.

³⁹² Nous avons eu accès au numéro 4 : *BD Boom. Magazine explosif de bandes dessinées*, n°4, [s.l.] : Multipress, juin-juillet 1998.

³⁹³ *Koulou chez le Bantou*. (Collectif). Libreville : Luto, 1998, 64 p.

³⁹⁴ *Le Droit d'être enfant (Le)*. Dessin et scénario de Joël Moundounga [?]. Libreville : BD Boom Gabon, 2000, 52 p.

³⁹⁵ *BD Boom explose la capote! : histoires d'une chaussette tropicale*. (Collectif). Libreville : BD Boom Gabon, 1999, 47 p. La quatrième de couverture précise : « Cet album réalisé par les dessinateurs de BD Boom a été conçu en collaboration avec les partenaires suivants : Ministère de la Santé Publique et de la Population ; Programme National de Lutte contre le SIDA et les MST ; Mission Française de Coopération et d'Action Culturelle ».

son tirage a réussi à atteindre 25 000 exemplaires³⁹⁶. Les auteurs en étaient Alban Ramiandrisoa, qui a publié l'histoire *Hanta* et la série humoristique *Tsiakanjo* ; sa sœur Laurence, qui a dessiné des histoires concernant les problèmes de la femme, et qui a continué à s'occuper de B.D. éducatives pour des institutions internationales, ainsi que Rakotomalala (alias RKM), un auteur qui a souvent adapté des contes traditionnels malgaches en style manga.

En Centrafrique, c'est principalement grâce à la publication des revues par les institutions religieuses que la B.D. a pu acquérir un espace : ainsi naquit *Tatara* (« miroir » en sango, la principale langue parlée en République Centrafricaine), publiée de 1983 à 1993 avec le soutien de l'Archidiocèse de Bangui et du centre culturel religieux Jean XXIII, pour aborder des thèmes qui intéressaient la vie des jeunes, à savoir l'exode rural, la corruption, la santé. « Les Mouvements d'Action Catholique [étaient] actifs, même s'ils [n'étaient] pas la préoccupation prioritaire de l'Église. Leurs publications [étaient] les seules revues, conçues en RCA, à circuler à travers tout le pays. *Tatara* en [était] un exemple frappant »³⁹⁷. En raison d'une presse soumise au contrôle du président André Kolingba, les auteurs comme Mbringa (dessin) ainsi que Eloi Ngalou et Olivier Bakouta-Batakpa (scénario) ont opté, à défaut de pouvoir pratiquer la caricature politique, pour la caricature sociale. Ils ont choisi d'écrire des histoires éducatives à propos des problèmes sociaux et sanitaires en mettant en scène et en ridiculisant le personnage de Jules Tékoué, alcoolique et paresseux, incarnation de toutes les « mauvaises mœurs »³⁹⁸. La revue *Balao*, créée en 1985 et animée par le dessinateur Josué Daïkou et le scénariste Clotaire Mbaou Ben Seba, exprimait elle aussi une critique sociale, dans un style réaliste, mais elle évitait la caricature politique. Elle a

³⁹⁶ RAVELONTSALAMA (Nathalie), « Représentations et fonctions de la bande dessinée à Madagascar », *Études océan Indien*, n°40-41 (2008).

Voir : <http://oceanindien.revues.org/1406>, consulté le 19 novembre 2016.

³⁹⁷ MERCIER (Adrien), « Les mouvements de jeunes en R.C.A. », *Présence Mariste*, n°160, juillet 1984.

Voir : <http://www.presence-mariste.fr/Les-mouvements-de-jeunes-en-R-C-A.html>, consulté le 11 janvier 2017.

³⁹⁸ CARRIÈRE (Vincent), « Centrafrique : entre défaut de marché et autocensure », *Africultures*, 11 décembre 2009.

Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9062#>, consulté le 20 novembre 2016.

bénéficié d'un succès honorable, avec un tirage de 10 000 exemplaires jusqu'en 1994. En 2003, un groupe d'auteurs a lancé *Sanza BD*, association et revue de bande dessinée, qui a sorti 7 numéros de 2003 à 2007. Didier Kassaï, qui a pris part à cette entreprise après avoir bénéficié d'une expérience d'atelier international, a tenté d'introduire dans l'équipe de la revue une approche plus ouverte à la confrontation et à la critique « par les pairs ».

En effet, il y avait *Sanza BD*³⁹⁹, mais elle ne fonctionne plus, parce qu'on ne se comprenait plus. Moi, j'ai eu la chance de participer à des festivals, de rencontrer plusieurs grands auteurs. On avait une revue qui sortait chaque trois mois et qui avait le même nom que l'association et publiait ses auteurs. Un jour, j'ai eu une discussion avec le collectif. J'étais allé au festival de Yaoundé avec les revues, et il y avait eu tellement de critiques des lecteurs ! Je l'ai dit aux dessinateurs et j'ai ajouté : « si vous voulez devenir des professionnels, vous devez améliorer la qualité de vos productions ». Ils n'ont pas accepté les critiques et si l'association n'a pas tenu longtemps, c'est parce qu'ils n'ont pas voulu se faire critiquer. J'avais proposé de corriger les crayonnés avant de passer à l'encrage, mais ils ont dit que je ne suis pas leur professeur, ils ont refusé et certains ont même abandonné la B.D., parce qu'ils faisaient des choses pas très publiables⁴⁰⁰.

Au Mali, la production de dessins de presse, – dont nous avons déjà parlé pour des auteurs comme Kays, Ali Zoromé, Sidi Sow (décédé en 2004), Mahamane Imrane Coulibaly, Modibo Samakoun Keita alias MOK (décédé en 2016) –, se réalise en même temps que la publication pour le célèbre magazine d'information pour les jeunes *Grin-Grin*, qui a été diffusé par la coopérative Jamana⁴⁰¹ et qui a vécu de 1983 à 1996. Ils ont créé ainsi les premières séries de la B.D. malienne à parvenir au jeune public : *Saro*, réalisé par Kays, de 1990 à 1998, et *L'Aigle noir*, de 1988 à 1998, *Fendo*, dessiné par MOK, et *Toto*, dessiné par Coulibaly qui a, ensuite, abandonné la profession. La revue a

³⁹⁹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « La longue histoire de la B.D. centrafricaine », *BDzoom*, 1 mai 2007.

Voir : <http://bdzoom.com/4704/patrimoine/la-longue-histoire-de-la-bd-centrafricaine/>, consulté le 30 novembre 2016.

⁴⁰⁰ KASSAÏ (Didier), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

⁴⁰¹ La coopérative Jamana a été fondée (en 1983) et dirigée par Alpha Oumar Konaré, futur président du Mali. À propos de la figure d'animateur intellectuel de Konaré cf. NISSIM (L.), MODENESI (M.), RIVA (S.), *L'incanto del fiume, il tormento della savana*, op. cit., p. 129-130.

été reprise plus tard par la coopérative Jamana, qui en a fait un magazine culturel « destiné aux jeunes de 12 à 20 ans, [qui] aborde tous les sujets qui concernent les jeunes : sport, études, santé, loisirs [...], incite à la lecture et répond aux questions des jeunes »⁴⁰². Au Mali, l'autoproduction de fanzines a également été pratiquée, notamment par MOK, qui a lancé en 1993 *Janjo*, périodique qui n'a tenu qu'un seul numéro en raison, selon lui, des difficultés de vente :

Le circuit de distribution ! Celui-ci n'existait pas. À l'époque, dans les kiosques, on mettait le quotidien devant et les autres journaux derrière. Le jour où *Janjo* a paru, il y a eu une forte pluie et le lendemain, il a été mis à l'arrière. Ce qui a eu un impact sur les ventes.⁴⁰³

Au Congo-Brazzaville, la pénurie des institutions n'a fait que renforcer le rôle d'une revue : il s'agit de la publication pédagogique et culturelle *Ngouvou*, créée et dirigée par le journaliste Ferdinand Kibinza à la fin des années 80. Elle bénéficiait du soutien de la coopération française pour stimuler la lecture chez les élèves du collège et était tirée à 7 500 exemplaires. Jérémie Bindika a été le concepteur de l'espace réservé à la B.D dans cette revue pour la jeunesse. *Ngouvou* a fait paraître jusqu'à 1991 la série *Les Redoutables* de Bindika, considéré comme le père de la B.D. congolaise et décédé en 1995. L'auteur le plus célèbre de la République du Congo, Willy Zekid, a affirmé l'importance de cette revue pour le début de sa carrière :

C'est plutôt le dessin qui est venu à moi. Je dessinais depuis toujours, sans penser à en faire une profession, en fait. Lorsque par une succession d'heureux hasards, mes planches ont atterri au siège du journal *Ngouvou* à Brazzaville. L'équipe de rédaction a apprécié mon trait et Nadette Richard (à l'époque directrice dudit

⁴⁰² ANONYME, page « Publications », site web de Jamana. Coopérative culturelle d'édition et de diffusion, [s.d.].

Voir : <http://www.jamana.org/publications.html>, consulté le 12 janvier 2017.

⁴⁰³ MOK, « Nous, les dessinateurs, nous souffrons tous d'un manque de vision politique dans le domaine culturel » Entretien avec Mok recueilli par Ch. CASSIAU-HAURIE », *Africultures.com*, 15 janvier 2016.

Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=13418>, consulté le 12 janvier 2017.

journal) m'a recontacté. C'est comme ça que j'ai commencé le dessin de manière professionnelle.⁴⁰⁴

Il souligne aussi le rôle formateur qu'ont eu pour lui les auteurs de cette revue :

C'était pour moi une grande école. J'ai eu la chance d'y trouver une équipe formidable, avec laquelle j'ai pu commencer à me familiariser au monde de la presse, et à la PAO (publication assistée par ordinateur). Ma passion pour la culture et la communication se sont forgées [*sic*] à cette période.

Willy Zekid a récemment confirmé ce lien avec *Ngouvou* dans sa page Facebook, en commentant avec les mots « Là d'où je viens... » une photo qui le montre très jeune avec le groupe de la revue⁴⁰⁵, groupe qui comprenait le caricaturiste (au journal *Le Temps*) et graphiste Fortuné Kombo (dit Djobiss). Par ailleurs, excepté ces rares auteurs congolais, la revue a dû s'appuyer avant tout sur des auteurs de la R.D. Congo et des auteurs européens, en republiant des histoires grâce aux cessions des droits des éditeurs du monde associatif comme Ségédo, éditeur de la revue « panafricaine » *Kouakou*, dont nous parlerons plus avant. Le scénariste et dessinateur de *Kouakou*, Bernard Dufossé, a donné en 1993 une formation aux bédéistes de *Ngouvou* et d'autres magazines de Brazzaville, concernant « le dessin et la traduction d'un scénario en images, en prenant pour support de travail *L'Or de Karibi*, un conte traditionnel retranscrit et interprété collectivement par les participants pour reconstituer l'histoire complète »⁴⁰⁶. Deux autres revues du Congo méritent d'être signalées. La première est le *Journal des jeunes pour les jeunes (JPP)*, créé en 1996 et distribué avec le soutien de la revue des éditions

⁴⁰⁴ MAMBOU (Christian), « Willy Zekid, L'artiste qui dessine plus vite que son ombre », *Journaldebrazza.com*, 12 janvier 2011.

Voir : <http://www.journaldebrazza.com/article.php?aid=209>, consulté le 29 novembre 2016.

⁴⁰⁵ « Là d'où je viens... (Djobiss, Ferdinand, Un inconnu célèbre (déjà à l'époque), un jeune fan non identifié en kaki, un autre fan non identifié debout et Teddy Lokoka) — with Ferdinand Kibinza. » Facebook, 30 novembre 2016.

Voir :

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1250442368354461&set=a.1250442071687824.1073741846.100001661280114&type=3&theater>, consulté le 19 janvier 2017.

⁴⁰⁶ CASSIAU-HAURIE (Ch.), REBOUL (Amande), « La BD au Congo-Brazza, à l'ombre du grand frère », *Congopage*, 2 juin 2009.

Voir : www.congopage.com/?page=imprimersans&id_article=6275, consulté le 29 novembre 2016.

Bayard *Planète jeunes*. Ses pages ont vu la naissance de Nkrakounia un personnage créé par Willy Zekid, qui y a grandi avant de prolonger ses aventures en Côte d'Ivoire sous le nom de *Papou* dans le journal *Gbich !*, où il a été abandonné par son créateur et a poursuivi son existence grâce à d'autres dessinateurs. La deuxième est le fanzine *Super Mokoua*, créé, au sein de l'Association Congolaise des Professionnels de la BD (ACPBD), par Djobiss, avec Teddy Lokoka.

Au Cameroun, mis à part le succès du dessin humoristique dont nous avons déjà parlé, la B.D. a passionné le public grâce à des personnages du genre du policier Sam Monfong, de l'autodidacte Thomas Durand Kiti, initiateur de la B.D. dans ce pays. Après avoir conquis le public durant les années soixante-dix dans les pages de *La Gazette*, ces strips sont devenus, entre 1981 et 1985, sous l'appellation *Sam Monfong Magazine*, une revue de B.D. qui a publié six numéros. En 1997, Simon Mbumbo et Marius Desfoussots, déjà caricaturistes dans *Le Messager Popoli*, ont créé l'association MacBD (Mouvement des auteurs camerounais de bande dessinée) et lancé la revue *New kids*, une revue destinée aux jeunes, qui comportait 12 pages de B.D. et qui a été suspendue après deux numéros. En novembre 1998, Mbumbo a obtenu le soutien du Centre culturel français de Douala pour lancer le journal *Mac BD*, qui a cessé de paraître après sa troisième livraison en raison du départ de son fondateur pour l'Europe.

Durant la dernière décennie, il y a encore eu des tentatives : le dynamique Almo a lancé, en décembre 2006, la revue humoristique *Fluide thermal*⁴⁰⁷, inspirée du mensuel français d'humour *Fluide glacial* ; il en a dessiné et sorti quatre numéros. D'autres revues ont choisi le petit format, moins cher, telles *Essingan*, *Ngond Bikok*, *Bitchakala*, *Ekiéé*, *Waka Waka*⁴⁰⁸. Le magazine *Essingan*⁴⁰⁹ a été lancé par les éditions Akoma Mba, en 2003, et a disparu au bout de quatre numéros « avec la faillite de la maison d'édition »⁴¹⁰. *Ngond Bikok* est une revue produite avec très peu de moyens en 2005 à Douala par l'association culturelle « Art et Image » (ARIMA) ; il s'agit de trois fascicules,

⁴⁰⁷ *Fluide Thermal. Le journal de bande dessinée, d'humour et de sagesse africaine*. [S.l.] : Éditions Fluide Thermal, n°1-4, 2006-2007.

⁴⁰⁸ Créée en 2012 au Cameroun par Stéphane Akoa, la revue *Waka Waka* est autoproduite par des auteurs du Cameroun et d'autres pays africains et non africains. Imprimée en petit format sur un papier recyclé, elle est diffusée surtout à Yaoundé et Douala dans des restaurants et devant les écoles aux élèves.

⁴⁰⁹ *Essingan. Trimestriel de BD destiné à la jeunesse*. (Yaoundé : Akoma Mba), n°1, octobre 2003.

⁴¹⁰ SIKOUÉ (D.), « Le collectif A3 » *art. cit.*

mal reproduits par photocopie, presque mono-autoriaux. Le premier numéro, de 11 pages, a été entièrement dessiné par Piazto Detchek ; le deuxième, de format identique, contient, outre les planches de Detchek, une page signée « Beaufiles » ; le troisième, qui « [a vu] le jour après des mois de souffrance »⁴¹¹, est dessiné par Piazto et Landryman, et va jusqu'à comporter des jeux et un horoscope humoristique.

*Bitchakala*⁴¹², fondée en décembre 2009 et tirée à 2 000 exemplaires, a, le temps de cinq numéros, représenté la vitrine de la B.D. camerounaise. Yannick Deubou Sikoué, l'un des auteurs du collectif, interrogé sur les espoirs et les motivations qui étaient à l'origine de ces entreprises collectives, livre cette explication :

En camfranglais [*Bitchakala*] signifie « gribouillis », un dessin en général fait par des enfants. À partir de ce terme péjoratif, les auteurs décident de faire un véritable magazine modèle de bandes dessinées, qui raconte les histoires camerounaises avec des mots et des formules propres au Cameroun.⁴¹³

Mais la revue, à laquelle vont contribuer Deubou Sikoué, Nouthier *, Georges Pondy, Kelly Ntep, connaît des faiblesses déjà dans la phase de production, comme l'attestent certains sommaires qui ne correspondent pas exactement au contenu. Elle a disparu au début de l'année 2012. Pour son directeur Stéphane Akoa *, la faute en revient à l'investissement du « Collectif A3 » dans l'organisation du Mboa Festival, dont la première édition a eu lieu en novembre 2010⁴¹⁴. Christophe Cassiau-Haurie suggère aussi « une certaine démotivation des dessinateurs liée aux problèmes de distribution »⁴¹⁵. En 2014, Deubou Sikoué a été l'animateur d'*Ekiéé. Le magazine 100% BD*, aux éditions du Waanda Studio⁴¹⁶ :

⁴¹¹ « Éditorial », *Ngond Bikok. Journal satirique et humoristique*, ([s.l.] : Art & Image), n°3, octobre 2005.

⁴¹² *Bitchakala. Le Magazine de la BD camer.* Trimestriel, ([Yaoundé] : A3), n°1, mars 2010 ; le tirage est indiqué en deuxième de couverture : 2 000 exemplaires.

⁴¹³ SIKOUÉ (D.), « Le collectif A3 », *art. cit.*

⁴¹⁴ AKOA (Stéphane), EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁴¹⁵ « Bitchakala », dans Cassiau-Haurie (Ch.), *Dictionnaire, op. cit.*, p. 67-68 ; p. 68.

⁴¹⁶ *Ekiéé. Le magazine 100% BD*. ([Yaoundé] : Waanda Studio), 22 p. La deuxième de couverture renseigne le tirage : 10 000 exemplaires ; n°2 [s.d.], (C2) : 5 000 exemplaires ; n°3 [s.d.], 23 p., (C2) : 5 000 exemplaires.

Une revue de bande dessinée dont on a sorti trois numéros à vendre dans 15 points de vente à Yaoundé et 5 à Douala. Ces lieux de vente sont les cybercafés, les bars, les restaurants. Nous avons débuté en décembre 2014 avec ce projet d'adapter la B.D. avec les habitudes des consommateurs, qui n'ont pas l'habitude de fréquenter les librairies. Les commissions de vente ne vont pas à la librairie, mais aux restaurants. Nous les vendons aussi devant les lycées ⁴¹⁷.

La revue, dont le titre correspond à « une sorte d'expression ou onomatopée qui exprime souvent la joie, la surprise ou l'étonnement » ⁴¹⁸, présentait des histoires de type aventureux. Elle était produite par une équipe de quatre auteurs. Le premier numéro a été tiré jusqu'à 10 000 exemplaires ; les numéros suivants ont connu un tirage deux fois moindre. La page Facebook d'*Ékiéé*, qui affichait l'ambition d'une périodicité mensuelle ⁴¹⁹, annonçait les sorties jusqu'au numéro 3.

Nous tenons aussi à mentionner l'expérience de *Waka Waka*, une revue réunissant des auteurs camerounais, tel Christophe Edimo, et des collègues internationaux, comme le tchadien Adj Moussa et le gabonais Pahé, ainsi que, hors Afrique, comme le français Zou ⁴²⁰, coordonnateur de la réalisation des premiers numéros. Née en 2012, imprimée sur du papier de mauvaise qualité, diffusée informellement dans un restaurant de Yaoundé, cette revue présente de courtes histoires de très bonne facture qui, comme l'explique le fondateur Stéphane Akoa, aspirent à représenter les divers contextes urbains de l'Afrique contemporaine.

[...] Ce qui me semblait essentiel dès le début : les histoires doivent raconter nos vies de tous les jours ; je ne voulais donc pas de super héros, des copies de mangas, ou des pastiches de Marvell, pas des histoires-calebasse, avec le village, le sorcier, les ancêtres, la grand-mère qui a dit que..., le sortilège, et tout le reste. Pour moi, il

⁴¹⁷ DEUBOU SIKOUÉ (Y.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ « Ekiéé Le Mag est un mensuel 100% bande dessinée. Tous les mois, il propose au public de découvrir des histoires associant fantastique, humour et aventure ! ». *Ekiéé Le Mag*, page Facebook
Voir : <https://www.facebook.com/Eki%C3%A9%C3%A9-Le-Mag-1388554304785739/>, consulté le 4 décembre 2016.

⁴²⁰ Nicholas Thuret, alias Zou, est un bédéiste français qui a vécu à Yaoundé et participé à la création de *Waka Waka* et à sa gestion pendant les 9 premiers numéros.

fallait faire le choix de l'Afrique contemporaine urbaine, de tout ce qui se passe dans la rue, dans le taxi, dans le bar ⁴²¹.

Edimo, scénariste franco-camerounais et animateur de l'association « L'Afrique dessinée », participant au projet, se rallie à cette approche :

La B.D. doit parler des réalités du Cameroun ; ce n'est pas important qu'elle soit faite par un auteur camerounais. Par exemple, dans la revue *Waka Waka*, il y a de petites histoires d'une dessinatrice japonaise qui travaille au Cameroun et parle de ses petites aventures quotidiennes au Cameroun. Et les gens se reconnaissent dans ces histoires ⁴²².

Cette revue, qui témoigne d'un véritable travail de groupe, est un lieu où s'échangent et se confrontent les idées. Dans *Waka Waka*, on ne lit pas d'histoires médiocres et banales, dessinées dans un style réaliste, comme celles que l'on retrouve fréquemment dans les pages des revues populaires nées ici et là, mais de véritables projets narratifs, variés et plus recherchés, et cela même sur le plan de l'innovation graphique. Elle constitue aussi un lieu de confrontation pour les auteurs de différentes régions d'Afrique, français et même japonais, tous réunis dans le but éditorial commun de représenter la réalité urbaine contemporaine de l'Afrique. Bien que la définition de « fanzine » soit largement utilisée par les promoteurs pour décrire leurs revues autoproduites, qui se positionnent en effet dans un secteur marginal de l'économie, nous n'avons vu qu'en *Waka Waka* l'aspiration à l'expérimentation et à l'innovation, caractéristiques d'un modèle largement diffusé en Europe et aux Etats-Unis à partir des années 60 ⁴²³. Le mot fanzine, d'origine anglaise (il a été créé au départ par des passionnés de science-fiction), dérive de la contraction de l'adjectif « fan » [*fan club*] et

⁴²¹ AKOA (S.), EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁴²² EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, 20 juin 2014 (coll. privée).

⁴²³ « À la frontière de l'autoédition, le fanzinat occupe lui aussi un rôle à part, encore largement méconnu, dans le renouvellement des générations et des formes de la bande dessinée. [...] Le fanzinat pourrait ainsi s'apparenter à l'auto-édition telle qu'elle se pratique en poésie ou, plus généralement, en littérature : une stratégie d'entrée dans le champ de la bande dessinée, une inscription dans l'espace de publication par le biais de l'amateurisme. » CARACO (Benjamin), « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *Comicalités* [En ligne], *Théorisations et médiations graphiques*, mis en ligne le 28 septembre 2013.

Voir : <http://comicalites.revues.org/1707>, consulté le 23 octobre 2016.

du mot « magazine ». Ce terme désigne un produit imprimé, né de la passion d'une ou plusieurs personnes intéressées par un genre donné, qui comporte aussi un engagement qu'on pourrait définir comme « politique » :

Le fanzine est le résultat de la volonté intérieure de proposer sa propre passion à des personnes intéressées, avec une forte recherche de communication et de confrontation [...] [II] concentre en soi trois points fondamentaux : la passion, la communication, la confrontation ⁴²⁴.

Par rapport à ce modèle, l'on observe que les collectifs africains ne font pas des échanges entre professionnels une priorité, ainsi que nous avons pu le constater avec Didier Kassai lorsque celui-ci cherchait à améliorer la qualité de la revue à laquelle il collaborait et qu'il a rencontré l'opposition de ses collègues. Si « [I] un des fondements éthiques du fanzine est de ne pas viser le profit [et de se tenir] en dehors des circuits de grande distribution, [selon une] logique anti commerciale [qui] encourage également le don et l'échange » ⁴²⁵, dans le cas des revues africaines il y a plus souvent, de la part des auteurs, un esprit entrepreneurial, l'illusion d'avoir accès à une rémunération pour leur travail et de créer une entreprise médiatique stable, avec une périodicité régulière. Participer à une revue signifie présenter son propre travail dans le secteur de l'information ou de la communication, et s'inscrire d'une certaine façon dans l'espace public : les indications techniques d'édition présentent souvent le numéro de téléphone privé à côté des noms des différents collaborateurs.

On peut retrouver cet esprit d'ouverture et d'expérimentation, typique du fanzinate, dans un magazine français d'outre-mer qui a eu un impact sur les auteurs africains : *Le Cri du margouillat*, publié dès 1986 sur l'île de La Réunion par l'association « Band' Décidée ». Le journal, qui ne cachait pas que sa périodicité était aléatoire, a regroupé une

⁴²⁴ STAFF FANZINOTECA, « Discussion: Fanzine la giusta pronuncia », *Fanzinoteca d'Italia*, 3 mai 2015 ; nous traduisons.

Voir :

<http://www.fanzineitaliane.it/fanzinoteca/?lng=it&mod=forum&pg=pagina&fid=0&cid=3&pid=1430661512&mid=0>, consulté le 28 novembre 2016.

⁴²⁵ MOUQUET (Emilie), *Bibliothèques et fanzines*, Mémoire d'étude, janvier 2014, Université de Lyon.

Voir : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64223-bibliotheques-et-fanzines.pdf>, consulté le 11 janvier 2017.

équipe de professionnels qui ont par la suite connu le succès en France métropolitaine (Téhem, Li-An, Serge Huo-Chao-Si, Appollo, Guy Delisle, etc). « [D]ès le numéro 6, la revue “réunionnaise” offrait une assise régionale à sa production, invitant d’abord les créateurs de la Grande Île – donnant lieu à l’édition dans plusieurs numéros consécutifs d’un “cahier malgache” –, puis des auteurs de l’île Maurice, de Mayotte, à partir du numéro 9 de juillet 1992 »⁴²⁶. En 2000, après 28 numéros, le journal, qui était arrivé à publier partiellement en couleurs sur un papier de qualité, a dû s’arrêter à cause de retards dans le paiement de subventions ; mais le même groupe de dessinateurs a par la suite animé les pages d’un mensuel imprimé dans un format plus économique, et paraissant sous un nouveau nom : *Le Margouillat* ; on y trouvait des pages de B.D. mêlées à des articles satiriques ou critiques sur l’actualité réunionnaise. En 2001, le groupe a participé activement à la création du festival de bande dessinée Cyclone BD, et a attribué à chaque édition un prix du *Margouillat* récompensant une œuvre parue dans l’année. Le magazine a cessé de paraître en 2002 après 13 numéros⁴²⁷, mais, dès son lancement, il a accueilli en son sein des auteurs malgaches (Pov, Anselme...), mauriciens (Laval NG), et sud-africains (Anton Kannemeyer, alias Joe Dog, Conrad Botes *, alias Konradski). La rencontre avec ces derniers, qui étaient par ailleurs les fondateurs du journal sud-africain *Bitterkomix*, a eu lieu lors de leur participation au Festival Cyclone BD à Saint-Denis (Kannemeyer, Botes, Joe Daly * et Karlien de Villiers * ont participé aux premières livraisons), ce qui a amené à des échanges entre les deux groupes (Hopobok a publié dans *Bitterkomix* et des auteurs français et francophones ont participé au festival sud-africain Comics Galore).

Il ne faudrait pas négliger de mentionner ici la revue sud-africaine *Bitterkomix*, autre cas exceptionnel de publication de très grande qualité, caractérisé par l’innovation littéraire et graphique. La première livraison de *Bitterkomix* est sortie de presse en 1992, peu avant la fin de l’apartheid, à l’initiative d’Anton Kannemeyer et Conrad Botes, qui étaient à l’époque étudiants à l’Université de Stellenbosch. Ils avaient décidé de fonder une revue à l’esthétique *underground*, dont le radicalisme politique et social

⁴²⁶ TRAMSON (Jacques), « Quand le Margouillat perd son cri : itinéraire “À Suivre...” du journal de B.D. de la Réunion », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 51-54 ; p. 52

⁴²⁷ Il est disponible le site <http://www.lecridumargouillat.re/>, contenant les couvertures et des notices sur l’histoire de la revue, et le blog, avec des nouvelles plus récentes : <http://www.lecridumargouillat.re/blog/>.

prendrait pour cible la société blanche *afrikaner* dans laquelle ils avaient été éduqués. Avec cette revue, ils sont devenus une référence pour toute une génération d'auteurs (dont certains étaient des élèves de Botes et Kannemeyer lorsque ceux-ci sont devenus enseignants universitaires). Fils d'un universitaire qui enseignait la littérature *afrikaans* à l'université, Kannemeyer a attaqué impitoyablement et courageusement, dans ses B.D., les politiciens de même qu'un certain conservatisme religieux de son pays, et tout le vaste héritage du colonialisme. Pour ce faire, ainsi que l'expliquait le critique et journaliste anglais Paul Gravett, il a « regardé au-delà de l'Afrique du Sud, une nation avec une petite tradition de B.D., et a commencé à se référer aux américains Crumb et Clowes et aux européens Hergé et Moebius »⁴²⁸.

La plupart des magazines de B.D. que nous avons décrits ont publié des auteurs qui se lançaient dans la publication pleins d'optimisme (ils offrent des « bulletins d'abonnement » d'un an, ou affichent le projet de paraître « tous les deux mois ») et avec une envie d'exposer leur talent au public, mais qui sont ensuite fragilisés par le manque de fonds et de professionnalisme. Notre entretien avec Akoa éclaire les difficultés qui ont marqué la production de la revue *Bitchakala* :

Je voulais traiter avec des dessinateurs « adultes », c'est-à-dire avec des personnes conscientes qu'il faut rendre la planche à une date précise, qu'on n'est pas obligé d'appeler quotidiennement, pour leur dire : « n'oublie pas que le délai approche », et de devoir écouter qu'ils se trouvent malades, que leur copine les a plaqués, que leur mère ne voulait pas... Voilà en résumé la maladie de *Bitchakala* : il y avait constamment des problèmes, il fallait faire des réunions à répétition, rediscuter sans fin, écouter des garanties du type : « Oui, juré, promis, demain à 15 heures tu auras mes planches... », et puis...⁴²⁹

En tout état de cause, le fait que, malgré des contextes économiques difficiles, certaines revues ont survécu plusieurs années tend à prouver que le lectorat de ces pays les a achetées en assez grand nombre.

⁴²⁸ GRAVETT (P.), *Anton Kannemeyer : Bitterkomix*, 30 août 2009 ; nous traduisons.

Voir : http://www.paulgravett.com/articles/article/anton_kannemeyer, consulté le 10 mars 2017.

⁴²⁹ AKOA (S.) et EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

En feuilletant les fascicules, on remarque l'influence de modèles constitués par des revues destinées aux jeunes, qui ont été largement diffusées durant toutes ces années en Afrique francophone : *Kouakou*, *Calao* et *Carambole* ; il s'agit de trois périodiques culturels distribués à bas prix, voire gratuitement, par l'éditeur Segedo dans les écoles, avec le soutien de la coopération française. Plusieurs dessinateurs affirment que les histoires de *Kouakou* (les premières à avoir pour héros positif un garçon africain) font partie de l'imaginaire qui leur a fait découvrir le Neuvième art et leur a donné l'envie de devenir eux-mêmes dessinateurs. *Kouakou* a eu une durée de vie de 32 années, de 1966 à 1998, et a « atteint des tirages supérieurs à 400 000 exemplaires »⁴³⁰. Reposant sur le travail des français Bernard Dufossé (dessinateur) et Serge Saint-Michel (scénariste), la revue a réservé également des pages à des auteurs africains, à l'instar du congolais Barly Baruti, des malgaches Richard Rabesandratana et Aimé Razafy ainsi que du camerounais Augustin Nge Simety, qui s'est fait connaître avec la série *Lobo*. Conçu de manière à concilier divertissement et pédagogie, ce magazine abordait plusieurs thèmes : « histoire, géographie, sciences, techniques, sport, conseil d'hygiène et de santé, grammaire, découverte des mots, jeux »⁴³¹, et invitait ses lecteurs à envoyer des photos et des lettres, modalité de communication avec le lectorat qui a été reprise par d'autres revues, comme la congolaise *Fula Ngenge*, ou la togolaise *Ago Fiction*. *Calao* a publié la série *Étienne*, de Richard Rabesandratana, à partir de 1988. *Kouakou*, *Calao* et *Carambole* ont cessé de paraître quand les subventions de la coopération française en sont venues à manquer.

Représentants d'autres initiatives éditoriales conçues hors du contexte africain, avec pour objectif l'éducation par le truchement de la lecture, *Planète enfants* et *Planète jeunes* sont des magazines édités par Bayard Presse à un prix rendu abordable du fait des subventions des pouvoirs publics français. *Planète jeunes*, magazine éducatif et distrayant destiné aux 15-20 ans, a été fondé en 1993 à Paris et était dirigé par Kidi

⁴³⁰ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Kouakou », dans *Dictionnaire de la bande dessinée*, op. cit., p. 186.

⁴³¹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Hommage à Serge Saint-Michel », *BD Zoom*, 1^{er} août 2007.

Voir : <http://bdzoom.com/4709/patrimoine/hommage-serge-saint-michel/>, consulté le 10 mai 2017.

Bebey⁴³². Du point de vue de la diffusion et ensuite de la production éditoriale, la revue a été organisée en créant

[...] dans chaque pays, une petite entreprise où un responsable local [qui assurait] la diffusion, l'animation des points de vente (kiosques de presse), et la recherche d'abonnements dans les écoles. Le groupe Bayard accompagn[ait] ce projet depuis ses débuts, surtout dans le domaine du transfert de savoir-faire spécifiques, en matière de réalisation et de diffusion d'une presse jeunesse⁴³³.

De 2006 à 2013, Eyoum Nangué en a été le rédacteur en chef. *Planète enfants*, créée en 1998 et destinée à des lecteurs plus jeunes, de 8 à 13 ans, a réussi à diffuser 235 000 exemplaires annuels. Pourtant, même ce puissant média a démontré l'importance des financements publics, justifiant les craintes pour l'avenir exprimées en 2010 par sa fondatrice Jacqueline Kerguéo :

Le projet a reçu pendant ses premières années des subventions (Ministère français de la Coopération, puis des Affaires étrangères, Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement...) qui ont permis de vendre les magazines à un prix encourageant pour une société peu habituée à valoriser l'écrit. Aujourd'hui, faute de subventions, le prix a augmenté et l'évolution économique des pays met les familles et les jeunes en situation de choix : lire ou céder à l'offre technologique grandissante ?⁴³⁴.

Planète jeunes, remplacée à partir de 2015 par *Planète j'aime lire*, qui s'adressait aux enfants de 5 à 7 ans, a bénéficié de la collaboration régulière d'auteurs africains à l'exemple de Pat Masioni (dont la série *Lycée Samba Diallo*, scénarisée par Kidi Bebey et représentant la vie quotidienne dans une école africaine imaginaire, a paru de 2003 à

⁴³² Née à Paris de parents camerounais (dont le célèbre musicien, musicologue et écrivain camerounais, Francis Bebey), Kidi Bebey est une écrivaine et journaliste française. Auteure d'une thèse de doctorat intitulée *La danse et ses exploitations littéraires chez les romanciers sahéliens et bantous*, soutenue à l'Université Lille 3, elle est devenue en 1993 la rédactrice en chef de *Planète Jeunes* et, en 1998, de *Planète Enfants*, une revue lancée pour les plus jeunes. Elle a quitté la direction en 2006 pour se consacrer au journalisme et à l'écriture.

⁴³³ KERGUÉO (Jacqueline), « *Planète jeunes*, Un projet professionnel africain, un transfert de savoir-faire », *Takamtikou.fr*, 1 décembre 2010.
Voir : http://www.takamtikou.fr/vie_du_livre/2010-12-01/planete-jeunes, consulté le 20 décembre 2016.

⁴³⁴ *Ibidem*.

2010) et de Willy Zekid (avec les planches de *Takef*, adolescent qui essaie sans succès d'obtenir un bisou de Tinée, la jeune fille qu'il convoite), publié dans la revue à partir de 2002 ⁴³⁵.

L'observation de l'émergence des bédéistes africains dans la presse écrite de l'Afrique francophone éclaire notre analyse institutionnelle du domaine. Le manque d'opportunités a amené les auteurs qui cherchaient à s'exprimer, en particulier au début de leur parcours, à hésiter entre dessin de presse ou B.D. et à passer d'un titre à l'autre, selon les opportunités du moment, en arrivant peu à peu à trouver leur voie et à se faire connaître comme bédéiste ou, de manière plus aisée, comme caricaturiste. En effet, selon Edimo, « actuellement, la publication dans les journaux reste le moyen le plus efficace pour les auteurs de se faire connaître par le public local » ⁴³⁶. L'une des constantes a trait au fait que de nombreux titres ont été lancés par les dessinateurs eux-mêmes car « en Afrique plus qu'ailleurs, le cartoonist se mue en patron de presse » ⁴³⁷.

En ce qui concerne la situation matérielle des revues, l'on peut observer un tournant. Dès leur naissance, les « journaux de “faits divers” et satiriques, les “satimédias”, qui exploraient les rumeurs, ragots, grosses ficelles et sexe aux côtés d'une presse d'opinion qui s'engageait et devenait le lieu du débat politique » ⁴³⁸ ont eu une dimension commerciale ; autrement dit, ils ont pu s'appuyer sur un public qui dépensait de l'argent pour les lire. D'une tout autre façon, les revues de B.D. des années 90 portent davantage la marque de l'influence grandissante du secteur associatif, notamment de la coopération au développement : elles s'orientent donc vers une B.D. soumise à la nécessité de faire passer des messages ; plusieurs magazines ont bénéficié de l'appui des ONG occidentales ou des organisations locales engagées dans le secteur social ou leur doivent leur naissance : la régularité de ce soutien a conditionné la durée et la périodicité des publications et, bien évidemment, les contenus et les choix graphiques des auteurs.

⁴³⁵ Un album de 68 pages a été publié : *Takef*. Dessin et scénario de Willy Zekid. Ouagadougou : Planète jeunes, [2012], 65 p.

⁴³⁶ *Entretien avec Christophe Ngalle Edimo, op. cit.*

⁴³⁷ GLEZ (D.), « Dessinateur de presse: un métier sous pression », *op. cit.*

⁴³⁸ CHAUME-JAPHET (Delphine), « La caricature de presse à Brazzaville (1990-2006) », dans « Rires africains et afropéens », ASTRUC (Rémi), (textes réunis par), *Humoresque*, n°38, 2014, p. 153-163.

1.1.1.3. Associations et collectifs d'auteurs

De manière générale, le fait de fonder une association ou d'y adhérer aide souvent – il s'agit parfois d'une nécessité – les jeunes créatifs en début de carrière qui aspirent à intégrer le monde artistique contemporain en rejoignant d'abord un milieu où évolue une pluralité d'acteurs en situation d'interdépendance. Pour ce qui concerne les parcours des bédéistes africains de l'Afrique francophone que nous prenons en considération dans notre recherche, cette instance de socialisation qui mêle les approches artistiques, professionnelles et politiques s'avère presque toujours présente en tant que levier d'action ou, pour le moins, en tant que contexte d'émergence pratiquement obligatoire. En particulier durant les années 90 et 2000, les auteurs ont couramment fait appel aux formes associatives pour dialoguer avec les institutions censées les soutenir et pour bénéficier d'un impact plus fort auprès de l'opinion publique et de la presse.

De fait, les pays indépendants ont assisté et assistent encore à la naissance et à la mort d'associations et de collectifs voués à la B.D., le plus souvent dans les capitales mais aussi dans d'autres villes d'importance. Ces associations empruntent leur nom à des mots issus des langues nationales (il en va ainsi de l'association congolaise « Lamuka » qui signifie « réveille-toi »⁴³⁹), ou à des acronymes destinés à indiquer la composition et la localisation géographique (tel BDB, « Bande des dessinateurs de Bamako »), ou à des métaphores liées à l'univers sémantique de la B.D. (« Tache d'encre » en Côte d'Ivoire, « Trait » noir au Cameroun).

Dans le cadre de ces associations, les auteurs se rencontrent pour dessiner ensemble, participent à des formations, organisent des activités culturelles ponctuelles à l'instar des ateliers et des expositions ou de programmes plus articulés en forme de festival ou salon, mettent en place des animations dans les écoles pour promouvoir une culture de la B.D., publient des revues ou des albums collectifs.

Pratiquement toutes les associations possèdent une dimension nationale, et les initiatives visant à coaliser des auteurs de tout le continent ou d'une sous-région demeurent très rares. C'est le cas pourtant de « Bédéafrika », réseau qui a vu le jour en

⁴³⁹

KIBISWA (J.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

2001 à Libreville en vue de promouvoir la professionnalisation de la filière B.D., mais on en a peu entendu parler⁴⁴⁰. Deux autres initiatives « panafricaines », « L'Afrique Dessinée » et « Afro-bulles », dont nous parlerons par la suite, ont leur siège et leur champ d'action en Europe.

Dans la mesure où il paraît impossible ici de dresser un panorama exhaustif et systématique de toutes ces formes sociales, nous chercherons davantage à cerner les lignes communes de l'action des nombreuses formes d'agrégation qu'on peut observer dans l'Afrique francophone, en fonction de leur rôle en tant qu'*institutions* dans le système de la B.D., au niveau aussi bien national que continental et international.

Il ressort en premier lieu que des associations naissent parfois suite à des ateliers ou des réunions organisés par les centres culturels des ambassades occidentales, notamment françaises et belges, ou à l'occasion de projets de coopération. Par exemple, au Cameroun, une réunion avec des représentants de la coopération française, qui s'est tenue en octobre 1995 en vue de structurer le secteur culturel, a débouché sur la création de l'association Coup d'crayon, qui aspirait à mettre sur pied un cadre de rencontres entre des caricaturistes et des experts internationaux, d'une part, et des auteurs de renom du Cameroun (Popoli, Jaimes, Almo, Achille Nzoda...) ⁴⁴¹, d'autre part.

⁴⁴⁰ « C'est un réseau africain de la bande dessinée dont le siège est à Libreville et qui regroupe plusieurs dessinateurs scénaristes et graphistes de l'Afrique centrale : Cameroun, République Centrafricaine, Congo-Brazzaville, Gabon, Guinée équatoriale, Tchad. Selon Barly Baruti, chef du réseau, l'objectif de celui-ci est "d'initier une dynamique de professionnalisation de la filière bande dessinée" au profit des dessinateurs, scénaristes et graphistes africains. Pour ce faire, le réseau s'est fixé cinq actions majeures : identification et sensibilisation des dessinateurs africains, amélioration de leur formation, organisation de la production et stimulation de la demande ». SAWADOGO (Moussa), « Arts et culture : l'Afrique redécouvre la bande dessinée », *Le Courrier ACP-UE*, juillet-août 2002, p. 57-58.

⁴⁴¹ « Au cours de ces "conventions", les caricaturistes sont régulièrement édifiés sur leurs droits et obligations, sur l'importance de leur rôle tant au sein des rédactions que dans la société tout entière. Elles ont ainsi permis de jeter les bases d'une collaboration franche entre les dessinateurs de presse de tous les horizons, laquelle devait s'affermir avec l'organisation annuelle des festivals de la caricature. » NDJOA (Augustin), « Au Cameroun, une forte présence malgré des difficultés », dans « La caricature et le dessin de presse en Afrique », *Africultures*, n°79, 2009 [en ligne].

Voir :

<http://www.revues->

Nous rappelons par ailleurs le collectif « BD Boom », que nous avons déjà mentionné, et qui a été créé à Libreville en 1997 par des auteurs qui se retrouvaient un an avoir été réunis à l'occasion d'un concours-atelier encadré par l'auteur français Jano au Centre culturel français Saint-Exupéry. Dans la décennie suivante, le groupe « BDB », – devenu ensuite l'association « Esquisse » qui a publié le fanzine *Ébullition* –, s'est réuni en 2002 à la suite du stage organisé par l'association amiénoise « On a Marché sur la Bulle », en partenariat avec le Centre culturel français de Bamako. Cet atelier, dirigé par Barly Baruti et Nicolas Dumontheuil ⁴⁴², a vu la participation du débutant Massiré Tounkara, de Julien Batandéo, d'origine togolaise, de Nambala Diawara et d'Ali Zoromé (caricaturiste au quotidien *L'Essor* et illustrateur pour enfants) ; il s'ensuivit pour Tounkara une invitation au Festival d'Amiens. L'association kinoise « BD Kin Label » s'est formée en 2007 après la tenue du concours-atelier organisé dans le cadre du projet *Là bas... na poto...* de la Croix Rouge de Belgique. Le récit d'Almo à propos de l'origine de l'association camerounaise « Trait Noir » permet de se faire une idée de ce processus :

En mai 2005, le centre culturel français de Douala lance le mois de la BD avec une exposition intitulée : « Cases d'Afrique » dans laquelle des planches de dessinateurs africains différents sont exposées. Pour donner plus d'écho à ce mois, le CCF invite deux auteurs de bandes dessinées : le belge Eric Warnauts et le français Brūno qui vont aller successivement à la rencontre des artistes locaux. Des entretiens avec Warnauts, les participants perçoivent la nécessité de se mettre ensemble pour faire converger leurs objectifs respectifs. L'idée d'une association germe. Trois mois plus tard l'association des illustrateurs et auteurs de bande dessinée « Trait Noir » voit le jour. Son président légal : Almo ⁴⁴³.

Encouragés par la diplomatie culturelle européenne, les groupes obtiennent un siège social ou des contributions financières, ou encore un soutien pour l'organisation

plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=11678, consulté le 8 mars 2017.

⁴⁴² Nicolas Dumontheuil est un auteur de B.D. français qui a publié de nombreux albums chez Casterman et Futuropolis et a obtenu en 1997 le prix Alph'art du meilleur album français au Festival d'Angoulême avec *Qui a tué l'idiot ?* (Bruxelles : Casterman, 1996).

⁴⁴³ [ALMO], « Historique de la B.D. camerounaise », *Almoactu*, 13 août 2009.

Voir :

http://almoactu.canalblog.com/archives/historique_de_la_bd_camerounaise/index.html , consulté le 8 février 2017.

de leur activité, ce qui représente, aux dires d'Edimo, une motivation importante couplée à l'exigence de la mise en réseau :

Il s'agit de [...] rompre l'isolement des dessinateurs, de mutualiser les connaissances et l'information, et aussi d'être repérés par les Centres culturels français et les centres Wallonie-Bruxelles : en effet ces centres ont souvent prêté des locaux à ces associations (c'est le cas de « Mac BD » et de « Trait Noir » à Douala, Cameroun, de l'ACRIA à Kinshasa, de l'Atelier « Bulles du Chari » à Ndjamena) ⁴⁴⁴.

Le fait de monter une organisation sociale, de lui attribuer un nom, de la doter d'un statut avec des objectifs, de communiquer à la presse un programme, tout cela procure aux auteurs une identité et une visibilité. L'affirmation identitaire, dans les statuts ou les matériels de communication, joue un rôle certain au sein du processus de *reconnaissance* de leur existence et de leurs activités. Le soutien logistique occupe lui aussi une place importante dans les débuts d'un groupe de jeunes créatifs : « Nous [atelier « BDB »] étions logés au CCF, où nous avons un petit atelier. [...] Puis, le Centre a eu besoin de ses locaux et nous sommes partis louer un siège » ⁴⁴⁵.

Les financements de l'Union européenne ou des États donateurs ne sont, pour des raisons administratives et des exigences de transparence, conférés qu'aux seuls organismes reconnus juridiquement par les pays bénéficiaires: ils ne sont pratiquement jamais octroyés, excepté sous forme de prix ou de bourse, à des individus. Du reste, la recherche de l'intérêt matériel n'est évidemment pas incompatible avec la motivation humaine, culturelle et sociale qui pousse les auteurs à se mettre ensemble et qui dynamise, au commencement de ces aventures, les échanges entre les membres des associations.

Conscients de l'absence d'un champ autonome de la B.D., les auteurs misent souvent sur les associations pour essayer de construire, au sein du champ socio-culturel, un secteur de la B.D. dans lequel ils pourront s'affirmer. Mendoza, le secrétaire général

⁴⁴⁴ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique, exemple du parcours de Ch. Ngalle Edimo, propos recueillis par Laura Colombo, avec la collaboration de Roberta Marazzo », *Publifarum*, n°14, 1 février 2011, « La BD francophone ».

Voir http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=206, consulté le 20 août 2017.

⁴⁴⁵ TOUNKARA (M.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

de l'association « Tache d'encre », fondée en 1999 en Côte d'Ivoire, le confirme en ces termes : « Quand on veut promouvoir un corps de métier, il faut se réunir en association et tout mettre en œuvre pour que d'ici quelques années, un individu puisse s'adonner au dessin et en vivre décemment »⁴⁴⁶. En effet, dans ses statuts, « Tache d'encre » déclarait avoir pour objectif de :

Promouvoir les métiers de dessinateur de presse et de bande dessinée et les artistes qui les pratiquent.

Favoriser le rapprochement des artistes ivoiriens et non ivoiriens entre eux, tisser des relations d'échange et de travail avec les artistes vivant sous d'autres cieux.

Mettre sur pied des séminaires de formation et des ateliers de spécialisation.

Créer des plates-formes d'expression telles que des salons, des festivals, des expositions.⁴⁴⁷

Le fait d'être ensemble, en particulier au tout début, suscite de l'enthousiasme parmi les auteurs, sentiment que viennent généralement renforcer les premiers succès. En effet, l'on prête plus facilement attention aux initiatives mises en œuvre par les jeunes associations, souvent financées, qui obtiennent un écho dans l'espace culturel et dans la presse. Les essais d'histoire de la B.D. établissent eux aussi que certaines d'entre elles jouissent de la réputation d'avoir permis, de façon plus ou moins éphémère, de « lancer » ou de « relancer » le 9^e art dans leur pays. C'est le cas de « Tâche d'encre » qui, en collaboration avec le Studio Dabley et l'hebdomadaire *Gbich !*, fut le moteur du festival Coco Bulles, ou encore de l'association « Mada BD Kolontsaina », créée en 2000 et présidée par Didier Randriamanantena, qui a revitalisé le secteur à Madagascar, après une décennie de sommeil. Au Gabon, l'association « BD Boom » a également joué un rôle important dans la relance de la B.D. avec l'organisation, appuyée par le Centre culturel français de Libreville et le Programme régional Bantu de l'Union européenne, des Journées africaines de la bande dessinée, en 1998 et 1999, ainsi qu'avec la réalisation des huit numéros de sa revue (1997-1998).

Parfois, les associations font figure d'oasis dans le désert mais elles constituent toujours des symboles encourageants. L'association congolaise ACRIA (« Atelier de Création, de Recherche et de l'Initiation à l'Art », fondée en 1989) se voit ainsi souvent

⁴⁴⁶ DAVILLIER (Fabrice) « *Gbich !*: opération coup de poing », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 9-12 ; p. 12.

⁴⁴⁷ Tache d'Encre, Statut de l'association. Archives Africa e Mediterraneo (coll. privée).

décrite comme l'initiative pionnière de quelques auteurs (Barly Baruti notamment, Asimba Bathy, Pat Masioni, Thembo Kash, Albert Luba, Fifi Mukuna), qui ont su ouvrir le lieu culturel Espace (à suivre), organiser en 1991 le 1^{er} Salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse, et publier la revue *AfroBD*.

Les auteurs ont par ailleurs conscience que les associations se révèlent bien plus attractives que les individus pour les bailleurs de fonds et les ONG du Nord qui, en affichant parmi leurs buts le renforcement de la société civile des pays cibles et la promotion de la liberté d'expression, peuvent ainsi trouver des partenaires « éligibles » pour présenter des demandes de financement de projets basés sur la créativité et la production culturelle. Par exemple, le partenariat entre « Tache d'encre » et l'association italienne « Africa e Mediterraneo » a permis d'obtenir de l'Agence intergouvernementale de la Francophonie le financement d'une publication⁴⁴⁸ à distribuer en Côte d'Ivoire, dans le cadre des fonds de soutien au livre.

L'attention de la coopération culturelle européenne et nord-américaine souligne par contraste l'indifférence des institutions nationales à l'égard des auteurs, indifférence dont témoigne la destruction de l'Espace (à suivre) de Barly Baruti en vue de faire place à des constructions commerciales :

En 2005-2006, je suis retourné à Kinshasa, où j'ai relancé l'« Espace (à suivre) » que j'ai appelé « New Espace (à suivre) ». C'était un espace où les artistes avaient la possibilité de travailler, de s'exprimer et de collaborer pour réaliser des projets de formation et de promotion de différentes expressions artistiques. Chacun donnait sa propre contribution selon ses compétences et possibilités pour la réalisation de projets communs. En 2012, je suis revenu à Bruxelles, dès que l'espace a été détruit par le gouvernement⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ *L'amant de l'au delà*. Dessin et scénario de Amanvi. Sasso Marconi : Lai-momo, Abidjan : Gbich!, 2003, 46 p. Après le premier titre, cette initiative de co-édition a cessé en raison de la crise politique ivoirienne de 2002 qui a bloqué les possibilités de distribution des livres et d'organisation d'événements culturels.

⁴⁴⁹ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, Bruxelles, 1^{er} juillet 2015 (coll. privée). En février 2009, Baruti avait lancé une pétition pour s'opposer à la destruction de l'Espace, sans succès. Voici un extrait de la pétition en ligne : « Barly Baruti a pu acheter en toute légalité des terrains dans le quartier "ENAC" à Kasa Vubu et y construire, après avoir passé deux ans à rassembler les fonds et à en financer lui-même une partie, cet espace culturel qu'est le "New Espace à Suivre". Mais voilà : profitant de la réhabilitation de l'Hôpital IEM, les

Pour mieux bénéficier des aides étrangères, les associations ont parfois tendance à vouloir réaliser de la B.D. éducative et sociale. Dans une brochure produite pour une ONG canadienne concernant l'histoire du Congo démocratique, la biographie de Séraphin Kajibwami, un auteur originaire de Bukavu, raconte son engagement dans une d'association orientée vers la communication sociale (immédiatement après sa participation au 5^e Salon africain de la bande dessinée de Kinshasa) :

Conscient de la force que peut avoir une B.D. pour la diffusion de messages sociétaux, Séraphin a mis en place avec quelques autres jeunes dessinateurs une association, « AbbUK », qui a pour objectif de promouvoir ce moyen de communication « parallèle ». Le siège de cette association se trouve à l'Alliance française de Bukavu. Séraphin, artiste engagé, travaille régulièrement pour des ONG et assure pour elles la production de différents supports de sensibilisation, toujours dans le but de contribuer à l'éducation civique des jeunes ou moins jeunes congolais (affiches, tableaux, B.D., boîtes à images, etc.)⁴⁵⁰.

Le Collectif « Lamuka », fondé à Kinshasa par Jason Kibiswa, déclare lui aussi avoir pour objectif « de conjuguer les arts visuels et l'éducation pour un développement responsable par le biais des œuvres d'arts qui interpellent, qui conscientisent la jeunesse »⁴⁵¹.

Face à la pénurie d'organisations pour la formation et la promotion professionnelle, les associations constituent un point de repère essentiel pour les auteurs. Le fait d'appartenir à un groupe renforce leurs vocations, quand la possibilité de publier dans des fanzines leur offre les premières opportunités pour se faire connaître.

autorités de la Ville ainsi qu'un comité "interministériel" décide de démolir le site qui se trouve bien au-delà de la concession réservée au dit hôpital ».

ANONYME, « Soutien au Centre Culturel "New Espace à Suivre" », *Africultures.com*, février 2009.

Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=4863>, consulté le 10 octobre 2015.

⁴⁵⁰ « Roza ou le courage de choisir la vie ». Dessin et scénario de Séraphin Kajibwami, dans *L'Afrique en images. La République Démocratique du Congo*, Montréal, Développement et Paix, [2011], 47 p.

Voir : www.dev.org/fr/resources/graphic-novel/drc (site de Développement et Paix, organisation catholique canadienne), consulté le 5 novembre 2016.

⁴⁵¹ ANONYME, « Collectif Lamuka. Fiche structure » *Africultures.com* [s.d.].

Voir : <http://africultures.com/structures/?no=12693>, consulté le 7 février 2017.

En témoigne l'auteur gabonais LyBek à propos de sa participation à l'association et à la revue *BD Boom* :

C'est à partir de là que s'est réveillée la fibre que j'avais depuis bien longtemps concernant la bande dessinée et le dessin. Je n'avais pas l'idée de faire de la bande dessinée un métier. Comme beaucoup de jeunes de ma génération, j'étais accro à la B.D. et je dessinais depuis bien longtemps. [...] J'ai continué mes études mais je suis retombé dans ma passion d'enfance ⁴⁵².

Certains présidents d'association ont montré leur capacité à structurer les activités qui permettent à leur groupe d'être productifs et visibles longtemps, comme dans le cas du malgache Alban Ramiandrisoa qui a lancé en 1987 l'association « Soimanga » ⁴⁵³ au sein de laquelle il a produit des manifestations comme l'exposition consacrée à l'histoire de la B.D. malgache lors du premier festival *Gasy Bulles*, en 2005 ; suite à la conversion de l'association en maison d'édition et studio-atelier de formation et production, il a publié et dessiné des albums tels *Fahazavana vaovao. Ny fahatongavan'ireo misionera voalohany tany atsimo* ⁴⁵⁴, ainsi que des biographies de figures marquantes de la chrétienté pour les Filles de Saint Paul ⁴⁵⁵.

⁴⁵² MOUNOMBY (Gérald) « LyBek en quelques mots », *art. cit.*

⁴⁵³ « Le soimanga est un oiseau endémique malgache dont le plumage est riche en couleurs ». ANONYME, « Le studio Soimanga, l'oiseau rare du graphisme », *Madonline.com*, 21 juin 2002. Voir : <https://www.madonline.com/le-studio-soimanga-loiseau-rare-du-graphisme/>, consulté le 20 février 2017.

⁴⁵⁴ [SOIMANGA], *Fahazavana vaovao. Ny fahatongavan'ireo misionera voalohany tany atsimo [Lumière nouvelle. L'arrivée des missionnaires dans le Sud]*, [s.l.], [s.d.] [Turin, Imprimerie gruppo Alzani, Pinerolo, 2002]. Information bibliographique repéré dans : GALIBERT (Nivoelisoa), (textes établis, introduits et annotés par), *À l'angle de la grande maison : les lazaristes de Madagascar : correspondance avec Vincent de Paul, 1648-1661*. Paris : Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 107.

⁴⁵⁵ Une information bibliographique contenue dans : RASAMOELY (Joël Sylvain), « La bande dessinée au service de la religion chrétienne », *Mada.pro*, 2010, cite les titres et nombre de pages suivants : *Rasalama, maritiry voalohany*, 40 p. ; *Victoire Rasoamanarivo, ilay andrin'ny Fianganana*, 68 p. ; *Sefrera Raphaël Louis Rafiringa, ilay mpanabe ny tanora*, 64 p. Antananarivo : Edition Md Paoly, 13x18 cm. Voir : http://www.mada.pro/bibliomada_critique_bd.html, consulté le 15 février 2017. Sur l'importance des Églises du point de vue de l'éducation, de la production culturelle et

Cependant, la vie des associations est marquée par les fréquentes dissensions entre leurs membres, dissensions qui en fragilisent les activités, ainsi que le raconte Almo :

Certains artistes avaient bénéficié d'un stage d'Emmanuel Lepage au centre culturel français de Douala suivi d'une exposition de leurs œuvres à l'Espace Doual'art. En 2006, toujours, l'association autoédite l'album collectif éponyme, *Trait noir*, et le magazine *Kmer comics* qui, en plus des auteurs cités plus haut, révèlent d'autres talents. Malheureusement, des querelles internes disloquent peu à peu l'association dont les activités prennent un sérieux coup ⁴⁵⁶.

Il arrive aussi que les fondateurs ou les auteurs empruntent d'autres parcours et ne s'engagent plus dans l'association, à l'exemple de Simon Mbumbo, dont le départ provoquera l'arrêt de « Mac BD »; c'est aussi le cas de Georges Foli pour l'association malienne « Esquisse » :

Le centre en ce moment n'existe presque plus, on a arrêté tout cela, parce que Georges Foli a créé sa propre petite maison d'édition, les auteurs ont grandi, chacun a eu son propre parcours. On n'est plus libre comme avant. ⁴⁵⁷

Animateur de BD Kin Label, association parmi les plus actives, Asimba Bathy s'est à un moment donné tourné, lui aussi, vers un travail totalement individuel à travers sa maison d'édition Crayon Noir :

Jusqu'à-là j'ai eu à travailler avec des bandits. Que ce soit dans la presse ou dans la bande dessinée, trop de bandits se trouvaient autour de moi. L'expérience m'a assagi. J'ai monté des stratégies par rapport à cela. Crayon Noir, aujourd'hui, c'est d'abord une entreprise. Je suis moi-même éditeur, graphiste, designer, metteur en

médiatique, voir : RANAIVOSON (Dominique), « La Bible dans le champ littéraire malgache », *Revue de littérature comparée*, vol. 360, n°4, 2016, pp. 435-455.

⁴⁵⁶ ALMO, « Almo the best : "Il est scandaleux que de plus en plus de dessinateurs africains publient en Europe mais que leurs œuvres ne soient pas vues en Afrique". Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie», dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?*, op. cit., p. 171-177.

⁴⁵⁷ TOUNKARA (M.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

page, coloriste. Cela m'épargne un certain nombre de frais pour faire venir des gens qui vont à un certain moment me bloquer ⁴⁵⁸.

Fragilisées par les difficultés financières, par les incompréhensions entre leurs membres, par le détournement vers d'autres activités ou par les départs des fondateurs vers d'autres pays, plusieurs associations ont cessé leurs activités. Il en reste peu qui soient encore actives, comme le « Collectif A3 » à Yaoundé, qui dure depuis 2009 et organise le festival Mboa depuis plusieurs années ; et le « Collectif Lamuka », à Kinshasa, qui met en place des ateliers et participe à des projets de sensibilisation dont, pour citer le plus récent, « Girl Rising », promu à Kinshasa par la Fondation Hirondelle.

Le milieu de la B.D. semble de moins en moins lié au milieu associatif, car les difficultés pratiques et les démarches personnelles des auteurs les poussent davantage à s'engager dans le travail individuel qu'à s'unir dans un front commun de créateurs locaux.

1.1.1.4. Les initiatives de promotion et de mise en réseau

Dès les années 80, de nombreuses initiatives et manifestations concernant les différentes expressions culturelles avaient déjà eu cours en Afrique, avec l'objectif revendiqué de permettre aux artistes, – écrivains, musiciens, acteurs ou danseurs – de se présenter au public, de rencontrer les créateurs d'autres pays et de se distinguer à travers des compétitions. Néanmoins, Raphaël Thierry a observé que la privatisation croissante du secteur éditorial pendant les années 90 dans de nombreux pays d'Afrique francophone, que nous avons déjà évoquée, a eu pour effet un accroissement du nombre de publications et de genres édités, ainsi que le rayonnement d'évènements propices à faciliter la participation des livres africains pour la jeunesse aux dynamiques collectives (internationales ou continentales). Au nombre des évènements qui « comptent », il mentionne la Foire du livre du Mali (FOLIMA), la Foire du livre et du matériel didactique (Fildak, Sénégal), le Salon du livre de jeunesse de Yaoundé, la Foire du livre pour enfants de Nairobi, la Foire panafricaine du livre pour enfants au Kenya, le Salon international

⁴⁵⁸

BATHY (A.) « Dessiner ne doit pas être une corvée mais une partie de plaisir », propos recueilli par Guilan Babs». *Business et finances*, 1^{er} décembre 2015.

Voir : <http://business-et-finances.com/asimba-bathy-auteur-dessiner-ne-doit-pas-etre-une-corvee-mais-une-partie-de-plaisir/>, consulté le 31 janvier 2017.

du livre d'enfant et de la jeunesse (SILEJ, Maroc), le Salon africain de la bande dessinée et de la lecture à Kinshasa, le Festival de la bande dessinée d'Alger (FIBDA), ou encore les nombreuses éditions nationales de « Lire en fête »⁴⁵⁹.

La mise en place, dans les pays de l'Afrique francophone, de grands et petits festivals, de salons, d'ateliers et de colloques relatifs à la bande dessinée s'insère donc dans cette vague d'événements visant la promotion culturelle. En dépit des difficultés d'organisation et de la nature éphémère de ces entreprises que nous allons analyser, la circulation des auteurs invités à l'une ou l'autre des manifestations continentales leur a permis progressivement des échanges d'expériences, une certaine mise en réseau et une formation professionnelle et culturelle. Par ailleurs, la « communication au public » de ces événements officiels a encouragé la reconnaissance de la spécificité de cette production culturelle.

1.1.1.4.1. Les festivals, les salons et les colloques

Tout au long des années 1990 et 2000, dans les grandes et petites villes d'Europe, ont proliféré les manifestations consacrées au livre littéraire, à la B.D., à la poésie, à la littérature jeunesse, auxquelles les auteurs étaient invités à prendre part pour y dédicacer leurs ouvrages. Dans un pamphlet, le scénariste Jean-Luc Coudray décrit avec une plume polémique l'essor des festivals en France (essor qui fut, à la vérité, suivi d'un certain déclin après la crise économique de 2008) et les modalités d'organisation, d'un point de vue général mais aussi en se focalisant sur les festivals de B.D. :

Ces événements culturels, loin de découler d'une pensée structurée, proposent de manière hasardeuse une cohabitation hétéroclite de stands, expositions, conférences, interviews, vidéos, lectures théâtralisées, sans autre lien que leur regroupement géographique et sans autre causalité que la réponse aléatoire aux nombreuses invitations lancées vers les auteurs sous la forme d'un démarchage la plupart du temps aveugle. [...] La plupart des salons sont créés par décision municipale. Nombre de communes envisagent un salon du livre ou de la bande dessinée pour des raisons de prestige. [...] La création d'une manifestation

⁴⁵⁹ THIERRY (R.), « Un aperçu des dynamiques de l'édition africaine pour la jeunesse dans la période contemporaine », *Takam Tikou*, 2016.

Vori : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2016-la-belle-histoire-de-la-litt-rature-africaine-pour-la-jeunesse-2000-2015/un-ap>, consulté le 8 mars 2017.

culturelle autour du livre est un investissement publicitaire pour l'image d'une ville, indépendamment de toute rentabilité économique ⁴⁶⁰.

En ce qui concerne la B.D., les origines de cet essor remontent à bien des années en arrière, puisque le premier festival de B.D. fut monté en 1965 en Italie ; intitulé Lucca Comics, il constitua un modèle pour les passionnés français de la B.D. qui organisèrent en 1974 le festival d'Angoulême, ainsi que pour les autres festivals, à l'instar du Festival international de la B.D. de Chambéry, le deuxième plus ancien de France (1975).

Ces initiatives ont participé et participent encore significativement au processus de légitimation des auteurs et des œuvres : elles incitent les éditeurs à s'y rendre, elles stimulent de façon constante le marché en se faisant les vitrines accréditées des nouveautés, elles en facilitent l'accès à un public nombreux et elles soutiennent les instances de reconnaissance, à l'exemple des prix et, plus largement, la critique et la presse spécialisée. Lors de ces manifestations, les dessinateurs, même ceux qui ont bénéficié de la plus grande reconnaissance, se prêtent aux séances de dédicaces, durant lesquelles ils exécutent, sous l'œil de l'acheteur, un dessin du personnage de l'album, en y ajoutant une signature et quelques mots adressés à l'acheteur. D'ailleurs, les scénaristes, qui ne peuvent pas exercer la pratique fascinante du dessin « en direct », se voient très peu demandés dans les salons.

En Afrique, les festivals de B.D. ne manquent pas, mais ils ne bénéficient pas de l'investissement stable d'associations ou d'organismes publics qui pourraient leur assurer une continuité et les pérenniser en tant qu'institutions permanentes du milieu local de la B.D. ⁴⁶¹. Souvent organisés par les Centres culturels français, suisses belges francophones et allemands, en collaboration avec des associations locales d'auteurs, ils se présentent davantage comme des événements culturels ponctuels qui focalisent l'attention sur la production locale et facilitent les relations entre les auteurs. Le programme se fait généralement autour de l'invitation d'auteurs de la métropole qui animent des ateliers et des rencontres avec les artistes locaux.

On attribue l'origine de cet essor à la manifestation organisée par la revue *Fararano Gazety* à Antananarivo en 1983, manifestation qui passe pour être la première

⁴⁶⁰ COUDRAY (Jean-Luc), *L'Industrie de la dédicace*. Montrouge : APJABD, 2015, p. 6.

⁴⁶¹ Bon nombre de ces festivals n'ont pas de site web dédié. Pour un aperçu de la situation des festivals de BD en Afrique, cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Festivals de BD d'Afrique : comment sortir de l'événementiel ? », dans *Africultures*, 2008/2, n°73, p. 125-130.

conférence sur la B.D. de l'Afrique francophone. Un compte rendu disponible sur le site d'*Africultures* témoigne autant de l'esprit d'ouverture à la B.D. en tant que media global que de la volonté d'appropriation de ce langage de la part des auteurs malgaches :

[...] le premier colloque sur la Bande Dessinée malgache s'était centré sur plusieurs interventions : un aperçu du milieu de la B.D. mondiale fait par Rakotomalala et Hidéo Fukazawa pour la partie manga, l'historique de la B.D. dans le monde (Alban Ramiandrisoa), le point sur la B.D. « malagasy » (Richard Rabesandratana). Des travaux d'atelier ont également été organisés afin de malgachiser les termes techniques de la B.D. C'est là par exemple qu'il fut décidé que le nom officiel de la B.D. en malgache serait « Tantara an-Tsary »⁴⁶².

À cette occasion, l'Office du Livre Malagasy a édité le livre d'Alban Ramiandrisoa Ratsivalaka et Hidéo Fukawaza, *Ny Tantara an-Tsary*, considéré comme le premier essai sur la bande dessinée publié en Afrique francophone. En 1985, le premier festival africain de B.D. organisé par le Centre culturel français de Nairobi couronne le malgache Anselme Ramiandrisoa par l'attribution d'un prix⁴⁶³.

À partir des années 90, plusieurs festivals et rencontres consacrés au Neuvième art sont organisés en Afrique. L'on trouve, parmi les auteurs invités de renom, Éric Warnauts, Bob De Moor, Ptiluc, Wolinski⁴⁶⁴, Christian Cailleaux, Frank Giroud, dont font mention les biographies des bédéistes africains qui les ont rencontrés à ces occasions. Des « stars » africaines, originaires du pays ou d'autres pays d'Afrique, se voient elles aussi mises en valeur. Les auteurs sont invités et logés par les Centres culturels étrangers qui organisent le programme autour de séances de dédicace pour le public, d'ateliers au bénéfice des auteurs locaux, de colloques et d'expositions. Par ailleurs, le staff de la diplomatie culturelle subvient également aux besoins de communication par l'intermédiaire de leurs sites internet et de leurs bureaux de presse. Parfois, des associations prennent l'initiative de l'organisation, mais l'appui « du Nord » demeure

⁴⁶² ANONYME, « Colloque sur la Bande Dessinée malgache », fiche événement, [s.d.].

Voir : <http://africultures.com/evenements/?no=30713>

⁴⁶³ RAVELONTSALAMA (N.), « Représentations et fonctions de la bande dessinée à Madagascar », *art. cit.*

⁴⁶⁴ MADA (Didier), « Hommage aux caricaturistes Wolinski, Cabu, Charb, Tignous, Honoré », *Didier Mada blog*, 12 janvier 2015.

Voir : <https://didiermada.wordpress.com/tag/wolinski-cabu-charb-tignous-honore/>, consulté le 6 février 2017.

quasi constant. Selon Ptiluc, qui a eu à diverses reprises l'occasion de participer à ces festivals, l'initiative des Centre culturels français et belges se révèle cependant éphémère parce qu'« implantée » de l'extérieur alors qu'il n'existe pas de culture de la B.D. dans le pays :

A une époque, un festival de BD s'est monté au Gabon. [...] Je me suis rendu compte de ce que l'ambassadeur, le premier conseiller, le bibliothécaire et le directeur du Centre culturel étaient tous fanas de BD. Donc, quand ils se sont concertés pour définir leur ligne, ils ont tous dit : la BD. Et puis, quand ces gens ont terminé leurs contrats, tout s'est arrêté très brutalement ⁴⁶⁵.

Cet avis est confirmé, de manière moins polémique, par Michelle Dupéré, fonctionnaire de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie :

Les Journées africaines de la B.D. de Libreville sont issues de l'enthousiasme d'un groupe de jeunes dessinateurs gabonais constitués en association (« BD Boom ») conjugué avec celui du directeur du Centre culturel français Denis Lebeau, lui-même passionné de bande dessinée ⁴⁶⁶.

Les festivals jouent un rôle significatif en cela qu'ils permettent la mise en réseau des auteurs avec les collègues locaux et d'autres pays d'Afrique et du Nord, grâce à la programmation d'ateliers de professionnalisation dans le métier de la B.D. À cet égard, on peut évoquer deux séries d'événements majeurs : les deux Journées de Libreville en 1998 et 1999 et le Salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse de Kinshasa (1991, 1998, 2000, 2002, 2005), qui ont permis la rencontre d'un grand nombre de dessinateurs, de scénaristes et d'éditeurs de plusieurs pays d'Afrique, avec des auteurs professionnels venus d'Europe ⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ « L'histoire de "BD Africa" du Gabon à Madagascar. Interview de P'tit Luc [sic] par Pierre Maury », cité dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Festivals de Bd d'Afrique : comment sortir de l'événementiel ? », *art. cit.*, p. 128.

⁴⁶⁶ DUPÉRE (M.), « D'Angoulême à Kinshasa : quand la B.D. du Sud se manifeste », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, *op. cit.*, p. 65-68 ; p. 67.

⁴⁶⁷ LANGEVIN (S.), « La B.D. africaine en ses murs. 4^{ème} salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse de Kinshasa », *Africultures.com*, 1 décembre 2002.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2720#sthash.JC6w8IaC.dpuf>, consulté le 10 décembre 2015.

Le premier Salon du livre organisé par une association, l'ACRIA, dont nous avons déjà fait mention, a été celui de Kinshasa. La 3^e édition (2000), notamment, comportait un riche colloque de trois jours, durant lequel l'on traita de divers aspects du Neuvième art à l'échelle mondiale mais aussi des intéressantes expériences congolaises en présence des pionniers de ces études. Dans son compte-rendu, Sébastien Langevin mentionne, au nombre des participants, le professeur de littérature Mukala Kadima Nzuj, l'animateur culturel Jean-Pierre Jacquemin⁴⁶⁸, les linguistes Jean-Claude Matumueni et Marc Ngwanza de l'IFASIC, le sociologue Hilaire Mbiye Lumbala de l'Université catholique de Kinshasa, les chercheurs Jules Matendé et Dieudonné Tshimanga, la journaliste culturelle Francine Dinzeze, le professeur Budim'Bani Yambu, enfin Barly Baruti et Langevin lui-même⁴⁶⁹.

Les Journées africaines de la B.D. de Libreville (JABD), organisées par l'association « BD Boom », ont été financées par l'Union européenne, le Programme régional bantu, la Coopération française⁴⁷⁰. Selon Michelle Dupéré, « elles ont chaque fois drainé 10 000 visiteurs »⁴⁷¹. Outre les dessinateurs d'une dizaine de pays d'Afrique (Didier Kassai, Vincente Ndong, Hermenegildo Pina, Rémy Sewado, Simon Mbumbo, Christian Ova'a, Hector Sonon, Timpousga Kaboré, Adj Moussa) et les membres de « BD Boom » (Pahé, LyBek), plusieurs dessinateurs européens se trouvaient présents (Jano, Philippe Berberian, Ben Radis, Jean-Claude Denis), ainsi que le directeur du festival d'Angoulême (Yves Pointot). Les auteurs, à l'époque très isolés, parlent de ces deux rencontres gabonaises comme de la première occasion de mise en réseau et même de connaissance de l'existence des dessinateurs d'autres pays d'Afrique. En témoigne Didier Kassai :

C'est à partir de là que j'ai eu des ouvertures parce que j'ai rencontré plusieurs auteurs de B.D., avec lesquels je suis resté en contact. J'ai eu la chance d'être

⁴⁶⁸ Ancien assistant à l'université Lovanium à Kinshasa, ensuite animateur de l'association CEC à Bruxelles, spécialiste des littératures et des cultures congolaises.

⁴⁶⁹ LANGEVIN (S.), « La bande dessinée africaine, son discours et ses problèmes », *Africultures*, 31 octobre 2000.

Voir : <http://africultures.com/la-bande-dessinee-africaine-son-discours-et-ses-problemes-1581/>, consulté le 4 février 2017.

⁴⁷⁰ Un fascicule a été produit pour représenter une chronique de l'événement : ANONYME, « Journées Africaines de la Bande Dessinée. Libreville, Gabon, 20-24 octobre 1998 », [s.l.], [s.d.]

⁴⁷¹ DUPÉRE (M.), « D'Angoulême à Kinshasa : quand la B.D. du Sud se manifeste », *art. cit.*, p. 68.

encadré par Barly Baruti, Jano et d'autres dessinateurs. Mais on a eu des échanges aussi avec plusieurs dessinateurs gabonais dont LyBek et Pahé ⁴⁷².

Le FESCARHY est l'un des rares cas de pérennisation d'un festival ; Almo raconte le développement des premières éditions :

En 1999 est lancé à Yaoundé (capitale politique du Cameroun) par l'association « Irondel » le FESCARY (Festival de la caricature de Yaoundé) avec pour invité spécial : Wolinski.

En l'an 2000, l'association « Irondel » remet ça en faisant venir cette fois Plantu et Paul Roux : c'est le FESCARY 2000. Un caricaturiste et un bédéiste qui vont donner à une brochette d'artistes du terroir des notions élémentaires sur la caricature et la bande dessinée.

En 2001, le FESCARY invite Tignous.

En 2002, Le FESCARY invite Willem, Glez et Paul Roux.

En 2003, le FESCARY devient le FESCARHY (festival de la caricature et de l'humour de Yaoundé), les invités principaux sont Christophe Ngalle Edimo, Simon Pierre Mbumbo et Raphaël Espinel. Un atelier de création BD est mis en place, il aboutira à la publication de l'album *Shegué* ⁴⁷³.

Cette initiative, coordonnée d'une main ferme par Léontine Babeni, en est arrivée en août 2017 à sa 17^e édition ⁴⁷⁴ et a inspiré, au Niger, le Festival International de la caricature et de l'humour (FICAH), dont la première édition s'est tenue en 2014 et la troisième en 2016 ⁴⁷⁵.

Quant au festival ivoirien Coco Bulles, qui a démarré au Musée du Costume de la ville historique de Grand-Bassam en novembre 2001, à l'initiative de l'association Tâche d'encre en collaboration avec la Olvis Dabley Agency, il a connu un certain succès mais

⁴⁷² KASSAI (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

⁴⁷³ [ALMO], « Historique de la B.D. camerounaise », *art. cit.*

⁴⁷⁴ MOKO (Chamberline), « Le Fescarhy célèbre le dessin de presse », *Newsducamer.com*, 15 août 2016.

Voir : <https://newsducamer.com/index.php/culture/item/490-le-fescarhy-celebre-le-dessin-de-presse>, consulté le 8 mars 2017.

⁴⁷⁵ LAWAN LE LUN, « 3^{ème} Édition du Festival International de la Caricature et de l'Humour à Gaya (Dosso) », *Agence nigérienne de presse*, 7 novembre 2016.

Voir : <http://www.anp.ne/?q=article/3eme-edition-du-festival-international-de-la-caricature-et-de-l-humour-gaya-dosso#sthash.oX7E7qeV.dpuf>, consulté le 8 mars 2017.

s'est limité à trois éditions (2001, 2003, 2007 ⁴⁷⁶). Chose rare en Afrique, l'organisation a été confiée par l'association à un opérateur local, Olvis Dabley, qui a organisé la récolte des fonds. Pour préparer la deuxième édition, il a imprimé un dossier de présentation destiné à des sponsors, dans lequel il est fait état, pour les premières éditions, de la participation de « près de 4 000 visiteurs » et de son intention de faire principalement appel au secteur privé ; de fait, cette brochure fait peu cas du soutien de la diplomatie française dont on a cependant des témoignages ⁴⁷⁷. Dans le même esprit « commercial » que *Gbich !* ⁴⁷⁸, on met l'accent sur le soutien de sponsors privés, à l'instar des agences de voyage et de communication, ou encore des médias (même Canal Plus Horizon), ainsi que sur le soutien « moral » des institutions politiques nationales et locales tels que le directeur de cabinet du Ministère de la Culture et de la Francophonie, Ayoun N'Da, et de Jean Michel Moulod, maire de Grand Bassam. D'ailleurs, la présence de Michelle Dupéré, qui était à l'époque responsable des politiques de soutien au livre de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie, témoigne de l'appui discret de cette dernière. En 2001, les invités ont pour nom Philippe Neyroud, directeur de l'important festival B.D. Sierres, le dessinateur canadien Tristan Demers, le journaliste Sébastien Langevin, Aurélie Gal de l'ONG « Équilibres & populations », Hector Sonon, Christophe Edimo, et les auteurs de *Gbich !* Zohoré Lassane (président de Coco Bulles), Mendoza et Hillary Simplicie.

La capitale malienne a connu, entre 2005 et 2009, trois éditions du Salon de la B.D. de Bamako, organisé par le groupe « BDB », avec le soutien du Centre culturel français local. Coordonné par le très entreprenant Georges Foli, le groupe, «majoritairement

⁴⁷⁶ Zohoré Lassane a tout récemment annoncé dans sa page Facebook la programmation de la 4^e édition de Coco Bulles pour le 16-18 mars 2017.

⁴⁷⁷ « Coco Bulles a pu compter, cette année, sur un soutien de l'Ambassade de France (c'est le cas pour chaque édition), du Commissariat Général belge aux relations internationales, de l'ONG belge de développement culturel Africalia, de TV5, et du Fonds néerlandais Prince Claus ». CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Festivals de BD d'Afrique: comment sortir de l'événementiel ? », *art. cit.*, p. 128.

⁴⁷⁸ « Forte du succès remporté par le journal de B.D. *Gbich !*, lancé sans aucune aide financière, l'association, en vue de garantir le meilleur déroulement possible du festival, a mis en œuvre une campagne de communication et de recherche active de sponsors, orchestrée par un jeune directeur spécialement recruté à cet effet ». DUPÉRE (M.), « D'Angoulême à Kinshasa : quand la B.D. du Sud se manifeste », *art. cit.*, p. 67.

financé par la coopération suisse », a vu la collaboration de Massiré Tounkara, Aly Zoromé, Julien Batandéo et Papa Diawara⁴⁷⁹. L'équipe a réussi, lors de la deuxième édition en 2007, à réunir des dessinateurs de l'Afrique de l'Ouest et des auteurs en diaspora pour travailler ensemble sur le sujet « Une région, une image », à savoir le paysage et la vie sociale du Mali. Le groupe a produit une B.D. collective, avec pour titre *Yana, femme de Bamako*, qui a fait l'objet d'une exposition⁴⁸⁰, mais qui n'a pas abouti à une publication.

Le Mboa Festival, organisé par le « Collectif A3 » et l'association « Trait Noir », avec un important soutien de l'Institut français de Yaoundé, semble parvenu à une certaine solidité. Dès sa création en 2010, il est devenu une manifestation majeure, réunissant des auteurs venus du Cameroun, des pays de l'Afrique centrale et du Maroc, mais également de France. La 7^e édition a eu lieu du 23 au 26 novembre 2016 à Douala et du 30 novembre au 3 décembre à l'Institut Français de Yaoundé. Ses animateurs ont récemment (le 24 janvier 2017) organisé une participation camerounaise aux « 24 heures de la B.D. », initiative du Festival d'Angoulême visant à la production et à la mise en ligne de projets d'albums. Une exposition des planches originelles produites pendant la manifestation a été inaugurée le 3 février 2017 à l'Institut français.

Des festivals continuent à naître même ces dernières années ; il en va ainsi du tout nouveau Festival Bilili BD⁴⁸¹, organisé à l'Institut Français de Brazzaville en novembre

⁴⁷⁹ TOUNKARA (M.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

⁴⁸⁰ « On avait monté un atelier de production de B.D. avec Mendozza (Côte d'Ivoire), Sylvestre Kwené (alias Gringo) (Burkina Faso), Julien Kossi Batandéo (bédéiste togolais résidant au Mali), Samba N'dar Cissé (Sénégal) et Aly Zoromé, un ancien qui travaille toujours pour le journal *L'essor*, qui avait intégré l'atelier entre-temps. Des artistes africains venus de France s'étaient agrégés à nous : Christophe Ngalle Edimo, Simon Pierre Mbumbo, et, à distance, Adjim Danngar, Didier Randriamanantena. Il y avait aussi deux photographes, Aminata Djegal et Fatoumata Diabaté qui est malienne. Mais malheureusement, il y a eu mésentente et incompréhension. Le tout devait être édité par l'éditeur Sary92 mais le projet est resté en stand-by. » TOUNKARA (M.), « Massiré Tounkara, un espoir pour la B.D. malienne. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?*, op. cit., p. 189-197, p. 196.

⁴⁸¹ ANONYME, « Congo : fin de la première édition du festival international de la bande dessinée », *Africanews*, 22 décembre 2016.

Voir : <http://fr.africanews.com/2016/12/22/congo-fin-de-la-premiere-edition-du-festival-international-de-la-bande-dessinees/>, consulté le 10 mars 2017.

2016, avec la participation de Valéry Badika N'djila, auteur originaire du pays, d'Elyons *, auteure camerounaise, et de Léah Touitou, venue de France.

Les organisateurs comptent toujours faire échec aux trois principaux points faibles des festival africains de B.D., à savoir le manque de régularité (les cas mentionnés montrent qu'en règle générale, ils connaissent deux ou trois éditions, ou plus quand ils parviennent à redémarrer après une interruption), le faible engagement des institutions locales (avec pour conséquence de n'avoir pour seul budget disponible que celui mis à disposition par les programmes de coopération européens ou des services diplomatiques occidentaux) ainsi que la participation parfois insuffisante et le faible pouvoir d'achat du public local. Dans son article « Festivals de BD d'Afrique : comment sortir de l'événementiel ? », Ch. Cassiau-Haurie trace un portrait assez pessimiste de ces initiatives et de leur impact :

Le festival mauricien, *Il'en bulles*, installé dans un centre commercial à ciel ouvert n'a drainé que des badauds venus faire leurs achats de Noël. Le reste de l'affluence était composé des collectionneurs et fans, public captif qui attend avec impatience chaque édition de ce festival pour rencontrer les auteurs. Au final, le nombre de personnes qui se sont arrêtées aux stands et fait dédicacer le programme distribué gratuitement ne dépasse guère les 450, chiffre identique aux deux premières éditions et aux éditions de 2005 et 2007 du Festival de Bamako ⁴⁸².

Il attribue les raisons de cette faillite au prix trop élevé des albums par rapport au pouvoir d'achat local et, de manière plus générale, à la faiblesse du secteur de la B.D.

Edimo note lui aussi le déficit de public :

Ces festivals n'ont pas abouti au résultat espéré par les dessinateurs : faire venir un public nombreux (et non pas seulement une élite déjà formée à la lecture de la B.D.), car seul le salon de Kinshasa était vraiment populaire ; il n'a pas permis l'émergence de véritables éditeurs et diffuseurs locaux, donc le problème de la production locale destinée à un public local n'est pas résolu ; la presse publique ou privée ne s'est pas intéressée aux festivals et aux bédéistes : aucun d'entre eux n'a pu voir une série publiée périodiquement dans un journal selon le système à *suivre* ⁴⁸³.

⁴⁸² CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Festivals de BD d'Afrique », *art. cit.*, p. 126.

⁴⁸³ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

La B.D. est parfois présentée dans le cadre de manifestations culturelles portant sur des objets plus larges, ou connexes; ce fut le cas par exemple pour l'hommage rendu à Willy Zekid lors de la 5^e édition du Festival tuSeo, le rendez-vous international du rire, organisé par l'association LENDA à Brazzaville et Pointe-Noire ⁴⁸⁴, et pour les trois stages encadrés par Alain Brezault à l'occasion des différentes éditions du Festival Étonnants voyageurs. Jo Palmer aussi, en 1994, a exposé les planches de l'album *Soukrou ou les méfaits des sacs plastiques* au salon du Livre de Tombouctou organisé par Étonnants voyageurs; il en va encore de même pour l'initiative française Lire en fête, à l'occasion de laquelle, en 2007 « le réseau culturel des affaires étrangères a organisé 27 évènements B.D. à travers le monde, dont deux en Afrique : Pointe Noire et Djibouti ».

En Afrique du Nord, on remarque deux événements majeurs Forum international de la B.D. de Tétouan, organisé depuis 2004 par l'Institut National des Beaux Arts de Tétouan et l'« Association Chouf », et le Festival international de la bande dessinée (FIBDA) d'Alger. Le cas du FIBDA ⁴⁸⁵ mérite un approfondissement, car il est peut être le seul, en Afrique, qui ait une dimension, une structure et une participation, en ce qui concerne le public et les invités, qui soient comparables à celles des festivals du Nord. Mis en place avec le soutien du gouvernement national algérien qui en a confié l'organisation à un comité étroitement lié à une maison d'édition du pays, les éditions Dalimen, l'organisation du FIBDA a été modelée dès le début sur celle du Festival International de la B.D. d'Angoulême ⁴⁸⁶ : « Angoulême était mon modèle. Quand on m'a demandé de prendre en charge le festival, la première chose à faire pour moi a été aller voir ce que faisait Angoulême » ⁴⁸⁷, raconte Dalila Nadjem, Commissaire du FIBDA dès la première édition.

⁴⁸⁴ La 5^e édition a eu lieu du 22 au 27 octobre 2012 à Brazzaville et Pointe-Noire, sur le thème : «Les retrouvailles, partage et échanges».

⁴⁸⁵ FEDERICI (S.), « Un festival de la bande dessinée entre Afrique et Europe », *Africa e Mediterraneo*, n°82, 2015, p. 69-74.

⁴⁸⁶ - Le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême (FIBD, 43^e édition en 2016) est le principal festival de BD francophone.

⁴⁸⁷ NADJEM (Dalila), ALLAL (Imène), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

La naissance du festival a eu lieu en 2008 à l'initiative du Ministère de la Culture. Après les 10 ans de terrorisme et la réconciliation qu'on avait eue, il était important de relancer la culture, et la Ministre de la Culture, Khalida Toumi, voulait le faire aussi à travers des festivals ⁴⁸⁸.

Avec la participation de plusieurs auteurs reconnus d'Afrique et d'Europe, une importance conférée aux ventes et aux présentations des nouveautés, la construction d'un programme culturel complexe, riche d'expositions et de rencontres, et enfin avec l'attribution régulière de prix par des jurys qualifiés, le rendez-vous d'Alger se veut un festival de niveau professionnel, capable de donner une vision d'ensemble des nouvelles productions de la B.D. en Afrique du Nord et en Afrique noire, ainsi que de la production de niveau international. En 2015, l'invité d'honneur était la Corée, mais la Chine, l'Italie, le Sénégal, la France et la République Démocratique du Congo étaient aussi représentés dans des expositions et des ateliers, tandis qu'une place remarquable était réservée aux auteurs les plus célèbres d'Algérie. En 2016, le pays à l'honneur était l'Italie, tandis qu'une exposition mettait en évidence des œuvres venues de Mexico ⁴⁸⁹.

De fait, le festival a joué un rôle important dans la relance de la B.D. algérienne, qui s'était affirmée après l'indépendance comme l'une des plus riches du continent, surtout depuis la fondation, en 1969, du magazine *M'Quidèch. Le journal illustré algérien*, animé par cinq dessinateurs alors inconnus : Mohamed Aram (qui, en 1967, dans *Algérie-actualités*, a publié *Naâr, une sirène à Sidi Ferruch*, la première B.D. algérienne), Ahmed Haroun ⁴⁹⁰ (le père du personnage de *M'Quidèch*), Mansour Ammouri (créateur du

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ ANONYME, « 40 pays participent au 9^e Festival international de la bande dessinée d'Alger », *Al Huffington Post Maghreb/Algérie*, 20 septembre 2016.
Voir : http://www.huffpostmaghreb.com/2016/09/29/fibda-9-alger- n_12244428.html, consulté le 10 mars 2017.

⁴⁹⁰ Créateur du personnage M'Quidech et co-fondateur de la revue homonyme, Ahmed Haroun est considéré comme l'un des doyens des dessinateurs de presse de l'Algérie indépendante. Ses dessins paraissent dans différents organes de presse nationaux : *Algérie actualités*, *Révolution africaine*. Il a travaillé le plus longtemps, entre 1973 et 1996, pour le quotidien arabophone *Echâab*, pour représenter des scènes de la vie quotidienne. Celles-ci paraîtront entre 1979 et 1990 sous forme de quatre recueils intitulés *Dhawahir* (apparences). En 2009, il a participé à la fondation de la revue *El Bendir* pour laquelle il a repris *Les Aventures de M'Quidèch*. Celles-ci sortent également en album chez Dalimen Éditions en 2011, sous le titre

personnage de *Richa*), Mohamed Mazari dit Maz (cofondateur du quotidien *El Watan*) et Slim ⁴⁹¹ (Menouar Merabtène, probablement le dessinateur algérien le plus célèbre à l'étranger) ⁴⁹². En 1974, quand la revue a cessé de paraître, et à la suite du renforcement du processus d'arabisation pendant les années 1980, la culture et la B.D. ont connu une crise qui s'est même prolongée au moment de l'ouverture démocratique de la fin de la décennie. Pendant les « années noires » de la guerre civile, beaucoup de dessinateurs, comme Slim, s'étaient réfugiés en France après avoir reçu des menaces, mais une partie d'entre eux ont subi la persécution de l'intégrisme islamiste, et certains ont été assassinés par des commandos terroristes, comme Brahim Gerroui en 1995.

L'attention accordée par les organisateurs du FIBDA à l'histoire de la B.D. algérienne, avec l'attribution du prix d'honneur à des auteurs de la première génération – comme le doyen Mohamed Aram, à l'occasion de la première édition en 2008, puis Slim en 2009 et Mahfoud Aïder ⁴⁹³ en 2011 – et l'organisation d'expositions rétrospectives, a

de *Nouvelles aventures de M'Quidèch – Boulahmoum*. En 2010, le FIBDA a présenté une exposition rétrospective de son travail.

⁴⁹¹ Dessinateur de presse et auteur de bandes dessinées, Slim (Menouar Merabtène) est né en 1945 à Sidi Ali Benyoub, dans l'ouest de l'Algérie. Il est très connu par Bouzid et Zina, personnages de B.D. créés en 1964 pour représenter de manière humoristique la société algérienne (<http://www.zidyabouzid.com>). Il a publié pendant les années 60 dans l'hebdomadaire *Algérie Actualité* l'histoire « Moustache et les frères Belgacem » (qui a été éditée en 1968 sous forme de recueil). Durant les années 1995 et 1997, il a publié notamment dans le journal français *L'Humanité*. Il a également participé à des missions pour la FAO. En 2009, un hommage officiel, reconnaissant sa contribution au patrimoine culturel de l'Algérie, lui a été rendu dans le cadre de la 2^e édition du FIBDA. Slim collabore aujourd'hui avec *Le Soir d'Algérie*, quotidien francophone algérien dans lequel il publie une planche hebdomadaire (« Tout Va Bien »).

⁴⁹² LABTER (Lazhari), « Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *Afribd.com*, novembre 2008.

Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10182>, consulté le 20 décembre 2016.

⁴⁹³ Mahfoud Aïder a débuté à 17 ans en 1968 dans le journal *M'Quidèch*. Dans les années 80, il a créé le journal *Sindbad* et le magazine *Scorpion*, avec Mustapha Tenani, et collaboré à *Boa* (1988, supplément illustré de l'hebdomadaire *Révolution africaine*) et au journal du soir *Horizons*. Il a cofondé l'un des plus grands journaux satiriques africains, *El Manchar*, en 1990, qui tira jusqu'à 200 000 exemplaires avant de disparaître en 2000. En matière de B.D., il a publié en 1990 *La machine infernale (El-ala al-djahanamia)* au Liban, un ouvrage sur le combat du peuple palestinien, et le premier tome de l'album *Les Aventures de Sindbad le*

permis de faire découvrir ces auteurs, et parfois d'encourager leur retour au dessin. En 2015, une belle exposition montrait ainsi une sélection de dessins dont le thème était la voiture ; il étaient dus au talent de Redouane Assari (Red One), dont la carrière est un exemple typique des parcours qu'ont connus les auteurs de la première génération ⁴⁹⁴.

Ayant réussi à maîtriser les difficultés d'organisation du début, que l'on peut encore noter dans certains aspects liés surtout à la communication ⁴⁹⁵, le festival d'Alger est actuellement devenu un rendez-vous pour les éditeurs, les journalistes et les organisateurs des grands festivals tels que Francis Groux, fondateur du Festival d'Angoulême, Philippe Brocard, directeur du Festival de Lyon, ou encore Jean-Luc Schneider, libraire, éditeur et directeur du festival Cyclone BD à l'Île de la Réunion, qui ont participé à plusieurs éditions.

Dès les premières éditions, le festival a consacré une place importante aux auteurs de l'Afrique noire, avec de nombreuses invitations. En juillet 2009 déjà, à l'occasion du deuxième Festival culturel panafricain d'Alger (PANAF), un atelier a été organisé par Nazim Mekbel ⁴⁹⁶, chargé des projets « Afrique » des premières éditions du FIBDA ; 23 auteurs de l'Afrique anglophone et francophone ont été invités à y participer. Parallèlement, une exposition de plus de 250 planches d'auteurs africains a été

marin en 1985 (réédité en 2002). Il a continué à dessiner dans la presse et a participé au collectif *Dessine-moi l'humour* (2006). Il a participé à la revue *El Bendir* et a publié chez Dalimen Éditions, sous le nom d'Aladin, un album-recueil de ses planches et dessins de presse, *Les aventures de Sindbad El Harrague* (2011). Le Festival International de la bande dessinée d'Alger lui a décerné son prix d'honneur en 2011.

⁴⁹⁴ Après avoir commencé à travailler en 1969 dans *M'Quidèch*, où il est devenu illustrateur jusqu'à la fin du journal en 1973, Red One a recommencé à dessiner en 1993 pour le *Jeu d'Algérie*, revue militante radicalement opposée à l'intégrisme. En 1994, il a choisi de s'installer à Paris où il a travaillé dans le dessin publicitaire et publié 29 albums pour enfants dans la série *Tilou*.

⁴⁹⁵ Contrairement à la plupart des festivals africains, un site officiel existe et est plus ou moins régulièrement mis à jour, mais le programme est publié au dernier moment, avec peu d'informations pratiques, et il est difficile de contacter l'organisation ; en revanche, chaque année un catalogue assez soigné et riche d'informations est édité, avec une impression de qualité.

⁴⁹⁶ Journaliste chez *El Watan* et chargé des relations internationales du festival dès le début jusqu'au 2013.

présentée, avec la publication d'un catalogue : *Les Bulles Africaines à Alger*⁴⁹⁷. Suite à l'atelier, un album collectif a été produit : *La bande dessinée conte l'Afrique*⁴⁹⁸ ; il s'agissait d'un recueil de 67 contes de 19 pays d'Afrique, dont le niveau graphique et la qualité d'impression étaient assez inégaux.

En proposant dans le même espace (qui comporte aussi une salle de presse et une cafétéria pour les invités) des débats, des ateliers de formation, des expositions et des séances de dédicace, le FIBDA mobilise durant quatre jours des auteurs, des éditeurs et des journalistes, créant ainsi une « microsociété » dont les frontières sont perméables aux nouveaux arrivés ; grâce à une invitation du comité d'organisation, ceux-ci peuvent rejoindre le groupe des habitués du festival, parmi lesquels ils retrouvent souvent des collègues déjà connus à l'occasion d'autres événements. Ce rendez-vous rencontre un succès toujours plus grand auprès du public qui, pendant les quatre jours d'ouverture, investit les espaces de l'Esplanade Riad-el-Feth. Des groupes d'amis, des familles avec des enfants, des couples de fiancés visitent les expositions, font la queue aux séances de dédicaces, achètent des albums à la librairie ou des produits dérivés aux stands. Ici et là dans la foule, des jeunes habillés avec les costumes des personnages des bandes dessinées posent pour d'autres visiteurs qui désirent prendre des photos : même le FIBDA connaît le phénomène des *cosplay* qui caractérise le côté populaire des festivals de B.D. Imène Allal, la fille de Dalila Nadjem, qui, après une formation en gestion d'entreprise, est actuellement chargée de l'organisation avec une équipe de jeunes collaborateurs, a expliqué que

il y avait une association de passionnés du manga japonais, qui organisait déjà des manifestations avant 2008. On a commencé comme ça. Maintenant, on organise la présence et le concours des "cosplay" avec les éditions Z-Link et l'Office National des Droits d'Auteurs⁴⁹⁹.

Le Festival invite régulièrement des auteurs originaires de l'Afrique noire. En 2015, par exemple, ce fut le cas de Massiré Tounkara, en tant que membre du jury ; de Didier Kassai, qui figurait dans la sélection officielle avec son album *Tempête sur Bangui*,

⁴⁹⁷ *Bulles Africaines à Alger*, Alger 2009. Commissaire de l'exposition : Saadi Chikhi ; coordinateur pôle Afrique : Nazim Mekbel.

⁴⁹⁸ *La Bande Dessinée conte l'Afrique*. (Collectif). Éditions Dalimen, Alger, 2009, 288 p.

⁴⁹⁹ NADJEM (Dalila), ALLAL (Imène), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

publié par les éditions La Boîte à Bulles en 2015 ; de Fati Kabuika, sélectionné pour le projet *Andolo. L'amour sous le cocotier*, scénarisé par Christophe Edimo ; du camerounais Yannic Deubou Sikoué, qui a participé au concours Fanzines avec *Ékiée. Al'Mata*, qui a été lauréat de l'édition 2011 du FIBDA pour son album *Le Retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet*⁵⁰⁰, a présenté ses planches dans l'exposition *L'Afrique en partage*, réalisée à l'initiative du Musée Dapper à l'Île de Gorée au Sénégal. L'exposition montrait aussi une histoire due au jeune Congolais Jason Kibiswa et à Odia⁵⁰¹. Au festival d'Alger 2015 étaient présents aussi Simon Mbumbo, le dessinateur camerounais de *Malamine*⁵⁰², qui anime depuis deux ans sa propre maison d'édition Toom comics, ainsi que Jérémie Nsingi, dessinateur congolais qui présentait son fanzine *Tchoutchou*. Cette présence africaine était insérée dans un milieu international : par exemple, une table ronde a réuni les organisateurs d'importants festivals européens pour rendre hommage au premier festival B.D. de l'histoire, Lucca Comics, représenté par Luca Raffaelli et Ferruccio Giromini.

L'attribution régulière de prix témoigne de la volonté qu'ont les organisateurs d'inscrire le festival au nombre des instances de légitimation. Les jurys sont composés de professionnels qualifiés, dont certains reviennent d'année en année, comme par exemple le directeur du Festival de Lyon et le directeur du Festival de La Réunion. Cette continuité témoigne de la valeur sociale et interactionnelle des prix : l'aspect agrégatif de la constitution des jurys est, dans ce cas, d'autant plus important que ce festival jeune et périphérique n'a pas encore la force institutionnelle de donner à celui qui est choisi comme membre du jury la « légitimisation de son rôle antérieur en tant qu'agent de réception »⁵⁰³, mais a plutôt encore besoin de recevoir du prestige de la part de représentants d'autres institutions reconnues.

⁵⁰⁰ *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet*. Dessin de Al'Mata, scénario de Ch. Edimo. Paris : L'Harmattan, 2010, 48 p.

⁵⁰¹ Cet auteur sénégalais, dont la carrière a débuté par une longue période (1990-1997) au journal *Le Cafard libéré*, a fondé, en 2004, le journal satirique *Safari*, inspiré de *Charlie Hebdo*. L'exposition *L'Afrique en partage* était, de même, composée par les planches d'Hector Sonon (Bénin) et T.T. Fons (Sénégal), qui n'étaient pas présents à Alger.

⁵⁰² *Malamine. Un africain à Paris*. Dessin de Mbumbo, scénario de Edimo. Vallauris : Les Enfants Rouges, coll. « Isturiale », 2009, 115 p., retirages en 2011 et 2014.

⁵⁰³ On cite ici une étude sociologique des jurys des prix littéraires, qui inspire d'intéressantes réflexions à propos du jury des prix de BD. DOZO (Björn-Olav), LACROIX (Michel), « Petits

Par ailleurs, on peut noter que, presque à chaque édition, au moins un auteur issu de l'Afrique noire est coopté pour faire partie du jury du FIBDA : Massiré Tounkara (Mali) en 2015, Hector Sonon (Bénin) en 2014, Narcisse Youmbi (Cameroun) en 2013, Hilaire Mbiye (sociologue et historien de la B.D. africaine de la R.D. Congo) en 2011, Mendoza (Côte d'Ivoire) en 2008 ⁵⁰⁴.

En ce qui concerne le champ international de la B.D., les prix décernés par les festivals figurent parmi les institutions censées donner la consécration, « qui consiste en une représentation publique, ostentatoire et ritualisée de la reconnaissance » ⁵⁰⁵. Cette reconnaissance vient, à son tour, surtout du respect exprimé par les « pairs », de la légitimité reconnue par des professionnels à d'autres professionnels, en dehors d'instances externes comme la politique, l'éducation ou la morale. Malgré le manque d'un comité d'organisation structuré et représentatif des différentes instances publiques et privées liées à la production culturelle ⁵⁰⁶, le FIBDA semble vouloir adhérer à une vision de l'art en tant que sous-champ autonome de la société, dont les dynamiques de compétition suivent des règles spécifiques. En témoigne à sa manière le fait qu'en 2011, le jury a primé l'album *Le Bleu est une couleur chaude*, de Julie Maroh (Grenoble, Glénat 2010), une histoire d'amour entre deux femmes, donc contraire aux valeurs religieuses islamiques dont on sait qu'elles sont pourtant respectées dans la société algérienne ⁵⁰⁷.

dîners entre amis (et rivaux) : prix, réseaux et stratégies de consacrant dans le champ littéraire français contemporain », dans *CONTEXTES*, n°7, mis en ligne le 03 juin 2010.

Voir : <http://contextes.revues.org/4646>, consulté le 06 décembre 2016.

⁵⁰⁴ Les informations sur les jurys de l'an 2012 et 2010 ne sont pas disponibles sur le web.

⁵⁰⁵ RIEL (Marie-Ève), « Consécration », dans *Socius, ressources sur le littéraire et le social*.

Voir : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration>, consulté le 24 septembre 2015.

⁵⁰⁶ Actuellement, il est caractérisé par un rapport très étroit avec une seule structure privée, c'est-à-dire les Éditions Dalimen.

⁵⁰⁷ Cet album était lauréat du Prix du Public FNAC-SCF au festival d'Angoulême de la même année. En 2015, les choix des jurés pour le concours professionnel ont identifié des auteurs de France et d'Algérie (meilleur projet : *Gris de Mebarki Toufic*, Algérie ; meilleur collectif : *Jules et romane Web trip*, France ; meilleur fanzine : *Freelestine*, Algérie ; meilleur album pour la jeunesse : *Les docks*, de Kandouli Khaled, Algérie ; meilleur manga : *Demain inch'alah*, de Sofiane Belaskri, Algérie ; Prix spécial du jury : *La lune est blanche*, de François & Emmanuel Lepage, France ; meilleur album : *Ligne B*, de Julien Revenu, France).

Enfin, il faut noter que le festival cherche à susciter l'intérêt pour la B.D. en dehors des cercles de passionnés, en touchant de nouveaux publics, notamment dans le secteur scolaire (avec le concours Espoirs scolaires), et en donnant des occasions de visibilité à des non professionnels, avec les concours Jeunes talents et BlogBD.

1.1.1.4.2. Les ateliers

Les festivals sont souvent construits autour des ateliers qui en constituent la partie la plus riche du point de vue de la mise en réseau ; c'est à l'intérieur de ceux-ci que les auteurs se réunissent, sous l'encadrement d'auteurs reconnus, invités, venus d'Europe ou d'autres pays d'Afrique. Des ateliers sont organisés également en dehors de ces manifestations, dans le cadre des activités d'animation culturelle des ambassades étrangères et des associations. Dans les deux cas, la participation à des ateliers est une constante dans les parcours des auteurs ; cela se reflète dans leur bibliographie, car on y trouve de nombreux albums collectifs issus de ce genre de réunions.

Nous en donnons quelques exemples, en commençant par un atelier resté mémorable, qui s'est tenu à Kinshasa en 1985 sous la houlette de Bob De Moor, le collaborateur d'Hergé :

La même année, nous avons eu au Centre Wallonie-Bruxelles, la visite de Bob De Moor et d'autres dessinateurs qui accompagnaient une exposition sur Tintin. Un atelier de formation avait réuni plusieurs futurs grands dessinateurs du pays : Barly Baruti, Asimba Bathy, Kizito Ngoma, Lama Masudi, Tshibemba, Makonga, Pat Masioni, Kazoloko, tous réunis au sein de l'association « Komikafrika »⁵⁰⁸

En 1993, le scénariste et dessinateur de *Kouakou*, Bernard Dufossé, a dispensé une formation d'une dizaine de jours aux bédéistes du magazine pour les jeunes *Ngouvou* et d'autres magazines de Brazzaville⁵⁰⁹. En 2003, un atelier a été organisé lors du Fescarhy

⁵⁰⁸ TSHISUAKA (Albert), « Albert Tshisuaka, itinéraire d'un bédéiste exilé. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?*, op. cit., p. 62-67, p. 66.

⁵⁰⁹ Les auteurs ont pris « pour support de travail *L'Or de Karibi*, un conte traditionnel retranscrit et interprété collectivement par les participants pour reconstituer l'histoire complète. Ce travail sera publié dans *Ngouvou*. » REBOUL (Amande), CASSIAU-HAURIE (Ch.), « La B.D. au

pour produire un album avec pour titre *Shegué*, dont la mauvaise édition, chez Akoma Mba, a malheureusement gâté le projet. À ce sujet, Edimo raconte :

Pour aider les 9 dessinateurs sélectionnés (il y en avait dix, mais l'un d'entre eux, fatigué par le rythme de travail, a quitté l'atelier) il y avait Simon-Pierre Mbumbo, Rafaël Espinel [...] et moi. [...] L'impression était ratée, avec beaucoup de fautes de gravure, de mise en page, etc. L'album est donc sorti en décembre 2003. Je suppose qu'il a été vendu au Cameroun et peut être ailleurs en Afrique Centrale ⁵¹⁰.

Nous rappelons aussi les stages organisés en 2003 au Centre Culturel Albert Camus d'Antananarivo, encadrés par les artistes réunionnais Serge Huo Chao Si et Olivier Appollo ; l'atelier animé durant le mois de la BD en 2005 à Douala par les bédéistes belges Warnauts et Raives, ainsi que le français Brüno, qui a produit un numéro spécial de *Zam Zam*, publié et inséré dans *Spirou Hebdo* du 9 août 2006 ; les nombreux ateliers de scénarisation dirigés par Alain Brezault, qui ont débouché sur des albums collectifs (*Là bas... na poto...*, à Kinshasa en 2007 ; *Congo 50* à Kinshasa en 2010 ; *Chroniques de Lomé* en 2013) ; ou encore l'atelier au PANAF d'Alger en 2009, dont le résultat a été publié dans l'album collectif *La bande dessinée conte l'Afrique*.

La publication collective représente une modalité typique de la B.D. africaine. Le nombre important de collectifs, en égard à l'ensemble des publications d'auteurs africains, tient aux conditions d'exercice de leur activité. La faiblesse des marchés et des industries éditoriales africains pousse en effet les auteurs à accepter volontiers les possibilités de participer à la réalisation d'albums collectifs qui leur sont offertes par des instances hétéronomes à la production artistique : la coopération culturelle, la sensibilisation au dialogue interculturel ou aux processus de réconciliation, l'éducation sanitaire ou sexuelle... En dehors des ateliers, la production du scénario, quand il en existe un, la réalisation des *lay-out* et des dessins bénéficient rarement d'un vrai contrôle professionnel de la part d'un directeur de collection ou d'un expert et, s'il y en a un, ce contrôle se préoccupe moins de l'adéquation aux exigences du marché que de la représentativité géographique de la publication, de la pertinence des messages transmis, ou encore de la valeur de témoignage des histoires présentées. En témoigne Nazim Mekbel, organisateur du collectif *La bande dessinée conte l'Afrique* :

Congo-Brazza, à l'ombre du grand frère », *Africultures*, 27 avril 2009.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8620>, consulté le 8 mars 2017.

⁵¹⁰

EDIMO (Ch.), Conversation avec S. Federici via e-mail, 19 août 2016 (coll. privée).

Pour le livre *La bande dessinée conte l'Afrique*, j'avais pris la décision de ne pas être trop sélectif concernant la qualité du travail, mais de tenter de faire un travail de rassemblement. Donc, j'ai lancé l'idée du livre auprès de ceux que je connaissais, en leur demandant de se faire le relais de l'information. C'est ainsi qu'on a pu obtenir 64 auteurs de B.D. de 19 pays différents ⁵¹¹.

D'un autre point de vue, on notera que ce type de publication permet de constituer des répertoires d'auteurs par ailleurs très malaisés à trouver. Une autre valeur ajoutée des collectifs concerne la mise en réseau organisée sous forme d'atelier, de stage ou de séminaire qui permet la réunion physique des auteurs dans un lieu et pendant un temps défini et offre la possibilité à ceux-ci de se rencontrer, comme nous l'a confié Nazim Mekbel à propos de l'atelier du PANAF en 2009 :

Je me souviens que, lors de la première édition, les auteurs camerounais sont arrivés les derniers (avec le maillot de foot des Lions Indomptables), ils ont été surpris de retrouver pour la première fois leurs homologues congolais, burkinabés et ivoiriens qu'ils ne connaissaient que de nom, et contents de se rencontrer et de partager leurs expériences. De plus, nous avons pu réunir pour la première fois, lors du Panafricain de 2009, des auteurs africains anglophones (Nigéria, Kenya, Egypte etc.) et francophones (Cameroun, Burkina Faso, République Démocratique du Congo, etc.) ⁵¹².

L'auteur béninois Jo Palmer Akligo souligne, de son côté, les bénéfices en termes de professionnalisation des auteurs :

Les ateliers ont été un tournant dans l'identité de la B.D. en Afrique. Dans beaucoup de pays d'Afrique, francophones surtout (parce qu'il y a eu quelques expériences vers le Nigéria aussi) avant et après 2000, il y a eu des ateliers de formation aux techniques de la B.D. et des salons d'échanges (République Démocratique du Congo, Gabon, Côte d'Ivoire, Bénin, Togo, Mali, Burkina, Niger, Algérie). Ainsi, les dessinateurs pouvaient créer leurs propres albums sans passer par des écoles de bande dessinée en Europe. Bien sûr que cela a eu une conséquence positive sur la promotion de la B.D. africaine ⁵¹³.

⁵¹¹ MEKBEL (Nazim), Entretien recueilli via courriel le 21 septembre 2015.

⁵¹² *Ibidem*.

⁵¹³ PALMER AKLIGO (Jo), Entretien recueilli par S. Federici via un échange sur Facebook le 13 juin 2015.

Edimo est lui aussi sensible aux effets positifs des ateliers sur la professionnalisation des auteurs :

Ces ateliers ont été importants, car ils ont montré aux dessinateurs d'Afrique que la bande dessinée est un média dont il faut apprendre les codes, et qu'elle doit être abordée comme un métier ⁵¹⁴.

Toutefois, ils ont par ailleurs contribué à une mystification concernant le métier de la B.D. :

il y a eu un effet pervers derrière ces ateliers : d'une part tout le monde était payé, que ce soit le directeur de l'atelier ou les étudiants aux ateliers ; ensuite les directeurs d'atelier étaient très bien reçus par les services de l'ambassade de France (pour la R.D.C., je crois que c'était la même chose avec l'ambassade de la Belgique), avec chambre dans les meilleurs hôtels, chauffeurs, visite touristique du pays ou d'une partie du pays, rencontres avec les ministres ou les secrétaires généraux à la culture, avec le consul de France ou l'ambassadeur, bref beaucoup de luxe ou de puissance autour de dessinateurs qui n'ont pas en Europe ce niveau de vie. Mais ça, les dessinateurs africains ne l'ont pas compris, et je suis sûr que beaucoup ont généralisé et ont cru qu'un dessinateur de bande dessinée en Europe est un homme très important ⁵¹⁵.

Quoi qu'il en soit de ce possible malentendu relevé par Edimo, le fait est que les ateliers comme les festivals (et *a fortiori* les ateliers organisés dans le cadre de festivals) ont joué un rôle fondamental dans le développement de la B.D. africaine à partir des années 90. Ils constituent en effet deux des cinq « facteurs » analysés par Edimo :

Quatre éléments quasi simultanés : la popularisation de l'internet; la création de festivals africains de bande dessinée (Kinshasa 1995, Libreville 1998, Yaoundé 2003) ; la création d'associations ; l'émergence d'une star de la B.D. africaine, Barly Baruti. À quoi s'ajoutent les formations dispensées dans les centres culturels français et dans les centres Wallonie-Bruxelles d'Afrique Centrale par des auteurs franco-belges confirmés (Ptiluc, Warnaut et Raives, Bob de Moor, Emmanuel Lepage, etc.) ⁵¹⁶.

⁵¹⁴ EDIMO (Christophe), Conversation avec S. Federici via e-mail le 15 juin 2015 (coll. privée).

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

Il ne faudrait cependant pas oublier que le Neuvième art en Afrique continue à souffrir d'une faiblesse générale du cadre institutionnel. Les auteurs ont conscience que les festivals, les ateliers et les autres initiatives de promotion constituent souvent l'unique moyen de faire connaître les publications et de rencontrer un public. C'est aussi pourquoi ils sont encouragés à s'investir activement dans le processus de commercialisation et de promotion de leurs œuvres en se prêtant à des séances de dédicace.

Le succès obtenu lors de manifestations ponctuelles est par ailleurs tout relatif : il a un caractère souvent superficiel et uniquement médiatique, parce qu'il n'est pas basé sur un travail suivi et une organisation professionnelle, ainsi que le déplore Stéphane Akoa :

Malheureusement les gens recherchent la facilité. Dans cette perspective, un festival, c'est bien. Tu es directeur de festival, la télé t'interviewe, tu as un article dans le journal, tu deviens une petite vedette. Mais ce qui manque est le travail professionnel, dur, sérieux. [...] Dès que ce festival a été mis sur pied à l'Institut Goethe, qui soutenait le projet, dès que le projet a commencé à marcher, ils ont connu la visibilité : télé, journaux, invitations à la radio, et là tout est fini. Le problème réside ici. La base, c'est le travail obscur et dur d'un dessinateur pour espérer un jour voir un album édité, mais les gens ne veulent pas entendre cette histoire ; l'idée de partager, d'échanger, n'a pas de succès, chacun veut sa réussite pour lui seul, cohabiter avec d'autres personnes, c'est compliqué ; enfin, l'Europe ne leur apparaît pas comme un stimulant artistique ! ⁵¹⁷

Edimo, quant à lui, parle de sa mauvaise expérience avec des organisateurs locaux :

Par contre les organisateurs de festivals se sont souvent enrichis, car ils ont su capter l'aide internationale à la culture grâce à de belles brochures mentionnant des témoignages sur le succès des éditions précédentes. Le système est simple : les bédéistes locaux doivent souvent remettre sans contrepartie leurs planches à ces organisateurs affairistes, afin qu'ils puissent monter leurs beaux dossiers à destination des financeurs internationaux. Car ces bédéistes n'ont pas le choix : il existe tellement peu d'occasion de montrer son travail qu'il faut faire ce que demande l'organisateur de festival, de peur d'être écarté. Car l'organisateur fait souvent miroiter la promesse qu'un éditeur européen sera présent au festival. Promesse qui ne se réalise jamais... ou presque, car à Yaoundé en 2004 l'éditeur

⁵¹⁷

AKOA (S.) et EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

suisse Paquet était présent, et a repéré le talentueux gabonais Pahé, qui réalise aujourd'hui deux séries chez [cet éditeur]. Et pour parfaire ce système, l'organisateur de festival trouvera toujours un journaliste pour faire de belles photos et de beaux écrits aptes à séduire le financeur international ⁵¹⁸.

Ch. Cassiau-Haurie se montre également sévère et suggère des solutions alternatives :

On peut cependant se poser la question de l'utilité de ce type de manifestation. Le public en général et le marché en particulier restent introuvables en Afrique. En l'absence de production locale, la machine tourne à vide. [...] Les efforts accomplis par les coopérations étrangères devraient plus évoluer vers un soutien aux éditeurs désireux d'éditer de la bande dessinée ⁵¹⁹.

En tout état de cause, le milieu juge clairement que ces événements ont eu pour effet de mettre en place des systèmes de légitimation, bien qu'ils soient fragiles et relativement informels et dépendants des circonstances du moment. Le fait est que ces instances ont permis de sélectionner – et donc de reconnaître – un certain nombre d'auteurs :

Les festivals de bandes dessinées en Afrique Centrale sont nés d'abord à Kinshasa, avec tout de suite l'ambition d'être des festivals internationaux, ce qui a permis de dégager une « élite » des dessinateurs : Didier Kassaï en Centrafrique, Adj Moussa au Tchad, Pahé au Gabon, Simon-Pierre Mbumbo et Almo the Best au Cameroun, Bring de Bang et Willy Zekid au Congo Brazzaville, Barly Baruti, Al'Mata, Fifi Mukuna, Pat Masioni, Hallain Paluku, Tshitshi *, Kojele au Congo Démocratique, Ramon Essale [Esono Ebalé] en Guinée Équatoriale ⁵²⁰.

Nous devons revenir sur la nature de cette institutionnalisation qui a, certes, eu des conséquences tangibles sur la reconnaissance de nombreux créateurs. Pour l'heure, nous observons que l'on peut attribuer sa relativement faible efficacité au fait de leur organisation dans des pays où il n'existe ni système structuré avec des opérateurs privés (éditeurs, diffuseurs, presse spécialisée), ni soutien des institutions publiques locales, ni un public de lecteurs réguliers, quoi qu'il en soit de la fréquentation de certains festivals.

⁵¹⁸ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

⁵¹⁹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Festivals de BD d'Afrique », *art. cit.*, p. 126.

⁵²⁰ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

1.1.1.5. L'impact des institutions internationales et du secteur associatif

De notre description du milieu de la B.D. africaine francophone – faiblement structuré, et dispersé, quant à ses acteurs, ça et là dans le temps et l'espace –, il ressort une constante : l'importance des soutiens financiers, logistiques ou politiques extérieurs au champ culturel et médiatique. D'abord, le développement de la B.D. africaine est de toute évidence largement influencé par l'action institutionnelle de la diplomatie occidentale, singulièrement les centres ou instituts culturels français, belges, suisses, allemands, portugais, ainsi que par diverses institutions intergouvernementales et par des organismes étrangers relevant de la coopération au développement. Par ailleurs, elle trouve souvent ses conditions de possibilité dans les actions d'organismes comme des ONG et des Ministères locaux dont l'action a des objectifs sociaux et économiques et non pas culturels.

1.1.1.5.1. La diplomatie culturelle

L'action de soutien aux initiatives culturelles des pays défavorisés procède souvent de ce qu'on appelle la diplomatie culturelle, c'est-à-dire un ensemble d'institutions, politiques et de projets qui sont organisés en partant du principe qu'il existe, à côté d'un *hard power* étatique, une « puissance douce » ou « pouvoir de convaincre » (*soft power*), qui entre dans le cadre d'une « diplomatie d'influence »⁵²¹. Il s'agit de la « capacité d'un État ou d'un groupe d'États à rallier à ses vues un ou plusieurs autres États, grâce à l'influence prépondérante qu'il exerce dans divers domaines, à son rayonnement ou au prestige qui lui est reconnu »⁵²². Créé par le théoricien des relations internationales Joseph Nye, le concept de *soft power* désigne les actions entreprises par certains États qui se servent de programmes culturels pour augmenter leur pouvoir d'influence et pour améliorer leurs rapports avec les autres cultures, en s'appuyant sur le prestige de

⁵²¹ ANONYME, « L'Institut français et l'Alliance française, acteurs de l'action culturelle extérieure », *France Diplomatie*, octobre 2015.

Voir : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la-france/diplomatie-culturelle/le-reseau-culturel-francais-a-l-etranger/article/l-institut-francais-et-l-alliance-francaise-acteurs-de-l-action-culturelle>, consulté le 24 février 2017.

⁵²² *Vocabulaire des relations internationales*. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2014, p. 35.

leur production culturelle passée et présente, et souvent aussi sur sa langue. Au cours de notre enquête, nous avons constaté l'importance, en Afrique, des démarches de la diplomatie culturelle des États européens, mais aussi du Canada et du Japon, ainsi que d'institutions internationales telles que l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie, les Nations Unies (notamment l'UNESCO) et l'Union européenne.

On sait que, dès les Indépendances, un soutien important aux productions culturelles des pays en voie de développement est venu, et vient encore aujourd'hui, des réseaux et des organismes européens de coopération culturelle. Il s'agit principalement de l'Institut français pour la France, de la Società Dante Alighieri pour l'Italie, du British Council pour le Royaume-Uni, de l'Istituto Cervantes pour l'Espagne, du Goethe Institut pour l'Allemagne, des Centres Wallonie-Bruxelles pour la communauté francophone de Belgique, de l'Istituto Camões pour le Portugal, du Centre danois pour la culture et le développement (DCCD). Structurés autour d'un ou de plusieurs lieux physiques aisément repérables dans la topologie urbaine, constituant autant d'espaces culturels plus ou moins ouverts au public, ils offrent, à côté de cours de langues européennes, des programmes culturels, des lieux de rencontre, des bibliothèques et, parfois, des financements.

Eu égard à leur pertinence respective pour notre objet de recherche, les établissements les plus significatifs sont le Goethe Institut de Lomé et de Yaoundé, le Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa et, un peu partout en Afrique, les centres culturels de la France, aujourd'hui nommés Instituts français. En soutenant les productions culturelles des pays moins développés pour des raisons de politique étrangère, ces établissements ont joué et jouent encore un rôle dans le milieu de la bande dessinée en tant que bailleurs de fond, commanditaires, organisateurs ou hôtes, ainsi que comme employeurs d'artistes dans des fonctions d'animateurs ou de graphistes. Les traces de ces interventions, – sous forme de simples logos, de remerciements leur adressés ou encore de discours de parrainage –, sont très nombreuses dans la publication d'albums ou de fascicules, le lancement de revues, la création d'associations, l'attribution de prix, l'organisation d'expositions, de festivals et d'ateliers.

Pour illustrer ces actions, commençons par les Centres culturels français (CCF), qui sont créés à partir du « début du XX^e siècle », mais qui se développent « entre les deux guerres mondiales, dans la décennie des années 1940 et surtout avec la sortie du second

conflit mondial [et qui sont] expressément chargés de la diffusion de la langue et de la civilisation française à l'étranger »⁵²³. Nous y associons le réseau des Alliances françaises, certes distinctes de par leur statut juridique et leurs moyens, mais poursuivant des fins convergentes. Ces centres – qui, à partir de 2011, ont été intégrés dans le réseau de l'Institut français (96 succursales à ce jour) – ont, entre autres buts, celui de « soutenir le développement culturel des pays du Sud [...] [et de] développer le dialogue des cultures via l'organisation de "saisons", "années", ou "festivals" en France et à l'étranger »⁵²⁴. En affichant le principe moral et politique du dialogue et de l'échange interculturel, ils se caractérisent par des activités socioculturelles et artistiques, organisées régulièrement sous la forme de programmes basés sur l'invitation d'artistes et la présentation de produits culturels provenant de la métropole⁵²⁵.

Ceci n'exclut pas la présence, dans ces programmes, d'une proportion plus ou moins importante de manifestations destinées à promouvoir des productions locales, pour des raisons qui sont multiples : la première est que leur coût est forcément moindre, alors que leur attractivité est potentiellement importante, surtout du fait qu'elles font venir dans les centres concernés un public qui n'y serait peut-être pas venu s'il ne s'y voyait que des produits français. La seconde raison tient au fait que le centre

⁵²³ « On voit apparaître la désignation de "relations culturelles" dès le lendemain de la guerre avec la création, le 13 avril 1945, au ministère des Affaires étrangères, de la Direction générale des relations culturelles. Ces relations sont définies comme faisant partie intégrante des relations entre États et donc on peut considérer qu'elles intègrent les relations diplomatiques. Cette action officielle du réseau culturel français sous l'égide du MAE remonte à 1909 lorsqu'au sein de ce dernier est créé un Bureau des Ecoles et Oeuvres Françaises à l'étranger. » GERBAULT (Loïc), (mémoire de recherche présenté par), *La diplomatie culturelle française : La culture face à de nouveaux enjeux ?* Directrice du mémoire : Claire Conte, Institut d'Études Politiques, IEP de Toulouse, 2007-2008.

⁵²⁴ ANONYME, « L'Institut français, un nouvel acteur pour mettre en œuvre la diplomatie culturelle de la France ». *Institut français*, [s.d.]
Voir : <http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>, consulté le 24 février 2017.

⁵²⁵ Il s'agit de la « métropole », bien sûr, du point de vue du service diplomatique concerné, non de l'État indépendant où il est installé ; le terme possède une connotation coloniale qui ne manque cependant pas de pertinence en ce cas, dans la mesure où elle suggère qu'il y a une certaine continuité, ne serait-ce que pour des raisons pratiques, dans l'action culturelle des pays colonisateurs avant et après les Indépendances.

culturel étranger tend parfois à se substituer, de fait, aux institutions nationales, à combler un vide ou seulement à pallier une carence ou une faiblesse : on s'y donne rendez-vous faute d'avoir d'autres lieux de rencontres, ou, s'il y en a, parce qu'il n'y a pas assez d'occasions de s'y rencontrer, de s'y former ou de s'y divertir. Enfin et surtout, la promotion des artistes ou des productions locales est la meilleure manière de mettre en pratique un programme de « dialogue » qui se veut égalitaire et décidément « post-colonial » : on ne veut pas donner l'impression d'imposer des valeurs venues de l'extérieur, mais davantage celle d'être à l'écoute ou d'être en soutien, pour rompre avec toute image d'impérialisme culturel, qui serait perçue comme un relent du colonialisme ⁵²⁶. Une quatrième raison pourrait être dans la concurrence relative, qui n'est pas que symbolique, entre les différents pays susceptibles d'avoir un service culturel actif dans telle région, et donc de vouloir attirer dans sa sphère linguistique et culturelle les meilleurs éléments locaux.

Adressées à un public varié, ces actions sont déterminées en fonction du contexte local, donc d'une certaine demande, et de l'attractivité de l'établissement aux yeux d'artistes nationaux et internationaux. Les C.C.F. sont normalement équipés d'une hémérothèque et/ou d'une bibliothèque ouvertes au public moyennant l'achat d'une carte d'inscription à prix abordable ; dotés aussi de salles de spectacle ou d'exposition, parfois de salles informatiques, logés dans des bâtiments qui peuvent être relativement imposants ou situés en des endroits névralgiques, ils constituent des points de repère pour les citoyens des capitales africaines ⁵²⁷.

Les récits de plusieurs bédéistes font allusion à ces points de repère dans le paysage quotidien de leur vie culturelle, en insistant sur le rôle des bibliothèques, où, durant leur jeunesse, ils ont découvert le monde de la B.D. franco-belge ; c'est par

⁵²⁶ On joue ici sur une image plutôt que sur une réalité : les régimes coloniaux, surtout après 1945, avaient déjà des politiques de soutien aux artistes locaux, politiques sans doute insuffisantes et ambiguës (le statut alors en discussion de l'art « indigène »), mais néanmoins sensibles.

⁵²⁷ Parallèlement aux Centres culturels, s'est diffusé le réseau mondial des centres de l'Alliance française, « qui apparaît en 1883 comme une association nationale pour la propagation de la langue française dans les colonies et à l'étranger » [...] [qui] représente aujourd'hui le premier réseau culturel mondial, avec 850 implantations dans 136 pays sur les cinq continents ». ANONYME, « Qui sommes nous ? », dans *Alliance Française*, [s.d.]

Voir : <http://www.alliancefr.org/sommes-nous>, consulté le 24 février 2017.

exemple le cas du congolais Albert Tshisuaka, qui raconte qu'à Kinshasa, il « continuai[t] à lire à la bibliothèque du C.C.F. où, en 1985, [il a] rencontré Barly Baruti »⁵²⁸.

Eyoum Ngangué, lui aussi, parle de sa fréquentation d'une bibliothèque du C.C.F., celui de Yaoundé, où il lisait les albums classiques de la B.D. franco-belge à côté des histoires des héros d'origine italienne, publiés en petit format et imprimés sur de papier de basse qualité, des histoires qui « circulaient » informellement :

[...] comme tous les enfants, je n'avais pas beaucoup de livres à lire ; donc ce qui circulait le plus, c'était l'ancienne bande dessinée comme les albums de Marvel⁵²⁹ qu'on allait chercher dans la bibliothèque, avec les héros comme *Spiderman*. Mais il y en avait des plus anciennes comme *Tex Willer*, *Akim*, *Zembla*, qui se lisaient beaucoup plus parmi les jeunes. Les jeunes avaient un très grand besoin de lecture parce qu'il n'y avait pas beaucoup de livres. Donc ces B.D., qui étaient parfois très vieilles, circulaient. Et j'allais à la bibliothèque à Yaoundé, notamment au Centre culturel Français, avec les amis ; je dessinais ; il y avait les *Michel Vaillant*⁵³⁰, les *Astérix* et toute la B.D. occidentale. Mais ce que je lisais le plus, c'était la B.D. de plus mauvaise qualité comme *Akim*, *Zembla*, *Blek le Roc*, la B.D. de poche⁵³¹.

À Madagascar aussi, les centres culturels sont les lieux où, en plus des centres associatifs et des kiosques, les lecteurs pouvaient et peuvent encore repérer des B.D. :

Nous pouvons trouver des bandes dessinées dans les bibliothèques importantes (zone urbaine), les centres culturels (Centre culturel Albert Camus et Centre germano-malgache à Antananarivo, par exemple), les Alliances françaises (à Mahajanga, Antananarivo, Antsiranana...) ⁵³².

Il faut faire observer que les bibliothèques de ces centres, même si elles sont ainsi reconnues en tant que rares lieux de diffusion de B.D., ne proposent pas forcément un catalogue qui ferait l'unanimité parmi la critique internationale, ou même du point de

⁵²⁸ TSHISUAKA (Albert), « Albert Tshisuaka, itinéraire d'un bédéiste exilé, *art. cit.*

⁵²⁹ Marvel Comics est l'une des principales maisons d'édition états-uniennes de B.D. Parmi ses personnages les plus célèbres, on trouve Spider-Man, X-Men, les Quatre Fantastiques, Hulk, Captain America, Daredevil.

⁵³⁰ *Michel Vaillant* est une série de B.D. créée par Jean Graton en 1957 sur le thème du sport automobile et publiée pour la première fois dans le magazine *Tintin*.

⁵³¹ NGANGUÉ (E.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris : 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁵³² RAVELONTSALAMA (N.), « Représentations et fonctions de la bande dessinée à Madagascar », *art. cit.*

vue des lecteurs locaux. Raphaël Thierry a ainsi traité de manière générale de la difficulté d'accès à la documentation d'origine *africaine*, en soulignant le manque de « documentation africaine [par rapport à] la documentation portant sur l'Afrique [dans] les *Goethe Institut*, Instituts français et autres *British Council* – grands pourvoyeurs de livres en Afrique »⁵³³. Alain Brezault a critiqué spécifiquement les choix trop « classiques » et parfois aléatoires dans l'approvisionnement de B.D. dans les centres culturels, faisant de ces choix discutables l'une des causes du blocage de la situation de la B.D. africaine :

Absence de diffusion des albums classiques et des revues spécialisées hors des centres culturels (Tintin, Spirou + quelques autres albums de B.D. envoyés au hasard dans ces centres, sans un choix exemplaire permettant aux dessinateurs de s'informer sur l'évolution de la B.D. en Europe)⁵³⁴.

Cela étant, les C.C.F. ont toujours fait fonction d'espace/outil de connexion parmi les auteurs, en favorisant les étapes parfois décisives dans leurs carrières. Par exemple, Barly Baruti raconte que sa rencontre avec le scénariste français Frank Giroud⁵³⁵, une rencontre qui a constitué un tournant dans son parcours de dessinateur, s'est passée dans un C.C.F., à la fin des années 80 :

Au cours d'un stage commun de B.D. au Centre culturel français de Dakar, nous nous sommes retrouvés à trois animateurs : Frank Giroud, Christian Lax et moi. Frank Giroud a apprécié la qualité de mes travaux et il m'a proposé de dessiner

⁵³³ Nous nous référons au « Chapitre 3 : Une documentation clairsemée » de l'ouvrage THIERRY (R.), *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires*, op. cit., p. 91-115 ; p. 92.

⁵³⁴ BREZAULT (A.), Entretien recueilli par S. Federici via courriel le 1^{er} juillet 2015 (coll. privée).

⁵³⁵ Né en 1956 à Toulouse, Frank Giroud, a étudié à l'École nationale des Chartes, et a enseigné à Milan et Grenoble ; il a aussi travaillé en tant qu'accompagnateur de voyages organisés, ce qui lui a permis de beaucoup voyager. Il s'est consacré totalement au métier de scénariste en 1982, à partir du succès de sa série *Louis La Guigne*. Son œuvre la plus célèbre est *Le Décalogue*, une série B.D. sortie entre 2001 et 2003 et aujourd'hui terminée, comportant dix tomes auxquels ont participé dix dessinateurs différents. Les albums développent l'idée de l'existence d'un nouveau Décalogue religieux qui aurait été dicté par le prophète Mahomet et qui remettrait en cause les fondements de l'Islam, contre les interprétations les plus violentes du Coran. En 2002, il a obtenu le prestigieux Prix Max und Moritz du Meilleur Scénariste International.

une histoire chez Soleil Productions. Ce fut l'entrée par la grande porte dans le monde franco-belge de l'édition ⁵³⁶ !

Bien qu'il vive en France, le scénariste Edimo a obtenu du C.C.F. de Yaoundé – auquel il s'était adressé par la poste – les bonnes informations pour rencontrer le dessinateur Mbumbo, lui même déjà en diaspora.

À un certain moment, je m'étais dit : il faut que je fasse quelque chose, pourquoi ne pas parler de l'Afrique ? Alors, vers octobre 2000, j'ai écrit au Centre culturel français de Yaoundé pour demander des informations concernant les associations de dessinateurs au Cameroun, et ils m'ont répondu par Internet en envoyant quelques coordonnées de dessinateurs. J'ai mis une annonce au niveau du C.C.F. de Yaoundé, disant qu'un scénariste en Europe demandait un dessinateur. Alors Aurélie Gal, opératrice culturelle d'« Équilibres & Populations », ONG française, m'a téléphoné en disant qu'il y avait le dessinateur Mbumbo qui venait d'arriver en France, et qui cherchait une collaboration dessinateur/scénariste, en vue de présenter une petite histoire dans *À l'ombre du baobab*, album entièrement financé et publié par « Équilibres & Populations », paru à Paris en janvier 2001, quelques jours avant le Festival international de B.D. d'Angoulême 2001 ⁵³⁷.

Cette anecdote illustre le rôle important de ces centres culturels, celui de double interface entre la métropole et le pays concerné, d'une part, mais aussi entre les acteurs relevant de ce pays, d'autre part ; à cet égard, ils sont, de fait, aussi bien des institutions nationales qu'internationales.

Malgré leur caractère éphémère et ponctuel – que relevait la critique de Ptiluc, que vous avons citée dans la section consacrée aux festivals –, les actions de promotion de la B.D. donnent lieu à des événements qui, dans une perspective historique, ont été importants ; c'est le cas des Journées de la B.D. africaine de Libreville, qui se sont tenues en octobre 1998 et en novembre 1999, et qui ont eu la conséquence de sélectionner le groupe des dessinateurs qui ont par la suite réalisé les productions les plus considérables dans l'Afrique francophone.

D'ailleurs, les C.C.F. commencent très tôt, dans le milieu de la B.D., fonctionner comme des *institutions*, au sens où ils constituent des entités censées pouvoir donner de la reconnaissance. Il en va ainsi dans le fait que, dès 1974, « Mongo Sisé se [voit]

⁵³⁶ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

⁵³⁷ EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).

décerner le premier prix technique de la Bande dessinée par le Centre culturel français de Kinshasa... »⁵³⁸, ou que, en 1985, le premier festival B.D. qui s'est tenu au C.C.F. de Nairobi a remis le premier prix au caricaturiste malgache Anselme Ramiandrisoa. On pourrait rapporter d'innombrables exemples du même genre tout au long de l'histoire de la B.D. d'auteurs africains ; contentons-nous d'évoquer l'exemple relativement récent de la Fête du Livre de Kinshasa, lancée en 2013⁵³⁹ par le C.C.F. qui, 40 ans après avoir consacré celui qui est devenu le doyen des bédéistes congolais, a à nouveau organisé en 2015 un concours, destiné cette fois à honorer la mémoire de Mongo Sisé, décédé en 2008.

Le cas du Madagascar confirme que le soutien des centres culturels s'exerce tout au long des différentes phases historiques. C'était le cas lors des débuts, quand, en 1984, le Centre culturel Albert Camus à Tananarive a lancé un concours de B.D. portant sur le thème des « Aventures dans l'Océan Indien » ; trente-six travaux ont été soumis, dont les meilleurs ont été publiés dans un album en 1985 par l'éditeur français SEGEDO⁵⁴⁰. Ensuite, le soutien de la France a permis à certains dessinateurs malgaches de concrétiser, en 1986, la toute première présence de B.D. africaine au Festival d'Angoulême⁵⁴¹. Le centre a, plus récemment, soutenu l'association « Mada BD Kolontsaina » pour réaliser deux albums collectifs, *Sary Gasy* (1999) et *Ny lasa no miantoka ny ho avy*, souvent remarquables pour leur succès et leur rôle représentatif à l'occasion de la 2^e édition des Journées africaines de la B.D. à Libreville, en 1999, et du Festival d'Angoulême en 2000⁵⁴². Continuant son travail de promotion, le Centre a

⁵³⁸ BREZAULT (A.), « Awaï Mongo Sisé François-Xavier », *Africine.org*, s.d.

Voir : <http://www.africine.org/?menu=fiche&no=22974>, consulté le 6 mars 2017.

⁵³⁹ La manifestation a été réalisée, en partenariat avec le Lycée Français Descartes, grâce à la collaboration d'autres diplomates comme le Centre Wallonie-Bruxelles et l'Ambassade suisse et de sponsors privés comme l'Hotel Africana Palace.

⁵⁴⁰ *Aventures dans l'océan indien*. (Collectif). Paris : Ségédo, 1985, 46 p.

⁵⁴¹ MBIYE LUMBALA (H.), « État des lieux de la bande dessinée en Afrique », *Africultures.com*, 31 octobre 2000.

Voir : <http://africultures.com/etat-des-lieux-de-la-bande-dessinee-en-afrique-1565/>, consulté le 5 mars 2017.

⁵⁴² Le récit du président Didier Mada donne des détails : « Depuis 1993, j'ai organisé des expositions chaque année à Madagascar et tous les bédéistes locaux plus connus participaient à toutes les expositions. Grâce à toutes les activités que nous avons faites, le Directeur du centre Culturel Albert Camus, Bernard Banos Roblesse a vu les talents de

donné accueil dans ses locaux au collectif Mada Bulles et publié un important répertoire de la BD malgache intitulé *Madabulles*⁵⁴³. En 2005, en collaboration avec l'association « Soimanga », il a lancé un festival de la bande dessinée malgache, Gasy Bulles, qui, depuis, se tient chaque année en juin.

Les centres français prêtent parfois leurs locaux à des associations, comme dans le cas déjà mentionné du malien « Atelier BDB » et dans celui de l'ABBUK (« Association des bédéistes de Bukavu »), créée par Séraphine Kajibwami avec une dizaine de dessinateurs pour réaliser des travaux de commande d'initiative locale, et accueillie à l'Alliance française de la ville.

Même dans des pays non francophones, la diplomatie culturelle française s'est montrée active, comme dans le cas déjà remarqué du festival de Nairobi, promu par le CCF de la capitale kenyane. Également, le Centre culturel Franco-Mozambicain de Maputo, dirigé par François Bélorgey, a en mai 2003 financièrement soutenu une exposition consacrée à la B.D. d'Afrique, qui a été présentée dans les locaux de l'Istituto Camoës et organisée par l'Escola de Artes Visuais de la ville et l'association italienne « Africa e Mediterraneo » (qui avait de son côté reçu un soutien purement symbolique de l'ambassade italienne au Mozambique).

Le Goethe Institut, pour sa part, a 11 centres dans les pays de l'Afrique subsaharienne, dont les plus anciens sont ceux de Lomé, de Yaoundé et d'Accra (fondés en 1961)⁵⁴⁴. Il se montre lui aussi actif dans le soutien à la production culturelle en

dessinateurs malgaches et a fait venir des bédéistes étrangers. Après, un bédéiste français, Christian Cailleaux est venu pour nous former au CCAC et puis le directeur littéraire chez Dargaud Guy Vidal est arrivé. Nous avons monté ensemble des projets, j'ai alors proposé de réaliser un album collectif de dessinateurs de bande dessinée malgaches *Sary gasy* et aussi de nous faire représenter avec cet album à des festivals internationaux, et ils ont accepté. » ANONYME, « Nous sommes le premier pays africain à avoir été représenté au Salon international de la BD d'Angoulême », publié dans *sobika.com* le 27 juin 2005, non disponible le 25 février, posté par "Farao" le 7 mai 2006 dans le forum *grioo.com*.

Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 25 février 2017.

⁵⁴³ *Madabulles*. (Collectif). Sous la direction de Guy Maurette, préface de Pierre Maury. Tananarive : Centre culturel Albert Camus, 2003, 22 p.

⁵⁴⁴ ANONYME, « The Goethe Institute in subsaharan Africa », *goethe.de*, [s.d.]

Voir : <https://www.goethe.de/ins/za/en/ueb/auf/ssa.html>, consulté le 27 février 2017.

Afrique⁵⁴⁵, dont plusieurs initiatives concernant la B.D. À Yaoundé, le Mboa Festival a été, au début, financé par le Goethe Institut, avant de passer sous l'aile de l'Institut français. À Lomé, dans un milieu moins favorable à la B.D., le centre culturel allemand de la ville a accueilli en novembre 2013 l'exposition des planches produites au sein d'un atelier encadré par Alain Brezault pour produire un ouvrage historique intitulée *Chroniques de Lomé*. L'exposition a été présentée lors de TogoBD, premier festival de B.D. du pays, lancé par les éditions Ago média et organisé chaque année, jusqu'à aujourd'hui, dans les locaux de l'Institut allemand. Le récit qu'en a donné l'animateur Alain Brezault dans un rapport de mission constitue un bon exemple du travail de sensibilisation auprès des institutions diplomatiques, ce qui est normalement réalisé par les responsables des associations culturelles :

L'Institut français de Lomé : n'ayant pas la possibilité d'accueillir l'exposition prévue à partir de la réalisation de l'album collectif, le Directeur adjoint, Monsieur Hervé Lenormand, nous a promis de demander à Paris un soutien financier de participation à l'exposition qui devrait avoir lieu à l'Institut Goethe.

L'Institut Goethe de Lomé : le Directeur du Centre Culturel Allemand, Monsieur Edem Attiogbé, au cours d'une visite effectuée par Paulin Assem et Alain Brezault dans ses bureaux, a donné son accord de principe pour accueillir l'exposition au cours du dernier trimestre 2013. Il sera tenu régulièrement au courant par Paulin Assem de l'évolution de la réalisation de l'album⁵⁴⁶.

Quant à la présence belge, il s'agit plus spécifiquement de l'action de coopération culturelle de Communauté française⁵⁴⁷, par le truchement de ce qui est aujourd'hui l'agence Wallonie-Bruxelles International (WBI) ; celle-ci a notamment pour but de

⁵⁴⁵ Le Goethe Institut a lancé en 2009 Moving Africa, un programme d'échange panafricain qui permet à des artistes de participer aux festivals culturels sur le continent africain.

⁵⁴⁶ BREZULT (A.), « Rapport sur l'atelier de scénarisation à Lomé », Bruxelles, le 21 décembre 2012 (coll. privée).

⁵⁴⁷ Il s'agit de l'instance fédérale possédant, entre autres, la culture dans ses attributions et regroupant les francophones de la Région bruxelloise et de la Région wallonne ; elle adoptera plus tard le nom le nom de « Fédération Wallonie-Bruxelles », et se donnera les moyens de plusieurs représentations à l'étranger, 16 actuellement, les premières ayant été mises en place à Paris et à Kinshasa.

Voir : <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/> consulté le 15 avril 2017.

« promouvoir les artistes de Wallonie-Bruxelles par-delà les frontières »⁵⁴⁸. L'important centre WBI de Kinshasa assure

la représentation diplomatique de Wallonie-Bruxelles en République Démocratique du Congo, et [abrite] les bureaux de l'APEFE [Association pour la Promotion de l'Enseignement et de la Formation à l'Etranger], ainsi que les locaux de la Bibliothèque du Centre culturel, [...] [et] offre au public kinois deux espaces de création, d'animation et de rencontre : la salle Brel, de 180 places, pour les spectacles, ainsi que la salle Magritte, pour les expositions, les ateliers et les réceptions⁵⁴⁹.

En tant qu'espace culturel de la communauté française de Belgique, le centre mène des actions dans le cadre de la coopération au développement et de la culture, et, dans le domaine de la B.D., il s'est voué pendant les années 80 à la promotion des « classiques » nationaux comme Hergé et les autres auteurs de la ligne claire. Les souvenirs de jeunesse d'Albert Tshisuaka, que nous avons déjà cité, montrent que la visite de Bob De Moor et d'autres dessinateurs et une exposition sur Tintin ont réuni et probablement inspiré plusieurs futurs grands dessinateurs du pays, dont Barly Baruti et Asimba Bathy. Ces auteurs ont par la suite continué d'entretenir des relations avec le centre en collaborant à plusieurs initiatives : le centre a, par exemple, soutenu le salon de la B.D. et de la littérature de jeunesse, organisé à partir de 1991 par l'ACRIA.

De la même manière que les autres pays européens, les centres belges ont encouragé des actions qui ont eu pour conséquence de sélectionner et de présenter un groupe de « plumes » congolaises, notamment des publications collectives. L'une est *Le Retour du Crayon Noir*⁵⁵⁰, plaquette de 28 pages en noir et blanc (1996), publiée

⁵⁴⁸ ANONYME, « Mode d'appui au secteur culturel », *Wallonie-Bruxelles International*, [s.d.]

Voir : <http://www.wbi.be/fr/page/modes-dappui-au-secteur-culturel#.WKw8bRDytsN>, consulté le 26 février 2017.

⁵⁴⁹ ANONYME, « Délégation générale Wallonie-Bruxelles à Kinshasa », *Wallonie-Bruxelles International*, [s.d.]

Voir : <http://www.wbi.be/fr/delegations/delegation/delegation-generale-wallonie-bruxelles-kinshasa#.WLMNBBDysxc>, consulté le 26 février 2017.

⁵⁵⁰ *Le Retour du crayon noir*. Kinshasa : Centre Wallonie-Bruxelles Kinshasa, 1996, 27 p., ill. en noir et blanc, couv. en couleur réalisée par Thembo Kash.

à l'occasion des 100 ans de la Bande dessinée [en tant que] résultat d'un atelier, parrainé par la Communauté Wallonie-Bruxelles, qui s'est tenu à Kinshasa en octobre 1995. Animé par deux professionnels de la BD belge, Stephen Desberg⁵⁵¹ et Joan de Moor⁵⁵², l'atelier réunissait six dessinateurs congolais (Thembo Kash, Kazoloko, Luba Ntolila, Pat Masioni, Fifi Mukuna et Tshitshi) qui réalisèrent des courts récits découpés en trois planches de B.D., chacune des histoires étant précédée d'une page de présentation de l'auteur⁵⁵³.

Une autre publication de référence est dérivée de l'initiative de l'ASBL Ti Suka qui, en 1996, a organisé le concours « Un dîner à Kinshasa », en collaboration avec le Centre Belge de la Bande Dessinée de Bruxelles et avec l'aide du Commissariat Général aux Relations Internationales de la Communauté Française de Belgique. Un album collectif portant le même titre a été publié⁵⁵⁴ et, l'année suivant, le Centre a accueilli une exposition des 33 auteurs participants à l'atelier. L'attention du centre Wallonie-

⁵⁵¹ Stephen Desberg (1954-) est un scénariste à succès, élève de Maurice Tillieux. Sa notice sur Wikipédia (consultée le 8 août 2017) fait curieusement peu de cas de la partie de son œuvre qui est inspirée par l'Afrique centrale ; il a en tout cas traité de la thématique congolaise dans *Carmen Lamour* (1993), et a réalisé, avec Daniel Desorgher, la série des *Aventures de Jimmy Tousseul* (12 volumes + 3 volumes de *Nouvelles Aventures de Jimmy Tousseul*) ; ceci mérite d'être signalé parce que Jimmy Tousseul est un personnage de jeune adolescent né au Congo et y retournant, en quelque sorte pour s'y former, mais aussi pour affronter « les fantômes du passé », ce qui sera le titre du 9^e album, paru en 1996, un an après l'atelier dont il est ici question. Cf. HALEN (P.), « Le Congo revisité. Une décennie de bandes dessinées belges (1982-1992) », *art. cit.* L'atelier de 1995 se tient 4 ans après les grands pillages de la ville et deux ans avant la reconquête de celle-ci par l'AFDL, dans un contexte où la Communauté française de Belgique (institution fédérée) veut faire de Kinshasa l'une de ses représentations étrangères les plus en vue, après Paris. Le « retour du crayon noir » est donc aussi le « retour » de la coopération culturelle belge francophone, anticipant sur la fin du régime de Mobutu.

⁵⁵² Joan De Moor (1953-), auteur et dessinateur, est le fils de Bob De Moor, l'ancien collaborateur de Hergé qui a déjà été mentionné, est par ailleurs le filleul de Willy Vandersteen, autre grand nom de la génération précédente ; il a lui-même travaillé au Studio Hergé à l'époque du dernier album de *Tintin* ; il a par ailleurs collaboré avec Desberg pour divers albums.

⁵⁵³ BREZAULT (A.), « Les Albums collectifs », *Africultures.com*, 12 septembre 2007.
Voir : <http://africultures.com/les-albums-collectifs-6908/>, consulté le 10 janvier 2017.

⁵⁵⁴ *Dîner à Kinshasa (Un). Concours BD 96. Bruxelles-Kinshasa.* (Collectif). Bruxelles : Ed. Ti Suka asbl, [1996], 35 p.

Bruxelles de Kinshasa au travail des bédéistes congolais continue aujourd'hui : il vient de consacrer une section de son prix littéraire Mikanda awards à la B.D., en couronnant le jeune auteur Platini Lubunu pour son ouvrage inédit *L'Oiseau volant* ⁵⁵⁵.

1.1.1.5.2. Le secteur associatif

Au cours de notre description du panorama institutionnel de la B.D. africaine, nous avons souvent constaté la présence active d'organismes de la coopération internationale et du monde religieux. Tous les éléments constitutifs du champ, c'est-à-dire les maisons d'édition, les médias, les associations, les festivals, les prix, sont fortement soutenus, parfois même suscités, par le secteur associatif.

Nous entendons par cette expression les organisations non gouvernementales, aussi bien locales qu'étrangères, d'inspiration religieuse ou non, les institutions intergouvernementales (OIF, NU, UE), certaines fondations privées de grand prestige culturel (comme l'états-unienne Ford, la néerlandaise Prince Claus et la portugaise Gulbenkian), des ministères locaux et des agences de coopération au développement des pays du Nord (comme l'ASBL belge Africalia, spécialisée dans le soutien à la culture). Il s'agit en réalité d'un secteur qui n'a plus grand-chose à voir avec le monde associatif tel qu'il existe encore dans les représentations collectives, c'est-à-dire toujours associé au bénévolat, à l'amateurisme et à la charité, mais plutôt d'un monde qui s'est profondément transformé, professionnalisé et technicisé. Contraint de répondre à des obligations bureaucratiques assez strictes de la part des financeurs, le monde associatif peine à maintenir l'élan idéal des débuts ⁵⁵⁶. De fait, pour les dessinateurs, il représente un marché professionnel à côté du marché éditorial local, et consiste à produire de B.D. « à message » pour des commanditaires visant à transmettre des contenus spécifiques, mais aussi à composer des affiches ou à illustrer des brochures techniques.

⁵⁵⁵ TANGAMU (Fyfy Solange), « Prix littéraire Mikanda Awards : Huit lauréats ont été couronnés », *Le Forum des AS*, vendredi 17 février 2017

Voir : <http://forumdesas.org/spip.php?article10460>, consulté le 6 mars 2017.

⁵⁵⁶ HÉLY (Matthieu), « Présentation. Penser le monde associatif comme un monde du travail », *Les métamorphoses du monde associatif*. Paris : Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 2009, p. 1-19.

Voir : <http://www.cairn.info/les-metamorphoses-du-monde-associatif--9782130563891-page-1.htm>, consulté le 6 février 2017.

En Afrique, la B.D. a été en effet beaucoup utilisée dans les campagnes d'information, car elle représente un moyen de communication efficace et attrayant, même pour un public peu alphabétisé. Techniquement plus simple et accessible que le CD-Rom ou le vidéo, elle a été souvent choisie pour sa capacité de toucher des milieux socioculturels très différents, avec l'avantage d'être peu onéreuse, de pouvoir être diffusée en noir et blanc et d'être facilement reproduite par photocopie.

Le potentiel pédagogique et éducatif de la B.D. à l'attention des jeunes a été très tôt compris en Afrique ; d'ailleurs, pendant les années 70-80, une bande dessinée « nationale », aspirant à faire aimer les héros locaux, circulait dans plusieurs pays. Des biographies de héros et présidents avaient été commandées par les gouvernements africains à l'éditeur français parisien ABC (Afrique Biblio Club), dans la série « Il était une fois ». Dans le but d'influencer les jeunes, à l'époque de la construction de la nation et de l'identité *africaine* du continent, des récits quasiment hagiographiques concernant Eyadema, Mobutu, Gheddafi, Hassan II ou Léopold Sédar Senghor⁵⁵⁷ avaient été produits. Il est significatif que ces albums, imprimés en un grand nombre d'exemplaires, aient été commandés par les gouvernements africains à des agents européens.

À partir des années 80, les missions religieuses et la coopération au développement ont commencé à utiliser la B.D. pour des projets spécifiques, et cette utilisation du médium n'a pas cessé, depuis, d'être pratiquée. Produits dans une démarche de solidarité Nord-Sud, ces ouvrages sont conçus pour transmettre des messages portant sur thèmes tels que l'hygiène, la prévention des maladies, les violations des droits de l'homme, le respect de l'environnement, la condition des enfants, l'égalité entre homme et femme, la morale et la religion. Les albums et les revues réalisés et publiés dans ces conditions sont le plus souvent diffusés gratuitement ou à bas prix et ne sont pas conçus pour satisfaire les exigences d'un public qui serait disposé à dépenser beaucoup d'argent pour acheter ces œuvres. Des ouvrages critiques concernant ce type particulier de B.D. pédagogique ont été publiés à ce propos,

⁵⁵⁷ *Mobutu / histoire du Zaïre*. Dessin de Dominique Fages, scénario de Serge Saint-Michel et Alain Gouttman. Paris : Afrique Biblio-Club, 1977, coll. « Il était une fois », 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30 cm, ISBN : 2858090742 ; *Eyadema, histoire du Togo*. Dessin de D. Fages, scénario de S. Saint-Michel. Paris : Afrique Biblio-Club, 1976, 48 p. : ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 30 cm, ISBN : 2858090572 ; *Le Sénégal et Léopold Sedar Senghor*. Dessin de Claude Goherel et Philippe Sternis, scénario de S. Saint-Michel. Paris : ABC Athena, 1980, ISBN : 2858091153.

notamment par l'association finlandaise World Comics, dont l'objectif est de promouvoir l'usage passif et actif de ce médium dans le développement, et qui a édité des recueils concernant les campagnes de sensibilisation s'appuyant sur la bande dessinée en Afrique et en Inde ⁵⁵⁸.

Dans le cadre de notre corpus, les expériences sont nombreuses ⁵⁵⁹. Nous évoquons ici quelques exemples, en commençant par le Sénégal qui, du fait de son statut de pays hébergeant de nombreuses ONG et institutions internationales, compte des dessinateurs qui peuvent vivre de leur travail grâce à la production de B.D. « à message ». On en trouve un exemple avec T.T. Fons, qui a mis son célèbre personnage Goorgoorlou au service de la sensibilisation au danger que représente le SIDA, en publiant un album (1999, republié en 2001) avec l'appui du Comité national de prévention du SIDA et d'ONUSIDA ⁵⁶⁰. El Hadj Sidy Ndiaye, qui a produit plusieurs ouvrages pour l'ONG ENDA Tiers-monde, en est une autre illustration : dans son célèbre *Farafina express* ⁵⁶¹, il raconte le parcours de migration circulaire d'un jeune homme à l'intérieur de l'Afrique (Sénégal, R.D. Congo et retour) ⁵⁶², avec « des séquences

⁵⁵⁸ PACKALEN (Leif), ODOI (Frank), *Comics with an Attitude... A Guide to the Use of Comics in Development Information*, Helsinki : Finnish Ministry of Foreign Affairs, 2000 ; PACKALEN (L.), SHARMA (Sharad), *Grassroots Comics - A Development Communication Tool*, Helsinki : Finnish Ministry of Foreign Affairs, 2007.

⁵⁵⁹ La présence d'un discours didactique et lié à la sensibilisation a été étudiée dans des autres pratiques artistiques en Afrique francophone. Pour une analyse du théâtre qui s'écrit et se joue au Katanga du point de vue de son emploi pédagogique, voir les essais de Maëline Le Lay, notamment l'article « Un théâtre belgo-congolais ? Le champ théâtral congolais, de la domestication à la coopération (1930-2010) », *Revue d'histoire du théâtre*, Publiée avec le concours du Ministère de la Culture, 2017, « L'éclairage au théâtre », n°1 (273), hal-01540055.

⁵⁶⁰ *Goorgoorlou. Le cauchemar, op. cit.*

⁵⁶¹ *Farafina Express*. Dessin de El Hadj Sidy Ndiaye, couleurs de Ali Faye, scénario de Karine Saleh. Dakar : Enda éditions, 1998, 90 p.

⁵⁶² Pur une analyse de cette B.D., voir : MAZAURIC (Catherine), « Livres de passages. Trajectoires migrantes vers et depuis Dakar », *Cahiers d'études africaines* 2014/1 (n°213-214), p. 267-287, qui montre, à partir de quatre récits littéraires contemporains (1998-2010) « de migrations ouest-africaines, et de leur confrontation avec des œuvres classiques (1937-1958) de la littérature africaine francophone, que le passage par Dakar joue, pour la mobilité ouest-africaine, un rôle catalyseur, analogue à celui joué par Paris dans les récits d'immigration ».

pédagogiques [...] habilement disséminées dans cet album à la fois distrayant et instructif »⁵⁶³.

La disponibilité de financements peut donner lieu aussi à des B.D. éducatives concernant des sujets très spécifiques, comme dans *Les Rats du musée*, album dessiné par l'auteur congolais Fargas, et racontant la mésaventure d'un voleur d'objets archéologiques dans un musée de l'Afrique centrale. Il s'agit d'une production du Centre international des Civilisations bantou (CICIBA), au Gabon, financé par le Programme régional Bantu de la Commission européenne. C'est en effet l'ambassadeur de l'UE au Gabon, Carlo de Filippi, qui a signé la Présentation ; nous en extrayons ces quelques phrases qui illustrent les intentions des promoteurs de ce type de publication :

Ce conte moral permettra aux jeunes de toutes latitudes de s'identifier à des héros positifs et vivants. À la poursuite des trafiquants, dans cette histoire à rebondissement et pleine d'humour, ils pourront prendre conscience de la protection d'une richesse culturelle trop souvent méconnue et sous-estimée, ou même cachée dans des musées que peu de monde visite.⁵⁶⁴

La B.D. de sujet historique, publiée par des éditeurs locaux, avec des auteurs et une impression locale, est elle aussi parfois financée de cette manière. Ces albums ont pour but de promouvoir la connaissance de l'histoire du pays et sont souvent publiés grâce à des dispositifs où la perspective du marché n'est pas dominante. Un sujet récurrent est le passé mythique des peuples africains, à découvrir, selon les paratextes qui accompagnent les œuvres, en tant que preuves de la complexité culturelle de l'Afrique et de la noblesse des royaumes qui ont marqué l'histoire précoloniale de l'Afrique. L'une des B.D. les plus anciennes est *Les Sao*, de Adj Moussa : 50 planches en noir et blanc imprimées par l'Imprimerie du Tchad avec le financement de la Coopération française (réseau de Lecture Publique)⁵⁶⁵, qui racontent l'histoire de trois géants venus du Proche-Orient, les Sao, qui, dans les temps mythiques, s'installent au Tchad et rencontrent les peuples déjà établis là. Le style et le ton du récit sont ceux de la B.D.

⁵⁶³ LANGEVIN (S.), TRAMSON (Jacques), « Cinquante titres de bande dessinée », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, op. cit., p. 91-98, p. 94.

⁵⁶⁴ *Les Rats du Musée*. Dessin et scénario de Jean-Jacques Emungania Fargas. Libreville : Centre International des Civilisations Bantu, 1999, 16 p.

⁵⁶⁵ *Les Sao. Tome I. La migration*. Dessin et scénario de Adj Moussa. N'Djamena : Réseau de Lecture Publique, [1998], 49 p.

d'aventure, des histoires de Tarzanides comme Akim, Zembla et Blek le Rock qui sont à la base de la formation à la B.D. des presque tous les auteurs francophones de la génération de l'auteur. Plus récemment, on peut signaler *Imboa. Le roi et Ifara*, publié par les éditions Lai-momo et l'association Africa e Mediterraneo dans le cadre d'un projet d'aide à la production et à la distribution d'œuvres d'auteurs africains, financé par le programme de soutien au livre de l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie ; il s'agit d'une fiction de Didier Randriamanantena, inspirée de contes et légendes de Madagascar, dantat de l'époque précoloniale.

La B.D. est un outil particulièrement bien adapté en tant qu'instrument d'alphabétisation. À ce niveau, la maison d'édition sud-africaine Storyteller Group, fondée par Peter Esterhuysen, a sans doute été très efficace. Elle a publié et distribué en Afrique du Sud des millions d'albums de B.D. en utilisant ce support populaire pour promouvoir la lecture et l'écriture, s'attaquer au problème de la faible « culture de lecture » et stimuler le processus d'alphabétisation. Parmi ses nombreuses publications, il convient de citer *99 Sharp Street* (1990), *The River of Our Dreams* (1991), *Heart to Heart* (1993), *Spider's Place* (1992) ⁵⁶⁶.

Le dessinateur de Bukavu Flavien Ntangamyampi (né en 1960) ⁵⁶⁷ a basé son parcours professionnel sur la production pour le marché de la coopération au développement, laïque ou religieuse, active au Sud-Kivu ou au Burundi ; il a notamment travaillé pour l'agence étatique de coopération allemande (GTZ), de 1994 à 2000, et pour le mouvement catholique Pax Christi. Ce passage de sa fiche bibliographique publiée dans une brochure de ce mouvement donne la mesure de l'importance des commandes des organisations de solidarité pour un auteur qu'on pourrait croire confiné à la périphérie du pays :

Il a publié plusieurs séries dessinées, notamment : Dans le cadre de la sensibilisation à la lutte non violente [...]

Production de 5 albums en Bandes dessinées de 50 pages :

⁵⁶⁶ ESTERHUYSEN (Peter), « L'azione educativa del fumetto. Un esempio sudafricano », *Africa e Mediterraneo* n°37, 2001, p. 42-45.

⁵⁶⁷ ANONYME, « Flavien Ntangamyampi », *Sudplanète*, [s.d.]
Voir : <http://rdc.spla.pro/fr/ficha.pessoa.flavien-ntangamyampi.36731.html>, consulté le 3 mars 2017.

« Siri ya Chinamula » (sur la technique du compostage), « Hekaya za Mwa Luganywa » (Lutte contre la déforestation), « Ujinga wa Mwa Buniagu » (Naissances désirables), « Ajali ya moto kwa Mudahinga » (Initiation à l'usage du foyer amélioré), « Mkono moja haupige Ngoma » (Sur le gender ou parité entre homme et femme), « Matumu le conflictuel », « Kadogo » (Mobilisation des enfants soldats), « Je ne veux pas être violent » [...]

Dessinateur consultant PNKB (Programme de conservation du Parc National de Kahuzi Biega). - Illustration de la Revue *Kacheche* n°4 et 5 (« Eau source de vie ». Une revue d'éducation environnementale). - Production de la revue *Mazingira* (Protection des gorilles)

L'artiste a beaucoup travaillé avec la plateforme « Caucus des femmes de Bukavu », dans la lutte contre les rebellions répétées à l'est de la KOJÉLÉ, par la production pour des manifestations de plusieurs affiches, dépliants, t-shirts, calicots avec beaucoup de messages d'interpellation pour que finisse la guerre à l'Est du pays. Nous citons : « Trop c'est trop! », « Le Congo en morceaux! », « Protection des femmes pendant les conflits armés »⁵⁶⁸.

D'autres exemples emblématiques concernent le Bénin, où le phénomène unanimement dénoncé de la traite des enfants a été combattu au début des années 2000 en utilisant plusieurs formes artistiques, dont la B.D. et les contes illustrés. Le togolais Jo Palmer Akligo, qui base sa carrière surtout sur les travaux d'information et d'animation dans les villages par le truchement de la B.D., a dessiné l'histoire intitulée *Le Trafic d'enfants*⁵⁶⁹, financée par l'Union européenne, tandis qu'Hector Sonon, qui s'engage souvent dans la B.D. et l'illustration commerciale, a illustré le conte *Anna, Bazil et le trafiquant*, dont le prière d'insérer contient une dédicace adressée au lecteur potentiel : « Ce livret ne peut être vendu. Il t'est offert par des partenaires réunis pour lutter contre le trafic d'enfants »⁵⁷⁰. Toujours au Bénin, l'une des rares collection africaine de B.D., consistant en une dizaine de fascicules en petit format mais de bonne qualité, dessinés et scénarisés par différents auteurs, publiés à l'enseigne de la maison d'édition Star en

⁵⁶⁸ ANONYME, « L'artiste Flavien Ntangamyampi », dans *Pax Christi. Internationale Katholische Friedensbewegung, Impulse 32 - Kunst und konflikt: Bildsignale aus Bukavu (RD Kongo)*, Kommission Solidarität mit Zentralafrika, novembre 2015.

Voir : www.paxchristi.de/file/download/.../Impulse%2032.pdf, consulté le 3 mars 2017.

⁵⁶⁹ *Le trafic d'enfants*. Dessins de Joseph Akligo [= Jo Palmer Akligo]. Textes de Paul Ahouéfato. [Bruxelles] : [Union européenne], [s.d.], 15 p.

⁵⁷⁰ *Anna, Bazil et le trafiquant*. Dessin de H. Sonon, textes de Léon Ahouéfato. Cotonou : Matériels Éducatifs Pour la Santé (MEPS), [s.d.], 45 p.

2009, confirme le lien entre le secteur africain du livre et la coopération : une telle collection, cohérente dans son format et dans ses contenus, a permis l'expression des meilleurs auteurs du pays ; elle n'a été possible que grâce à un important financement européen appelé Programme de Soutien aux Initiatives Culturelles Décentralisées (PSICD).

Le soutien des ONG étrangères ne s'exprime pas seulement dans la publication d'albums, mais aussi dans les autres activités du secteur, par exemple, la formation professionnelle. Outre les nombreux ateliers soutenus par Africalia, dont nous avons déjà parlé, rappelons les ateliers de B.D. organisés en 2007 à Maputo et à Dakar par l'association Africa e Mediterraneo (avec l'auteure italienne Anna Ciammitti) et les ateliers organisés en 2002 par l'Institut de Formation Artistique (IFA) au Cameroun. Cette école d'enseignement privé, soutenue par le Centre de promotion sociale de Mbalmayo et par l'ONG catholique italienne Centro Orientamento Educativo (COE), a pour but la formation sociale et culturelle des citoyens, et constitue l'unique établissement d'enseignement artistique au niveau secondaire au Cameroun ; elle offre des formations en peinture, céramique et sculpture, dont des auteurs comme Neuther⁵⁷¹ et Miagotar Japhet* ont bénéficié. En novembre-décembre 2002, l'IFA a organisé un atelier de B.D. avec un dessinateur de l'équipe Walt Disney Italia, Pierpaolo Rovero⁵⁷², qui a donné le déclic à Japhet pour se lancer dans la B.D. en transformant en personnages de B.D. les images inspirées des objets d'art traditionnels avec lesquelles il décorait des céramiques.

De nombreuses revues didactiques subventionnées et diffusées à bas prix ont essayé de transmettre des messages concernant la santé (la protection face au HIV), l'école ou la famille. Certaines ont fait long feu assez vite, suite à l'arrêt des

⁵⁷¹ « Mes débuts dans la bande dessinée comme auteur remontent à 2000 où je suis lauréat du concours de BD organisé par le COE (Centre d'Orientation éducative) ». NOUTHER, « "Nous ne vivons pas de notre art et oscillons sans cesse entre rêve et alimentaire". Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *AfriBD*, novembre 2011.

Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10637>, consulté le 7 mars 2017.

⁵⁷² ANONYME, « CNF/AF/CDLC : nuova missione africana per Pierpaolo Rovero », *Afnews.info*, 13 novembre 2002.

Voir : <http://www.afnews.info/public/afnews/news002/newsitem1037176918,33788,htm>, consulté le 2 mars 2017.

financements, à l'instar de *Vie de jeunes*, qui a publié en 2009 quelques numéros contenant des B.D. des camerounais Ntep Adams Kelly et Georges Pondy. D'autres relèvent de projets plus solides, comme *100% jeune* ; financée au départ, en 2000, par la Fondation Bill et Melinda Gates, cette revue est liée à plusieurs actions de communication et d'animation, dont des émissions radio hebdomadaires, un réseau d'associations des jeunes scolarisés et non scolarisés dénommées Clubs Réglo, et un journal qui est ainsi décrit, un an après le lancement :

Le mensuel, *100% jeune Le Journal*, qui est distribué à 30 000 exemplaires au prix de 50 FCFA, un journal fait par les jeunes, pour les jeunes. Avec des dossiers et des thématiques, réunis autour du thème de la campagne : se protéger du SIDA et des MST, utiliser le préservatif ⁵⁷³.

Aujourd'hui actif et récemment renouvelé dans sa forme graphique, le journal a publié des planches d'Almo the best et Gunther Moss. Almo souligne sa qualité graphique et son impact sur le public :

Ce qui est spécial dans ces productions c'est qu'en plus d'être mensuelles elles sont au format A4 et possède[nt] des couvertures en quadrichromie (rien à voir avec les tabloïds comme Le Messenger POPOLI). Leur tirage est très élevé et le coût très bas pour une qualité supérieure (ce sont des journaux subventionnés). La diffusion est également assez large et même s'il n'y a qu'une page de B.D. et quelques caricatures à l'intérieur, leurs auteurs se font connaître ⁵⁷⁴.

Au delà des publications, le monde associatif a soutenu de nombreux ateliers et événements publics, dont certains exemples méritent particulièrement d'être évoqués. L'une des initiatives organisées et financées par le secteur associatif que l'on mentionne souvent pour avoir fait découvrir une nouvelle génération de jeunes dessinateurs, c'est l'atelier *Là-bas... na poto...*, dont nous avons déjà fait mention. Organisé en février 2007 dans le cadre d'un projet européen de la Croix-Rouge de Belgique et placé sous la supervision d'Alain Brezault, il a permis à des auteurs plus expérimentés comme Asimba Bathy, Dick Esalé, Albert Luba, Djemba Djeis, Hissa Nsoli, de travailler aux côtés des

⁵⁷³ CADASSE (David), « 100% jeune 100% réglo », *Afrik.com*, 19 avril 2001.

Voir : <http://www.afrik.com/article2628.html#edXrU9xwHjEI7HK.99>, consulté le 2 mars 2017.

⁵⁷⁴ [ALMO], « Historique de la B.D. camerounaise », *art. cit.*

jeunes Charly Tchimpaka, Didier Kawende, Jason Kibiswa et d'« exilés » tels que Fifi Mukuna, Pat Masioni et, pour la couverture, Barly Baruti. La dimension financière du projet a permis une grande diffusion de cet album ⁵⁷⁵.

L'ONG Irondel est un exemple de solidité dans la mise en œuvre d'initiatives de coopération à travers la B.D. Créée en 1999, elle a lancé la première édition du FESCARY, qui perdure encore de nos jours, sous la direction de Léontine Babeni et avec le secrétariat permanent d'Edmond VII Balla Elanga. Non seulement elle résiste au temps, mais elle suscite de nouveaux projets pour lesquelles elle se montre capable de rallier des sponsors commerciaux ; c'est le cas de « Le crayon de D'jino », projet de formation des enfants aux techniques d'arts plastiques et de dessin, lancé en 2003 par Irondel et la Société anonyme des Brasseries du Cameroun. Entrée dans sa dixième année en 2013, l'activité tire son nom de la boisson fruitée D'jino cocktail, qui soutient le concept depuis le début. Les propos des organisateurs expriment le dessein de ce type d'initiative :

L'esprit qui sous-tend ce concept a toujours été de joindre l'utile à l'agréable. Inculquer aux enfants des connaissances théoriques et pratiques sans jamais se départir de l'aspect ludique. Voilà pourquoi « le crayon de D'jino » bien qu'étant une école au sens global du terme, est demeurée un cadre dans lequel les enfants se divertissent, en échangeant leurs idées toujours de manière créative sous la houlette de leurs encadreurs ⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ « La deuxième étape a consisté dans la formation des enseignants, des inspecteurs scolaires et des volontaires de la Croix-Rouge congolaise. Une fois l'outil approprié, ces derniers ont pu à leur tour sensibiliser les jeunes, dans les écoles, les églises, les quartiers. Édité à 125 000 exemplaires, *Là-bas... na poto...* a permis de sensibiliser : 30 000 élèves du dernier cycle du secondaire ; 5 000 étudiants en formation pédagogique ; 10 000 volontaires de la Croix-Rouge de la République démocratique du Congo ». ANONYME, « Une B.D. pour sensibiliser à Kinshasa », *Croix-Rouge de Belgique*, s.d.

Voir : <http://www.croix-rouge.be/activites/protection-des-personnes-touchees-par-la-guerre/nos-actions-de-sensibilisation/kinshasa-une-bd-pour-sensibiliser/>

⁵⁷⁶ « Le « crayon de D'jino » était programmé pour s'installer progressivement sur l'ensemble des 10 régions du pays. Sur ce point le pari n'a pas été tenu. Néanmoins, entre 2003 et 2013, nous sommes partis des deux régions pilotes du Centre et du Littoral (Douala et Yaoundé), jusqu'au Nord (Garoua). En passant par l'Ouest (Bafoussam) et le Sud-ouest (Buea). » ANONYME, « Le « Crayon de D'jino » a 10 ans », *Irondel.org*, 8 mai 2013.

Voir : <http://www.irondel.org/2013/05/le-crayon-de-djino-a-10-ans/>, consulté le 7 mars 2017.

1.1.1.5.3. Conclusion

À partir des années 2000, les programmes d'aide au développement essaient de pousser les pays moins développés à investir dans la mise en place de politiques culturelles. Le Fond européen de Développement, basé sur l'accord de partenariat ACP-EU (Accord de Cotonou, signé en juin 2000 après l'expiration de la Convention de Lomé qui datait de 1975), a commencé à requérir l'appui aux industries culturelles, qui est prévu par l'article 27 du même accord. Plusieurs déclarations politiques ont été solennellement adoptées, comme la Déclaration et le Plan d'Action de Dakar pour la promotion des cultures et des industries culturelles ACP (2003) et la Résolution de Santo Domingo (2006), adoptées par les ministres ACP de la culture. Le dernier de ces engagements est lisible dans le site internet du Groupe des États ACP qui déclare être

plus que jamais déterminé à mettre en pratique la vision exprimée par nos Chefs d'État et de Gouvernements lors du 8^{ème} Sommet tenu en juin 2016 en Papouasie Nouvelle-Guinée, lesquels ont déclaré : «Nous reconnaissons la nécessité de placer la culture au cœur des décisions politiques et des stratégies de développement, pour que les industries culturelles, étant non seulement des sources de création d'emploi et d'innovation, soient également des vecteurs de paix, de cohésion sociale et de développement humain durable» (Déclaration de Port Moresby – article 14)⁵⁷⁷

Mais les grands propos ne trouvent pas toujours d'applications pratiques auprès des Gouvernements africains, dont peu encore ont adopté ces plans culturels qui, au contraire, en Occident, au cours du dernier demi-siècle, ont été fermement inscrits dans les démarches des responsabilités publiques. Ainsi, le manque de soutien à l'art et à la culture de la part des gouvernements locaux facilite, voire provoque l'intervention des instances étrangères, qui affichent l'intention d'équilibrer les possibilités entre les opérateurs africains et européens.

⁵⁷⁷ Le programme ACP Culture a été doté de 14,3 millions d'euros sous le 9^e Fond européen de Développement (2000-2007), et de 30 millions sous le 10^e (2008-2013). ANONYME, « Résultats et perspectives en matière d'appui ACP-UE aux industries culturelles », *ACP.int*, [s.d.]

Voir : <http://www.acp.int/fr/content/resultats-et-perspectives-en-matiere-dappui-acp-ue-aux-industries-culturelles>, consulté le 7 mars 2017.

Les aides publiques étrangères, grâce à leur poids considérable par rapport à la réalité des ressources locales, ainsi que la nécessité – compte tenu de la faiblesse du marché – de planifier une justification sociale de la production d’objets culturels, ont fini par constituer un marché spécifique dans lequel les créatifs trouvent plus facilement des débouchés professionnels.

Loin de toute dénonciation de la volonté d’ingérence de la part d’institutions plus ou moins puissantes selon la zone considérée, l’éclairage de l’analyse institutionnelle nous a amenée à constater que l’action des centres culturels des diplomaties européennes, aussi bien que celle du secteur associatif occidental, ont été et demeurent fondamentales en Afrique pour le secteur de la B.D. Il faut d’ailleurs noter que, par rapport à la littérature écrite – pour laquelle il y a une indubitable tension des auteurs africains francophones vers le centre franco-parisien, « dont les productions et les jugements de valeur (indexations) continuent à s’exporter vers les périphéries »⁵⁷⁸, ainsi que « même ceux qui n’y ont jamais mis le pied peuvent se sentir en exil par rapport à ce centre du monde »⁵⁷⁹ – dans le milieu de la B.D. on peut envisager l’existence d’un deuxième centre : Bruxelles. En effet, le prestige historique du Neuvième art belge a amené à construire l’étiquette critique d’« école franco-belge », qui exprime, selon Pascal Lefèvre et Morgan Di Salvia,

l’héritage d’une longue tradition francophone, initiée dès les années 30 avec Hergé, puis perpétuée par les grands éditeurs belges Dupuis, Casterman et Le Lombard, avant que le centre de gravité ne se déplace vers la France. Si, dans les faits, la Belgique (et plus spécifiquement Bruxelles) n’est plus la capitale de la bande

⁵⁷⁸ HALÉN (P.), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l’occasion de son soixantième anniversaire*, Études réunies par Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2001, p. 55-68, p. 59.

⁵⁷⁹ RIVA (S.), « Compte rendu de “Xavier Garnier, Jean-Philippe Warren (dir.), Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité, Paris, Karthala, 2012, 156 pp.”, *Ponti / Ponts - Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones*, n°13, 2013, p. 325-327, p. 325.

dessinée qu'elle a été, il n'en reste pas moins que, dans l'inconscient collectif, le « pays » conserve cette image ainsi qu'un attachement particulier à cet art.⁵⁸⁰

En effet, « la concentration financière et [...] l'internationalisation du marché éditorial [ont certes] contribué [...] à noyer la Belgique dans une dynamique mondiale [...] qui l'a forcée à céder progressivement les fleurons nationaux de l'édition à de grands oligopoles étrangers »⁵⁸¹ ; il n'en reste pas moins vrai que dans sa périphérie, le Congo-Kinshasa, et aussi en Afrique francophone, la B.D. belge semble avoir maintenu son prestige et son statut de modèle.

Nous ne voulons donc pas donner ici un avis positif ou négatif à propos de l'influence profonde de la présence culturelle européenne sur le système de la B.D. des pays africains de langue française. Nous nous bornons à constater pour le moment que, sans le soutien des centres étrangers, de nombreuses publications des auteurs africains des pays de langue française seraient restées en forme de projets dans les tiroirs. Les affirmations de Cassiau-Haurie à propos de la B.D. de l'Océan indien pourraient s'appliquer plus ou moins à toute l'Afrique francophone :

Les îles de l'Océan indien ne sont pas, a priori, un lieu idéal pour le développement de la Bande dessinée : un public potentiellement très faible ou désargenté, un éloignement géographique important des grands marchés francophones du nord, une insularité confinant à l'isolement, une absence quasi-totale de lieu de formation adéquat, une faible tradition dans le domaine... [...] Et pourtant, l'Océan indien est, aujourd'hui, un réservoir énorme de talents du 9^{ème} art. Dans le sillage d'initiatives privées, [...] ou publiques (le soutien inconditionnel et permanent de nos collègues du Centre culturel Albert Camus à Tananarive ou de l'Alliance française de Port-Louis), la B.D. indo océanienne a incontestablement remporté des succès importants durant ces dernières années⁵⁸² dans des marchés locaux mal protégés.

⁵⁸⁰ DI SALVIA (Morgan) et LEFÈVRE (P.), avec la collaboration de NAKANO (Haruyuki) et du Bureau d'études de SMartBe, *Bande dessinée et illustration en Belgique. État des lieux et situation socio-économique du secteur*. Bruxelles : SMartBe, 2010, p. 144.

⁵⁸¹ DOZO (B.-O.), PREYAT (Fabrice), « La bande dessinée francophone belge au présent », *Textyles*, n°36-37, 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, p. 11.

Voir : <http://textyles.revues.org/1397> , consulté le 02 mars 2017.

⁵⁸² CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Îles en bulles ». Non publié. Agence interuniversitaire de la Francophonie, Production des enseignants et de chercheurs de l'AUF, 2006.

Quant à l'importante question de l'impact *interne* aux œuvres de ces rapports *externes* de domination, nous en discuterons au moment de décrire les stratégies mises en place par les auteurs pour conquérir des positions aussi bien dans le milieu local que dans le système francophone et dans le champ européen.

1.1.1.6. L'évolution numérique des auteurs africains de B.D.

La diffusion graduelle de l'internet dès la fin des années 1990 a joué un triple rôle dans les parcours professionnels des auteurs africains de B.D. : elle a d'abord influencé les modalités pratiques de leur travail et de leur collaboration ; elle leur a ensuite offert des opportunités pour se rendre visibles et être repérés ; enfin, dans une moindre mesure, elle a entraîné des conséquences pour la publication de leurs œuvres.

De manière générale, les auteurs ont commencé à utiliser l'internet à la fin des années 90 dans les cybercafés, notamment pour ouvrir un compte sur un serveur de messagerie et pouvoir ainsi communiquer rapidement et quasi gratuitement avec les journalistes, les organisateurs d'événements culturels, les opérateurs d'ONG et, bien évidemment, les autres auteurs. L'utilisation des scanners a également rendu possible l'échange de reproductions numériques de leurs dessins ainsi que de matériels iconographiques pour l'étude des ambiances, des vêtements ou des décors. La possibilité de faire circuler, d'une façon à la fois rapide, quasiment gratuite et sûre, images et textes grâce à la toile numérique a indubitablement favorisé les rapports professionnels entre les auteurs et elle leur a permis de travailler à distance à des projets communs, avec des collègues résidant en Europe ou dans divers pays d'Afrique. Avant tout, le processus de production basé sur la collaboration entre scénariste et dessinateur en a été facilité, du fait de la possibilité offerte de s'envoyer en temps réel des synopsis, des ébauches, des dialogues, des esquisses ou des états intermédiaires des planches tout au long des différentes phases de la création.

Quant à la visibilité, les auteurs l'ont obtenue graduellement par leur présence sur la toile, au départ avec la présentation de quelques événements isolés, à l'exemple des journées de la B.D. de Libreville, plus tard avec des projets plus structurés, mis en place

Voir : eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/339/1/lles_en_bulles.pdf, consulté le 26 février 2017.

par des ONG au début des années 2000. Par la suite, l'ouverture de blogs personnels dans les espaces gratuits des *Content management system* a donné aux auteurs la possibilité de gérer leur propre image publique, ainsi que, quelques années plus tard, la création d'un profil sur les réseaux sociaux, notamment Facebook.

La visibilité à l'échelle internationale a surtout contribué au travail d'individuation, mais aussi de définition et de promotion de la « B.D. africaine », travail effectué par les chercheurs et par les organisateurs européens qui eurent un rôle de pionniers dans le processus de connaissance et de promotion de cette production. Au départ, une telle tâche s'apparentait à une chasse au trésor, indice après indice. Le récit d'Aurélié Gal d'« Équilibres & populations » à propos du démarrage de son projet « À l'ombre du baobab », à la fin des années 90, quand les auteurs africains demeuraient presque inexistantes sur la toile, nous amène à comprendre le changement dû à l'Internet :

Les premiers partenaires du projet sont les dessinateurs africains. Très difficiles à identifier, ils furent une quarantaine à participer. Il est intéressant de noter le vide bibliographique en matière de bande dessinée africaine. Notre point de départ fut malgré tout une adresse Internet qui nous renvoyait sur les pages du festival de bande dessinée de Libreville au Gabon. On y a trouvé, en effet, une liste des coordonnées des dessinateurs qui ont participé à la manifestation. Nous nous sommes appuyés également sur des structures locales pour relayer l'information. Les centres culturels ont joué ce rôle ainsi que des associations de bédéistes comme « BD Boom » au Gabon, « Mac BD » au Cameroun ou « ACRIA » en République Démocratique du Congo ⁵⁸³.

En même temps, les premiers travaux de recherche qui ont étudié la B.D. d'auteur africain en tant qu'objet critique se sont réalisées grâce au courriel. En travaillant pour le projet « Matite africaine », l'anthropologue Massimo Repetti a ainsi pu progresser en dialoguant avec les bédéistes de toutes les régions d'Afrique par le truchement du courriel électronique ⁵⁸⁴.

Très tôt, l'époque des blogs d'auteurs a ensuite commencé. Ils étaient hébergés sur des plate-formes gratuites, qui leur ont permis de faire connaître leur travail. Un article de juillet 2010 calcule l'ampleur du phénomène dans la B.D. française et affirme qu'« il y

⁵⁸³ GAL (Aurélié), « "À l'ombre du baobab" : genèse et enjeux d'un projet collectif », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, op. cit.*, p. 22-25.

⁵⁸⁴ MARCHESINI REGGIANI (A.), Entretien recueilli par S. Federici, Bologne : 20 mars 2017 (coll. privée).

aurait aujourd'hui 15 000 blogs de bande dessinée en France, dont certains attireraient plus de 50 000 connexions par jour⁵⁸⁵ ». De la même façon que leurs collègues non africains, à partir de la moitié des années 2000, plusieurs auteurs ont saisi les chances offertes par la pratique du blog pour se présenter en tant qu'artistes, en donnant des nouvelles de leur travail, en relatant les reconnaissances obtenues, mais aussi en commentant l'actualité politique.

En août 2008, en menant une brève recherche pour rédiger un article⁵⁸⁶, nous avons décrit de nombreux blogs d'auteurs africains, à l'instar de celui qui était édité par Pat Masioni⁵⁸⁷ ; l'auteur y tenait une chronique synthétique et informelle de ses moments professionnels : les publications, les expositions, les séances de dédicace. Ce blog a été tenu à jour depuis lors et l'on peut constater qu'aujourd'hui, la majorité des messages « postés » sont consacrés aux occasions liées à la réalisation de carnets de voyage. Pat Masioni conclut chaque publication par ce dicton, caractéristique de son style : « Le soleil brille ». Au-delà de leur propre travail, certains auteurs affichent la volonté de faire connaître la B.D. africaine dans leurs blogs, à l'instar de l'illustrateur Willy Zekid qui, en écrivant les premiers mots de son site, le 6 juin 2006, déclare :

Bonjour, je crée ce site afin de vous parler de la B.D. en général et de celle d'Afrique en particulier.

Je n'ai pas la prétention de vous faire découvrir toute la B.D. d'Afrique, mais au moins celle à ma portée. N'hésitez pas à laisser des commentaires, susciter des débats. Ce blog est là pour ça !⁵⁸⁸

En réalité, le « post » suivant n'arrive que le 7 janvier 2007, et il s'agit d'une présentation de l'auteur. Plusieurs articles concernant ses personnages et ses voyages sont publiés durant la première moitié de 2007. En janvier 2009, après une période de silence, il revient en ligne en disant vouloir être plus régulier dans les publications et annonce avoir travaillé à son site web⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵ FERREYROLLE (Catherine), « Bulles sur toile », *Bibliothèque (s)*, n°51, juillet 2010, p. 33-35.

⁵⁸⁶ FEDERICI (S.), « Les blogs : lieu de rencontre des dessinateurs africains », *Le Courrier*, n°7 N.S., août-septembre 2008.

⁵⁸⁷ <http://patmasioni.canalblog.com/>, consulté le 13 avril 2017.

⁵⁸⁸ ZEKID (Willy), « Parlons de la B.D. africaine », *BD africaine de Willy Zekid*, 6 juin 2006.

Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-5187972.html>, consulté le 20 mars 2017.

⁵⁸⁹ www.willyzekid.com. Actuellement, le site est indisponible.

Bon, le temps est passé depuis ma dernière connexion sur ce blog. Il va falloir rattraper le temps perdu.

Quoi de neuf, depuis ?... Eh bien, tellement de choses !!!

Je ne sais pas encore par quoi commencer.

Alors, je vais prendre le temps de refaire surface petit à petit.

Et je vais essayer de vous mettre quelques nouvelles illustrations.

Pour ceux qui sont impatients, ils peuvent bien sûr, visiter mon site ⁵⁹⁰.

En réalité, par la suite, les « post » publiés se font rares, jusqu'aux derniers, datés du 15 février 2013 : deux vignettes portant sur la démission du Pape Benoît XVI ⁵⁹¹.

Adjim Danngar *, auteur tchadien réfugié en France, édite un blog où il publie pratiquement deux *post* par mois, constitués généralement de dessins de presse qui font la critique de l'actualité politique française ou africaine. Il donne plus rarement des nouvelles de sa carrière professionnelle (participation à des festivals, expositions, publications). Récemment, il a alterné des nouvelles ayant trait à sa dernière B.D., parue chez L'Harmattan ⁵⁹² avec des vignettes très critiques à l'encontre de la police française suite à l'agression et au viol, par quatre policiers, d'un jeune homme à Aulnay-sous-Bois le 2 février 2017 ⁵⁹³. Depuis quelques années, il relance chaque nouvelle sur son profil Facebook, où les amis et les lecteurs peuvent laisser leurs commentaires.

⁵⁹⁰ [ZEKID (W.)], « Quoi de neuf depuis? », *BD africaine de Willy Zekid*, 3 janvier 2009.

Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-26375548.html>, consulté le 20 mars 2017.

⁵⁹¹ [ZEKID (W.)], « Il y a "Des missions"... et "Démission" », *BD africaine de Willy Zekid*, 15 février 2013.

Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-il-y-a-des-missions-et-demission-115376567.html> et [ZEKID (W.)], « Benoit cesse ! », *Ibidem*.

Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-benoit-cesse-115373582.html>, consultés le 21 mars 2017.

⁵⁹² [DANNGAR (Adjim)], « Invitation au lancement de l'irascible Mamie Denis : ce jeudi 2 février à partir de 19h au 21 bis rue des Écoles 75005 », *Adjimdanngar*, 1 février 2017.

Voir : <https://adjimdanngar.wordpress.com/2017/02/01/invitation-au-lancement-de-lirascible-mamie-denis-ce-jeudi-2-fevrier-a-partir-de-19h-au-21-bis-rue-des-ecoles-75005/>, consulté le 22 mars 2017.

⁵⁹³ [DANNGAR (A.)], « La gangrène : l'État-policier, la justice et Théo », *Adjimdanngar*, 20 février 2017.

Voir : <https://adjimdanngar.wordpress.com/2017/02/20/la-gangrene-letat-policier-la-justice-et-theo/>, consulté le 22 mars 2017.

D'autres auteurs ont expliqué ce qui les avait incités à se faire connaître par le biais d'un blog. Le malgache Pov a ainsi relaté la manière dont tout a commencé :

J'ai longtemps hésité entre un blog et un site. J'avais déjà une ébauche d'un site mais faute de moyens financiers, il est resté dans mon disque dur. Je ne suis pas entièrement satisfait d'un blog mais si vous dites qu'il fait l'affaire, alors je m'en contenterai. De toute façon, ma finance [sic] n'a pas beaucoup évolué ⁵⁹⁴.

Il a publié autant de nouvelles assez informées, relatives à l'actualité malgache, que d'autres concernant sa carrière d'auteur : publication, participation à des festivals... L'auteur se fait un devoir de maintenir une présence active sur la toile : le 3 janvier 2012, après quelques mois où ses articles s'étaient faits rares, il a publié un « post » pour se justifier de ses retards, avec des couvertures de B.D., dont celle de *Mégacomplot à Tananarive* : « Quelques bandes dessinées sorties au courant de 2011, dans lesquelles j'ai participé » ⁵⁹⁵. Le message se conclut par ces mots : « Je comprends pourquoi j'ai pas trouvé assez de temps pour gérer ce blog durant l'année 2011. » En août 2014, avec l'annonce ⁵⁹⁶ de la sortie du deuxième tome des aventures de Rémy : *Coût d'État à Tamatave*, il a fermé son blog pour concentrer sa communication en ligne sur les réseaux sociaux, notamment Facebook.

Le blog de Pahé a été ouvert le 17 novembre 2007 avec quelques articles de Paquet, l'éditeur de la série *Dipoula, le petit albinos*, et du scénariste Sti, pour promouvoir le personnage de Dipoula ; il a ensuite été mis à jour par Pahé, d'abord avec, en majorité, des articles touchant à son œuvre, à ses voyages et à ses expériences en atelier. Ensuite, les pages ont été progressivement occupées par des articles, des dessins de presse et des photos concernant la politique gabonaise, souvent très corrosifs, avec seulement l'un ou l'autre article consacré à la production de l'auteur et à la B.D. africaine.

⁵⁹⁴ [POV], « Salutations », *Povonline*, 17 janvier 2007.

Voir : <https://povonline.wordpress.com/2007/01/17/hello-world/>, consulté le 20 mars 2017.

⁵⁹⁵ [POV], « Ça m'a (aussi) occupé », *Povonline*, 3 janvier 2012.

Voir : <https://povonline.wordpress.com/2012/01/03/ca-ma-aussi-occupe/>, consulté le 20 mars 2017.

⁵⁹⁶ [POV], « Sortie de notre album Coût d'État à Tamatave », *Povonline*, 11 août 2014.

Voir : <https://povonline.wordpress.com/2014/08/11/sortie-de-notre-album-cout-detat-a-tamatave/>, consulté le 20 mars 2017.

Le blog de Pahé apparaît probablement comme le plus abouti parmi les blogs d'auteurs africains ⁵⁹⁷. Récemment, il a fait la part belle aux élections au Gabon et à la reconduction au pouvoir d'Ali Bongo, que Pahé surnomme « Le roi ». Sa critique de la politique et de la société est violente et parvient à égratigner et malmener les opinions traditionnelles, à l'instar de l'homophobie ou de la condamnation de la sexualité avant la maturité. Les lecteurs ont réagi par des commentaires que, depuis quelques années, ils laissent plus volontiers et aisément sur les pages *Facebook* de Pahé.

En effet, à partir de 2007, lorsque s'est imposée la technologie du web 2.0, les blogs qui permettaient aux auteurs de se rendre visibles en ligne de façon gratuite, se sont vus peu à peu supplantés par *Facebook*, un réseau social où la communication, le partage de contenus et la mise en réseau bénéficient d'un accès beaucoup plus aisé. Ce succès est également dû à celui du téléphone portable qui permet de s'y connecter facilement. En effet, grâce à l'ample et rapide pénétration de ces outils de communication, le Web est en train de se répandre à travers toute l'Afrique. Même si ce continent se situe encore en queue de peloton pour le nombre d'abonnés à Internet via le téléphone portable (29,3% contre 78,2% de l'Amérique en 2016) ⁵⁹⁸, il y a eu une forte progression ces dernières années, d'autant plus remarquable que seuls 10,8% des foyers africains disposent d'un ordinateur.

Chaque dessinateur possède désormais sa page par l'intermédiaire de laquelle il communique avec ses lecteurs ou avec les autres dessinateurs, et les auteurs qui actualisent encore leurs blogs « partagent » généralement les articles dans leurs pages *Facebook* dans le but de les relancer et de s'assurer des commentaires (plus faciles que dans les blogs où il faut habituellement s'enregistrer au préalable), des « j'aime » et des « je partage ».

À cet égard, les auteurs africains de B.D. ont très tôt compris que les réseaux sociaux se révèlent « [à] la fois outils de production d'informations *et* de production de

⁵⁹⁷ Les archives du blog montrent qu'il a publié 6 « post » en 2007, 230 en 2008, 295 en 2009, 201 en 2010, 95 en 2011, 216 en 2012, 318 en 2013, 340 en 2014, 78 en 2015, 93 en 2016, 6 en 2017.

⁵⁹⁸ ANONYME, « Key 2005-2016 ICT data », *ITU*, [s.d.]
Voir : <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>, consulté le 20 mars 2017.

publics »⁵⁹⁹. Mûs par la volonté de faire approuver par des publics plus ou moins diversifiés leurs productions artistiques mais aussi des aspects de leur personnalité et de leur vie privée, ils visent comme tous les créateurs au succès sur les réseaux sociaux, un succès qui peut se quantifier de manière très concrète par le nombre de « j'aime » et de « je partage », ou par la « portée » des « post » publiés dans leurs pages⁶⁰⁰. Si Pahé, en usant d'un langage obscène et de propos agressifs par rapport à la vie sociale et politique de son pays, cherche toujours à susciter des *buzz* de commentaires, quitte à s'attirer le mépris, Al'Mata, Pat Masioni et Benjamin Kouadio s'attachent plutôt à raviver l'intérêt des fans par des informations concernant leur travail professionnel.

Le groupe *Facebook* « Bande dessinée africaine » est géré par Benjamin Kouadio et compte actuellement plus de 1 400 membres. Il rassemble quasiment tous les auteurs francophones les plus renommés, ainsi que des débutants, des promoteurs, des éditeurs et, bien évidemment, des lecteurs. Il fait fonction de plateforme de discussion, selon une formule qui a remplacé les forums qui avaient donné lieu, durant les années 2000, à de vives discussions autour du marché de la B.D. africaine, de la promotion des auteurs et des stratégies à mettre en place (forums dont certains se trouvent parfois encore en ligne⁶⁰¹). Les auteurs y placent des informations concernant les nouvelles publications, mais ils proposent également des ébauches, des projets, des appels à collaboration, et se mettent ainsi en contact avec des partenaires potentiels qui laissent leurs commentaires. On voit ainsi se tisser des liens entre les créateurs africains et le lectorat national et international.

D'autres auteurs animent leurs « murs » Facebook avec l'actualité politique, à l'instar d'Adjim, qui a publié des dessins de presse très durs à l'encontre de la politique

⁵⁹⁹ GRANJON (Fabien), DENOÛËL (Julie), « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », *Sociologie*, n°1/2010 (Vol. 1), p. 25-43.

Voir : <http://www.cairn.info/revue-sociologie-2010-1-page-25.htm>, consulté le 20 mars 2017.

⁶⁰⁰ Dans le jargon des médias sociaux, le *reach* — ou la *portée* en français — correspond au nombre d'utilisateurs qu'une publication peut atteindre. Cf. THIBAUD (Clément), « Social media: qu'est-ce que le reach ? », *Madalana.fr*, [s.d.]

Voir : <http://www.madalana.fr/social-media-reach/>, consulté le 26 mars 2017.

⁶⁰¹ Par exemple, la discussion « La B.D. africaine existe, je l'ai rencontrée !! », entamée par FARAO dans *Grioo.com* le 7 mai 2006, est encore consultable.

Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 1 avril 2017.

française, ou de Didier Kassaï qui, durant la crise politique de 2013 en République Centrafricaine, s'est fait le témoin direct de la situation, et a publié au fil des jours une chronique de la guerre civile à Bangui, de son propre point de vue de citoyen de la ville ; cette chronique lui a valu un contrat pour la publication d'un reportage en quatre épisodes sur le site de la « Revue dessinée »⁶⁰².

C'est sur *Facebook*, dans une page intitulée « La Vie d'Ébène Duta - LVDD », que la camerounaise Elyon's a commencé à publier sa série portant sur la vie d'une jeune fille noire émigrée en France. En 2014, elle a lancé un financement participatif avec l'objectif de récolter 12 500 euros, somme estimée suffisante pour auto-éditer *La vie d'Ébène Duta*. Son pari gagné, Elyon's a par la suite connu un certain succès à travers la vente directe de l'album et a reçu de nombreuses invitations en Europe, à commencer par le Festival de Lyon en 2014, ainsi qu'en Afrique et au Canada.

Les récents albums *Vaudou Soccer*, de Simon Mbumbo, et *La vie d'Andolo*, de Fati Kabuika et Christophe Edimo, ont été proposés en préachat par l'éditeur Toom Comics, permettant ainsi de couvrir une partie du financement des frais d'impression. Pour promouvoir cette collecte de fonds, publiée sur le site de l'éditeur, ils ont utilisé le réseau social *Youtube* et publié une petite vidéo de présentation, ainsi que *Facebook*, pour atteindre un public plus large.

Ces exemples que nous venons d'évoquer montrent qu'une présence bien gérée dans les réseaux sociaux peut permettre de financer une édition. Par ailleurs, en ce qui concerne le troisième aspect que nous avons annoncé au début de cette section consacrée à l'évolution numérique de la B.D. africaine, c'est-à-dire l'édition d'albums numériques, nous n'en constatons que de rares expériences, alors que cette forme d'édition se pratique de plus en plus couramment dans le monde de la B.D.

Selon Raphaël Thierry, dans le secteur africain du « livre de jeunesse, le numérique est amené à jouer un rôle croissant depuis les 8 dernières années »⁶⁰³ ; cependant, le Neuvième art produit peu de titres numériques. Sur les sites des opérateurs qui passent pour des modèles d'éditeurs en train de s'imposer dans ce marché émergent, nous n'avons trouvé de B.D., ni dans Librairie Numérique Africaine (LNA), « lancée à Dakar en 2013, qui commercialise à ce jour plusieurs centaines de titres numériques, dont

⁶⁰² KASSAÏ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

⁶⁰³ Cf. THIERRY (R.), « Un aperçu des dynamiques de l'édition africaine pour la jeunesse dans la période contemporaine », *art. cit.*

certaines pour la jeunesse, publiés en coédition avec une vingtaine d'éditeurs d'Afrique de l'Ouest et d'Afrique centrale »⁶⁰⁴ ; ni dans le catalogue de la jeune *start-up* sénégalaise Kusoma, qui publie des romans, des nouvelles et des essais depuis 2015. Quant à la plateforme Congolivre, – qui se présente comme « la première librairie numérique congolaise qui met à la disposition du public des ouvrages gratuits téléchargeables et payants avec mobile money tel que MPesa ; Aritel Money ; orange Money et Tigocash »⁶⁰⁵ –, elle devrait publier l'album *L'oiseau volant* de Platini Lubunu, dont le projet a gagné le prix Mongo Sisé du C.C.F. de Kinshasa, mais le menu « bande dessinée » demeure encore vide. On peut par ailleurs acheter des B.D. d'auteurs sur le site de la société de diffusion numérique Izneo, créée en 2010 par douze éditeurs de B.D. franco-belge pour offrir une offre légale de lectures en ligne⁶⁰⁶ : on y trouve douze volumes publiés par la collection « africaine » l'Harmattan BD, mais aussi *Madame Livingstone* de Barly Baruti et *La vie d'Ebène Duta*.

Ajoutons que le mauricien Laval NG a publié l'album *Parallèle, tome 1* (scénario de Philippe Pelaez), en recueillant l'argent via un financement participatif, chez Sandawe⁶⁰⁷. Ils ont obtenu un investissement de 42 000 euros auprès de 315 « édinautes », membres de cette plateforme d'édition assez structurée et transparente. Ces chiffres, qui sont loin d'être négligeables, semblent indiquer une tendance du marché qui concerne à la fois les réseaux et l'édition.

1.1.1.7. La critique

Après ce tour d'horizon consacré au milieu de la B.D. en Afrique francophone, le constat d'après lequel la production de ces auteurs n'a que très peu fait l'objet d'articles

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ ANONYME, « Qui sommes-nous? », *Congolivres.com*, s.d.

Voir : <http://www.congolivre.com/index.php?var=1016&menu=a-propos&option=qui-sommes>, consulté le 24 mars 2017.

⁶⁰⁶ <http://www.izneo.com>

⁶⁰⁷ Sandawe est une maison d'édition belge de bande dessinée créée en novembre 2009, basée sur le concept du financement participatif de projets d'édition présentés aux lecteurs sur le site. Par rapport à l'ensemble des sites de *crowdfunding*, Sandawe fonctionne en tant que vraie maison d'édition, de sorte que les auteurs qui arrivent à recueillir le financement nécessaire sont publiés, diffusés et distribués de manière professionnelle.

critiques ne doit pas sembler étrange. Certes, dans la presse généraliste locale, on peut trouver des articles qui font la chronique d'évènements comme les festivals, les colloques, les ateliers, pour célébrer le succès d'un créateur du pays ou de la ville. Ces articles sont parfois reproduits sur *Facebook* par les auteurs, qui font ainsi part de leur participation à un salon de B.D., de la parution d'un album, ou du fait qu'ils ont été interviewés par un journal local ⁶⁰⁸. Par ailleurs, des comptes rendus adoptant un angle d'approche davantage « spécialisé » sont parfois publiés dans des sites culturels nationaux, à l'instar du portail malgache financé par l'Institut Français et l'Alliance Française de Madagascar, et intitulé *No comment* ⁶⁰⁹.

D'autres fois, les sites culturels se font l'écho d'informations publiées par d'autres médias, à l'instar de *Kamerculture* qui a republié un entretien avec Pahé paru dans *Culturebène* ⁶¹⁰, ou *Congoforum* qui a republié un reportage de RFI relatant l'exposition parisienne *Beauté Congo* et célébrant « Papa Mfumu'eto I^{er}, roi de la B.D. congolaise » ⁶¹¹.

⁶⁰⁸ Benjamin Kouadio, par exemple, a publié le 11 février 2017 sur sa page Facebook la photo d'un article paru dans le quotidien ivoirien *Fraternité Matin* concernant son album *Le Petit Débrouyar* (Abidjan : Les Studios Kbenjamin, 2016). Il a ainsi présenté l'article : « À vos kiosques à journaux ! Une lecture critique de l'œuvre *Galère pécuniaire* avec Petit Débrouyar est parue ce samedi 11 février 2017 dans le quotidien *Fraternité Matin* no. 15653. Sous la plume de l'inusable critique littéraire et écrivain Macaire Ety. Des lieux à investir, des espaces à conquérir pour la cause du Neuvième art. Let it be ! GOD is in control ! ».

Voir :

<https://www.facebook.com/groups/134649779999243/permalink/953968914733988/>, consulté le 28 mars 2017.

⁶⁰⁹ Par exemple le compte rendu de BAZIN (Sophie), « Franco Clerc, Joyeuses retrouvailles », *No comment*, 24 mai 2016.

Voir : <http://www.nocomment.mg/franco-clerc-joyeuses-retrouvailles/>, consulté le 28 mars 2017.

⁶¹⁰ PAHÉ, « Quand on parle de B.D. en Afrique on ne voit pas le Cameroun... » Entretien recueilli par Dariche Nehdi», *Culturebène*, 26 novembre 2012.

Voir : <http://www.culturebene.com/5718-pahe-quand-on-parle-de-bd-en-afrique-on-ne-voit-pas-le-cameroun.html#>, consulté le 28 mars 2017.

⁶¹¹ FORSTER (Siegfried), « "Beauté Congo" célèbre Papa Mfumu'eto I^{er}, roi de la BD congolaise », RFI, 30 juillet 2015.

Voir : <http://www.rfi.fr/afrique/20150730-beaute-congo-celebre-papa-mfumu-eto-ier-roi-bd-congolaise>, consulté le 28 mars 2017. L'article est copié, sans citer l'auteur, par *Congoforum*, dans la page:

De leur côté, en voulant donner de la visibilité à la production culturelle africaine, des revues telles qu'*Africultures*, *Takam Tikou* et *Africa e Mediterraneo* publient des articles informatifs et des analyses socio-anthropologiques ou politiques relatives à la B.D. d'un pays ou à la production d'un auteur. Ces périodiques ont été lancés pour répondre au manque de visibilité de la créativité africaine, tel qu'il était ressenti au cours des années 1990 ; il fallait donc lui assurer une promotion spécifique pour qu'elle puisse trouver une place aux côtés des expressions occidentales qui dominaient la scène culturelle globale. Voué à la tâche de combler le manque d'information – qui était une réalité très concrète jusqu'à l'émergence d'internet – ces médias se caractérisent par un discours consensuel à propos des cultures du Sud ⁶¹², visant à la défense *a priori* du corpus, et l'on y observe rarement les ouvrages avec une distance critique. Dans la perspective de leur politique éditoriale, la publication d'une œuvre issue d'une production culturelle dominée et méconnue est à juger, en soi, comme un fait positif.

La revue *Takam Tikou*, notamment, publie régulièrement des informations bibliographiques et des notes de lecture riches en informations à l'occasion de la parution d'ouvrages africains dans les domaines de la littérature pour la jeunesse et de la B.D. Dès la fin des années 90, la revue *Africultures* a offert aux lecteurs des articles et des entretiens riches en informations, signés par Taina Tervonen, Alain Brezault, Sébastien Langevin et, plus tard, par Christophe Cassiau-Haurie. Notamment, le dossier n°22 de 1999, concernant les « Créations africaines pour la jeunesse » ⁶¹³, a constitué le premier des dossiers d'*Africultures* rassemblant des ensembles organiques d'articles utiles pour comprendre le milieu de la B.D. africaine. À travers sa base de données en ligne « SPLA Sud Planète, Portail de la diversité culturelle » ⁶¹⁴, *Africultures* a mis en ligne beaucoup d'informations (en forme de « fiches » souvent autoproduites par les auteurs) relatives aux productions des auteurs d'Afrique (et des Caraïbes et du Pacifique, selon les buts du financement du Fonds européen de développement qui a permis le projet).

<http://www.congoforum.be/fr/nieuwsdetail.asp?subitem=3&newsid=202268&Actualiteit=selected>, consulté le 28 mars 2017.

⁶¹² HALEN (P.), « À propos des modalités d'insertion des littératures issues de l'immigration dans le système littéraire francophone », dans DUMONTET (Danielle) / ZIPFEL (Frank), (eds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. Hildesheim Zurich New York : Gerog Olms Verlag, coll. « Passagen/Passages » Bd. 7, 2008, p. 37-48.

⁶¹³ *Africultures*, dossier « Créations africaines pour la jeunesse », n°22, 1999.

⁶¹⁴ <http://www.spla.pro/>, consulté le 8 avril 2017.

Une autre structure « africaniste » est le « Réseau Afrique 37 », collectif d'acteurs de la coopération avec l'Afrique, basé à Tours et rassemblant une vingtaine d'associations, de jumelages et de groupements ou institutions divers ⁶¹⁵, qui organise depuis 2002 le festival Plumes d'Afrique et publie des recueils de comptes rendus d'ouvrages littéraires et de B.D. africaines produits par un comité de lecture qui se réunit régulièrement.

Une autre source d'information est constituée par le blog *Africabulles*, créé par un amateur dont nous ne connaissons que le pseudonyme, Bizdou, et qui se définit ainsi :

Amateur de B.D. et de dessins animés depuis mon enfance, j'ai comme beaucoup d'autres dessiné dans des cahiers ou sur des feuilles volantes. J'y ai représenté mes super-héros préférés et j'en ai même créé un fortement inspiré des comics qui font un tabac au cinéma. Mais jamais l'idée d'en faire mon métier n'a effleuré mon esprit. En créant ce blog, j'espère partager ma passion et mes coups de cœur en matière de B.D. et d'animation africaines ⁶¹⁶.

Mis à jour de façon irrégulière, ce blog d'informations concerne les nouvelles parutions et les participations des auteurs africains à des événements généralistes ou spécialisés dans les matières africaines.

Comme nous l'avons remarqué, l'approche essentiellement promotionnelle de ces revues et autres supports oblige le curieux comme le chercheur à se tourner vers les médias spécialisés dans la B.D. pour lire des comptes rendus structurés selon une approche critique spécifique, c'est-à-dire tournée vers l'analyse des qualités de la narration (en ce qui concerne aussi bien le texte que l'image), des thèmes, des motifs ou d'autres éléments narratifs, ou encore vers l'analyse du style graphique. Dans ces revues qui n'ont pas de rédacteurs spécialisés en matières africaines, seules les auteurs qui publient chez des éditeurs européens font l'objet d'une attention.

C'est le cas du portail participatif de comptes rendus *Sceneario*, où, sous pseudonyme, les membres font écho aux nouvelles parutions avec un « Résumé » et un « Avis », positif ou négatif, le plus souvent bien argumenté. Parmi environ 4 000 auteurs recensés, l'on peut trouver les auteurs africains suivants : Marguerite Abouet, pour les

⁶¹⁵ <http://plumesdafrique37.fr>, consulté le 8 avril 2017.

⁶¹⁶ BIZDOU, « About Bizdou », *Africabulles*, s.d.

Voir : www.africabulles.com, consulté le 12 avril 2017.

trois premiers tomes de la série *Aya de Yopougon*, réalisés avec Clément Oubrierie⁶¹⁷ ; Pat Masioni, pour *Rwanda 1994*⁶¹⁸ ; Barly Baruti, dont on présente les tome 1 et 6 de la série *Mandrill*⁶¹⁹, l'album *Madame Livingstone* et l'exposition portant le même titre au Centre Belge de la Bande dessinée⁶²⁰ ; Séraphin Kajibwami, en tant que dessinateur d'une histoire scénarisée par le célèbre Appollo⁶²¹ ; Joe Daly, auteur de *The Dungeon Quest*, publié en France chez L'Association⁶²² ; Christophe Edimo et Simon Mbumbo pour *Malamine*⁶²³.

Un autre site de référence est *Du9* (sous-titré : « *l'autre bande dessinée* ») qui, depuis 1997, se présente en tant que :

-
- ⁶¹⁷ MARIE, « Aya De Yopougon #1 », *Sceneario*, 31 juillet 2006.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/aya-de-yopougon/tome-1/5816.html>, consulté le 8 avril 2017.
- ⁶¹⁸ SBUORO, « Rwanda 1994 #1 Descente en enfer », *Sceneario*, 11 avril 2006.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/rwanda-1994/descente-en-enfer/5353.html>, consulté le 29 mars 2017.
- ⁶¹⁹ SBUORO, « Mandrill #1 La môme flamberge », *Sceneario*, 19 aout 2005.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/mandrill/la-mome-flamberge/4296.html>, consulté le 29 mars 2017.
FEF, « Mandrill #6 le cheval de troie », *Sceneario*, 21 juillet 2004.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/mandrill/le-cheval-de-troie/3074.html>, consulté le 29 mars 2017.
- ⁶²⁰ PHIBES, « Congo, la Grande Guerre », *Sceneario*, 24 juillet 2014. Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/madame-livingstone/congo-la-grande-guerre/21732.html>, consulté le 24 mars 2017 ; et ANONYME, « Exposition Madame Livingstone - Centre Belge de la Bande Dessinée », *Sceneario*, s.d.
Voir : <http://www.sceneario.com/expositions-salons/exposition-madame-livingstonecentre-belge-de-la-bande-dessinee-307.html>, consulté le 24 mars 2017.
- ⁶²¹ SBUORO, « Les diamants de Kamituga #2 », *Sceneario*, 4 avril 2015.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/les-diamants-de-kamituga/tome-2/23240.html>, consulté le 29 mars 2017.
- ⁶²² FREDGRI, « Dungeon Quest #1 », *Sceneario*, 1 février 2010.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/dungeon-quest/tome-1/13344.html>, consulté le 29 mars 2017.
- ⁶²³ ARNEAU, « Un africain à Paris », *Sceneario*, 3 juin 2010.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/malamine/un-africain-a-paris/14103.html>, consulté le 29 mars 2017.

un webzine, une base de données, une zone d'autonomie temporaire et un collectif de lecteurs qui rédigent des chroniques sur ce qu'ils aiment ou pas... [en partant du constat que] depuis des années, il existe, à côté de la bande dessinée "grand public", une bande dessinée d'auteurs qui produit des œuvres fortes, qui mériterait de toucher une audience plus importante et surtout d'acquiescer une reconnaissance critique qu'on lui refuse ⁶²⁴.

Dans *Du9*, on trouve des entretiens, des annonces de publication et des comptes rendus concernant des auteurs d'origine africaine qui, grâce aux maisons d'édition qui les éditent et à leur choix formels, graphiques et thématiques, se positionnent dans le secteur de cette « bande dessinée d'auteurs » qui intéresse les rédacteurs du site. C'est le cas de la notice concernant la traduction de la revue sud-africaine *Bitterkomix* parue chez L'Association en 2009 (avec les histoires d'Anton Kannemeyer, Conrad Botes, Karlien De Villiers, Joe Daly ⁶²⁵) ; d'un entretien avec Marguerite Abouet et Clément Oubrerie, auteurs de la collection Bayou de Gallimard ; des comptes rendus des ouvrages de Joe Daly traduits par l'Association ⁶²⁶ ; ou encore de la mention de l'album *Ma mère était une très belle femme*, de Karlien De Villiers (éditions Ça et là), dans un entretien avec le fondateur de la maison d'édition ⁶²⁷. D'autres auteurs sont épinglés dans les listes des parutions du mois : « Edimo & Fati Kabuika, *La Chiva Colombiana*, Les Enfants Rouges » ⁶²⁸, « Edimo & Simon-Pierre M'Bumbo, *Malamine*, Les Enfants Rouges » ⁶²⁹,

⁶²⁴ LE STAFF DE DU9, « C'est quoi du9 ? », *Du9*, septembre 2005.

Voir : <http://www.du9.org/cest-quoi-du9/>, consulté le 29 mars 2017.

⁶²⁵ GUILBERT (X.), « Vues éphémères », *Du9*, février 2009.

Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-fevrier-2009/>, consulté le 22 mars 2017.

⁶²⁶ BI (Jessie), « Scrublands de Joe Daly », *Du9*, octobre 2007.

Voir : <http://www.du9.org/chronique/scrublands/>, consulté le 29 mars 2017 ;

BI (J.), « The Red Monkey dans John Wesley Harding de Joe Daly », *Du9*, février 2009.

Voir : <http://www.du9.org/chronique/the-red-monkey-dans-john-wesley/>, consulté le 29 mars 2017.

BI (J.), « Dungeon Quest t.1 de Joe Daly », *Du9*, novembre 2009.

Voir : <http://www.du9.org/chronique/dungeon-quest-t-1/>, consultés le 8 avril 2017.

⁶²⁷ VERSTAPPEN (Nicolas), « Ça et là », *Du9*, février-novembre 2008.

Voir : <http://www.du9.org/entretien/ca-et-la/>, consulté le 29 mars 2017.

⁶²⁸ GUILBERT (X.), « Vues éphémères. Novembre 2011 », *Du9*, novembre 2011.

Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-novembre-2011/>, consulté le 22 mars 2017.

« Hallain Paluku, Benoît Rivière & Svart – *Missy* – La Boîte à Bulles, collection Champ Libre »⁶³⁰.

À ce stade, il faut remarquer que ce type de comptes rendus, aussi bien que ceux de *Sceneario*, ne sont pas publiés avec l'intention de contribuer à la construction de l'objet critique « bande dessinée africaine ». En effet, la nationalité de l'auteur n'est pas affichée, parfois même pas évoquée, car ce sont les valeurs et les critères spécifiques du champ de la B.D. qui régissent les choix des commentateurs ; les valeurs hétéronomes (promotion des cultures dominées, engagement africaniste, portée éthique des messages) ne sont pas partagées par les agents concernés, en dehors de l'une ou l'autre affirmation générale où apparaît une adhésion fondamentale à certains principes éthiques largement partagés (la production culturelle africaine est injustement méconnue, il faut être plus conscient du sous-développement des pays du Sud...). Mais de tels jugements restent marginaux dans ces analyses qui se basent sur un langage et des outils critiques conformes à l'objet « bande dessinée moderne ».

Pour les auteurs du milieu africain, ces critiques s'avèrent néanmoins fondamentales, parce qu'ils sont ainsi confrontés avec un jugement non influencé par l'esprit d'approbation *a priori* qui façonne ce que P. Halen appelle « des positions de dominance, au moins relative, [...] masquées par de constants appels à des positions de "dominé", dont le bénéfice moral rejaille aussi sur le critique qui en assure la promotion »⁶³¹.

En ce qui concerne le discours critique académique, – qui est, selon notre expérience, peu pris en considération par les bédéistes –, nous avons déjà remarqué dans l'introduction à cette thèse la pénurie d'études systématiques. Il s'agit de travaux qui, à travers différentes approches critiques, se sont au début surtout attachés à donner une visibilité à cette production culturelle et à créer une image globale de la bande dessinée *africaine*, même si cette image avait des contours assez ouverts et perméables. Ils ont ainsi dégagé les bases d'une approche critique et rendu possible un regard

⁶²⁹ GUILBERT (X.), « Vues éphémères. Été 2009 », *Du9*, juillet 2009.

Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-ete-2009/>, consulté le 22 mars 2017.

⁶³⁰ GUILBERT (X.), « Vues éphémères. Novembre 2006 », *Du9*, novembre 2006.

Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-novembre-2006/>, consulté le 22 mars 2017.

⁶³¹ HALEN (P.), « À propos des modalités d'insertion des littératures issues de l'immigration dans le système littéraire francophone », *art. cit.*

concret sur les ouvrages des dessinateurs africains ; il devenait possible d'étudier les textes et les auteurs non pas en tant qu'éléments isolés, mais en tant qu'éléments interagissant entre eux et selon des lignes thématiques reconnaissables.

1.1.2. Les trajectoires à l'intérieur des champs locaux

« Je suis illustrateur... »

– Illustrateur, c'est quoi ?

– C'est un artiste qui fait des illustrations...

– Ah, donc tu chantes ? Tu es musicien ?

– Non, je dessine...

– Mais, comment tu fais pour vivre ? c'est quoi ton vrai métier ?...

Ça sort de certaines personnes qui seraient instruites. Et lorsqu'on découvre que tu vis, ça donne ça :

– Il serait fabricant de fausses monnaies...

– Il ferait partie d'une secte. Il est dans la Magie...

– Il a un parent en France qui lui envoie de l'argent...

Vive les Banguissois !

Didier Kassai, texte publié sur Facebook le 26 septembre 2016

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressée aux institutions qui, dans le milieu de la B.D. africaine, jouent un rôle dans la légitimation des œuvres et de leurs auteurs, ou, plus fondamentalement, qui permettent aux ouvrages d'*exister* en tant qu'objet culturel dans le champ culturel ou social du pays. En prenant pour modèle le champ européen de la B.D., nous avons passé en revue les éditeurs, la presse, les festivals, les associations et la critique, autrement dit les instances qui concourent à l'existence et à l'émergence de cette forme expressive spécifique. De plus, nous avons pris en considération le poids institutionnel du monde associatif et de la diplomatie culturelle, qui, pour les pays africains, constituent souvent des rouages fondamentaux pour la progression des créateurs dans le contexte culturel local.

Ces instances jouent un rôle à un moment ou à un autre du parcours professionnel des auteurs : l'émergence (atelier, revue), la reconnaissance (maison d'édition locale, prix, critique, participation à un festival en tant qu'invité), la consécration (publication dans les maisons du Nord, participation à un festival du Nord). Les auteurs manifestent

plus ou moins d'habileté à se mouvoir à l'intérieur d'un champ culturel dans lequel les institutions se rendent plus ou moins disponibles, offrent des opportunités plus ou moins grandes et présentent une certaine ouverture en fonction de principes variables et fluctuants. Nous allons rappeler ici les étapes chronologiques susceptibles de jaloner les trajectoires des auteurs.

1.1.2.1. Premières rencontres avec la B.D.

Avant que sa démarche professionnelle s'amorce, tout auteur vit son premier moment de rencontre avec la B.D. et la naissance de son intérêt, en tant que lecteur, pour cette forme de narration. Les entretiens réalisés avec les auteurs rendent compte des lectures enfantines qui leur apparaissent comme ayant été déterminantes pour leur future formation artistique et pour leurs choix stylistiques et thématiques. D'une manière générale, il est très fréquent qu'on interroge les auteurs à propos des circonstances qui ont favorisé leur attachement à la B.D. et qui ont suscité, au moment même ou plus tard, leur désir de devenir eux-mêmes auteurs de récits en images. Les anecdotes racontées à cet égard ont une portée qui dépasse souvent l'individu et permettent d'élargir la vision aux contextes familiaux, amicaux et éducatifs dans lesquels s'est déroulée la jeunesse de ces créateurs.

Ces entretiens révèlent notamment que les classiques de la B.D. franco-belge ont souvent constitué leur première lecture : ainsi la plupart des auteurs francophones mentionnent-ils le journal *Spirou*, les albums d'*Astérix*, *Lucky Luke* et *Gaston Lagaffe*, les albums et le journal de *Tintin*, à titre de référence parmi leurs lectures enfantines. Pour illustrer cette éducation littéraire et visuelle commune, nous pouvons citer le camerounais Stéphane Akoa : « Avant, nous étions dans le classique, l'école franco-belge. Nous étions abonnés à *Spirou*, on les achetait régulièrement. Nous avons tous eu cette éducation, avec des héros bien propres »⁶³² ; et Asimba Bathy, auteur de la première génération congolaise : « J'ai eu la chance d'avoir un père amoureux et collectionneur de B.D. C'est ainsi qu'à la maison, déjà tout petit, j'ai découvert *Tintin* »⁶³³.

En Afrique du Sud également, ainsi que le raconte Conrad Botes, ces best-sellers aussi bien que les comics américains étaient en circulation, puisqu'on trouvait « des

⁶³² AKOA (S.) et EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁶³³ BATHY (A.), Entretien recueilli par S. Federici, Bruxelles, 12 février 2014 (coll. privée).

bandes dessinées comme *Astérix*, ou *Tintin*. De même, des B.D. américaines étaient disponibles dans les boutiques, à l'instar des comics Marvel... »⁶³⁴.

En effet, la B.D. franco-belge n'était pas seule à circuler parmi les jeunes lecteurs qui avaient en fait accès à un ensemble diversifié de styles et d'écoles, où l'on trouvait aussi la B.D. en petit format d'origine italienne et états-unienne. Il s'agissait de séries créées par des auteurs ou des éditeurs italiens, notamment Bonelli⁶³⁵, et republiées ou poursuivies principalement en France tout au long des années 50, 60 et 70, par les maisons Aventures et Voyages⁶³⁶ (*Cap'tain Swing*⁶³⁷, *Mister No*⁶³⁸, *Akim*⁶³⁹) et Lug⁶⁴⁰

⁶³⁴ BOTES (C), KANNEMEYER (A.), « South Africa - The Bigger Picture. An Interview with Conrad Botes & Anton Kannemeyer. Propos recueilli par Vanina Géré », *Books&Ideas*, 17 avril 2014. Voir : <https://www.academia.edu/8281656/>, consulté le 12 mai 2017

⁶³⁵ Les Éditions Bonelli ont été créées en Italie par Gian Luigi Bonelli qui, en 1940, fit l'acquisition du journal *L'Audace*, et créa la Redazione Audace. Pendant sa longue histoire, la maison d'édition changera son nom plusieurs fois (Araldo, CEPIM, Altamira, Sergio Bonelli Editore) et, pendant les années 50, verra l'affirmation de son personnage principal : Tex Willer. Malgré une baisse des ventes et l'insuccès de certaines nouvelles séries, Bonelli est actuellement la maison d'édition la plus importante en Italie pour la bande dessinée ; elle publie des séries célèbres, dont jusqu'à 90, voire 100 000 exemplaires sont vendus chaque mois dans les kiosques. L'éditeur Bonelli est connu en France grâce à de nombreuses séries dont la plupart sont parues en petit format, principalement chez Aventures et Voyages et Lug. Le format dit « Bonelli », un peu plus grand que le petit format, est de 16x21 cm.

⁶³⁶ Aventures et Voyages (plus connu sous le nom de Mon Journal) a été créé en 1946 et a publié des « récits en provenance d'Angleterre, d'Italie, d'Espagne principalement chez des éditeurs comme Bonelli, ou parmi les revues britanniques *Valiant*, *Tiger*, *2000 AD*, *Buster* ou les fameux *Selecciones Ilustradas de Barcelone*. » – ANONYME, « Les Petits formats », *Mon Journal*, 13 mars 2002.

Voir : <http://bdmonjournal.free.fr/journal.htm>, consulté le 6 mai 2017.

⁶³⁷ *Cap'tain Swing* est une série créée par le Studio EsseGesse, composé de Giovanni Sinchetto, Dario Guzzon et Pietro Sartoris en 1964, après avoir abandonné le personnage du Grande Blek ou Blek le Rock. *Cap'tain Swing* était publié également en Italie sous le titre de *Comandante Mark*.

⁶³⁸ *Mister No* est une série italienne créée en janvier 1975 par Sergio Bonelli (scénario) sous le pseudonyme de Guido Nolitta, et par Gallieno Ferri (dessin). En France, ses aventures furent publiées par l'éditeur Aventures et Voyages dans une revue en petit format. *Mister No*, qui a eu un grand succès, est un anti-héros, un pilote qui, après la Seconde guerre mondiale, peine à s'insérer dans la société ; il est toujours sans argent et en conflit avec la police.

⁶³⁹ Les personnages d'Akim et Zembla seront analysés par la suite.

(*Zembla*, *Blek le Roc*⁶⁴¹, *Tex Willer*⁶⁴², *Ombrax*⁶⁴³). Les héros les plus connus de ces fascicules en noir et blanc avec couverture en couleur (généralement 13x18 cm) ont été Akim et Zembla, deux « Tarzanides », c'est-à-dire des « clones » de Tarzan. Le jeune Akim, fils du consul britannique de Calcutta, adopté par un gorille et devenu « roi » des animaux, qui a été créé en 1950 par le scénariste Roberto Renzi et dessiné par Augusto Pedrazza, a fait longtemps le succès de l'éditeur Tomasina⁶⁴⁴. Pour la France, il détient le record du nombre de numéros, 756 au total, soit trente ans de parution bimensuelle chez Aventures et Voyages, et « figure durant très longtemps parmi les meilleures ventes de la bande-dessinée populaire »⁶⁴⁵. L'autre homme de la jungle, Zembla, avait été créé par le dessinateur Augusto Pedrazza en 1963 pour rivaliser avec le personnage Akim. Dessiné par la suite par Franco Oneta, Zembla devint rapidement l'un des plus gros succès de Lug jusqu'aux années 80⁶⁴⁶. Des super-héros « Marvel », comme *Spiderman*,

⁶⁴⁰ Les Éditions Lug (du nom latin de la ville qui en était le siège, Lyon) se spécialisent, au cours des années 60, dans les super-héros Marvel en publiant *Spiderman*, *Les 4 Fantastiques*, *Daredevil*, dans les revues *Strange*, *Nova*, *Spidey*, *Titans*. En 1989, les parts de Lug sont vendues à Semic qui reprend exclusivement les super-héros Marvel. Tous les héros des séries en petit format ont été arrêtés à l'exception de *Tex Willer*.

⁶⁴¹ *Blek le roc* est un personnage de B.D. créé en Italie en 1954 sous le nom de « Il grande Blek » ou « Blek macigno », par Giovanni Sinchetto (1925-1991), Dario Guzzon (1926-2000) et Pietro Sartoris (1926-1989) pour l'éditeur italien Dardo. Blek est un trappeur américain d'origine bretonne, qui combat pour l'indépendance des Anglais. Il a été publié en France, *a strisce* (format à l'italienne), la série comportant 650 fascicules jusqu'en 1967 ; dans ESSEGESSE, *Il grande Blek*. Roma : La Repubblica, coll. « I Classici del Fumetto di Repubblica », vol. 2, n°46, 2004, p. 5-7.

⁶⁴² Créée en 1948 en Italie par l'éditeur Gian Luigi Bonelli, qui en a écrit le scénario, et dessinée par Aurelio Galleppini, la série du légendaire cow-boy *Tex Willer* a été publiée en France surtout par les Éditions Lug.

⁶⁴³ *Ombrax* est une revue petit format publiée par les Editions Lug de février 1966 à mars 1986, soit 242 numéros. Ce périodique publia surtout les aventures d'*Ombrax* (*Alan Mistero* en Italie), un personnage créé par le Studio EsseGesse et, par la suite, de *Martin Mystère* d'Alfredo Castelli et Giancarlo Alessandrini.

⁶⁴⁴ La série a été continuée par l'éditeur Altamira, qui a fusionné, par la suite, avec Bonelli.

⁶⁴⁵ GAUMER (Patrick), *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris : Larousse, 2010, p. 933.

⁶⁴⁶ La première aventure de Zembla a été publiée dans *Spécial Kiwi* 15 en juin 1963. La série a très vite eu son propre magazine, *Zembla*, qui a compté 479 numéros de juillet 1963 à

Les 4 Fantastiques ou *Daredevil*, ont également été diffusés en Afrique à partir de la fin des années 60, via des revues publiées par les Éditions Lug, à l'instar de *Strange*⁶⁴⁷.

Il en ressort que la présence de cette B.D. occidentale populaire dans les lectures d'enfance se manifeste un peu partout en Afrique. En témoignent, pour le Cameroun, Edimo :

Je lisais les bandes dessinées italiennes, françaises et américaines traduites en français, comme *Spiderman*, *Strange*, *Akim*, *Zembla*. À 9 ans, j'ai gagné un prix à l'école et le prix c'était un album de *Lucky Luke*⁶⁴⁸.

et Stéphane Akoa :

On lisait *Blek le Roc*, *Zembla*, *Miki le Ranger*⁶⁴⁹, *Mister No*, *Akim*. Nous partageons ces B.D. avec les camarades ; elles étaient vendues sur le bord de la route. Nous étions métissés, ce qui nous donnait un regard ouvert sur l'Europe, nous pouvions avoir accès à *Tintin*, *Lucky Luke*, *Spirou*, *Astérix*⁶⁵⁰.

À l'île Maurice, Laval NG était passionné :

Quand j'étais adolescent, je partageais avec un petit groupe d'amis de ma classe la passion des *comics* Marvel. Le plus grand bouleversement éditorial de cette époque a été la mort du personnage Phoenix des *X-men*. Je me souviens d'avoir vécu ce numéro de *X-men* comme un grand drame. Comment pouvait mourir une héroïne de B.D. ?⁶⁵¹

En République démocratique du Congo, alors Zaïre, Asimba Bathy les avait découverts en famille :

En grandissant, mon frère ainsi que ma sœur aînés ont élargi la collection avec des titres diversifiés comme *Akim*, *Zembla*, *Tex Willer*, *Astérix*, *Les Schtroumpfs*, *Blek le*

décembre 1994. La série a également été publiée dans *Spécial Zembla* dont 175 livraisons ont paru de juin 1964 à novembre 2003.

⁶⁴⁷ *Strange* était l'une des revues publiées par les Éditions Lug (de Lugdunum, nom latin de la ville siège, Lyon) au cours des années 60, contenant les super-héros dits « Marvel » : *Spiderman*, *Les 4 Fantastiques*, *Daredevil*.

⁶⁴⁸ EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).

⁶⁴⁹ Créé en 1951 en Italie par le Studio EsseGesse.

⁶⁵⁰ AKOA (S.) et EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁶⁵¹ LAVAL NG, Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 16 juin 2016 (coll. privée).

*Rock, Tarzan, Lucky Luke, Tounga*⁶⁵², *Blueberry, Bernard Prince, Tanguy et Laverdure*⁶⁵³, etc.,

aussi bien que Al'Mata, qui les empruntait à ses frères aînés :

Tout petit depuis l'âge de six ans je lisais déjà des bandes dessinées comme *Akim, Zembla, Tarzan, Blek le Rock, Superman*. Cela était possible grâce à mes deux grand frères qui lisaient beaucoup de B.D., et dessinaient aussi, je ne savais pas où ils les achetaient⁶⁵⁴.

Alix Fuilu rend compte de la fascination collective pour ces fascicules :

J'achetais les B.D. chez un bouquiniste qui vendait à l'étalage sur le trottoir de l'Hôtel Memling au centre-ville de Kinshasa. Mais la plupart du temps on se prêtait les B.D. entre copains. C'est comme ça que j'en ai lu des centaines avant d'avoir l'envie d'en faire à mon tour. J'aimais bien *Tex Willer le cow boy* et *Zagor*, bien sûr, avec sa hache. Pour l'anecdote : j'aimais tellement lire *Zagor* qu'il y avait même des amis à moi qui ne m'appelaient plus Alix mais Zagor⁶⁵⁵.

Comme celui de Bathy, le témoignage de Barly Baruti nous permet de dater la présence de ces publications dans les années 60 :

Dans les années 1960, on trouvait un peu de tout. *Tintin, Spirou*, évidemment. Mais aussi des B.D. italiennes et américaines : *Mandrake, Texas Bill, Jungle Jim, Akim, Zembla*, tout ça... *Blek le Roc*, un trappeur canadien. [...] On pouvait les lire gratuitement, on en recevait comme cadeaux, parfois, dans des paroisses⁶⁵⁶.

Les souvenirs de ces publications populaires d'origine italienne (appelées aussi « B.D. de gare », « B.D. Bonelli » ou encore « *fumetti* ») et américaine reviennent à la

⁶⁵² *Tounga* est une série réalisée par Édouard Aidans et parue dans *Le Journal de Tintin* dans les années 1960 et 1970 ; elle raconte les aventures d'un guerrier de la Préhistoire.

⁶⁵³ *Les Aventures de Tanguy et Laverdure* est une série de B.D. d'aventure et d'espionnage créée en 1958 par Jean-Michel Charlier (scénariste) et Albert Uderzo (dessinateur) ; elle a paru dans le journal *Pilote* et en 23 albums avec divers dessinateurs.

⁶⁵⁴ AL'MATA, Entretien recueilli par S. Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).

⁶⁵⁵ FUILU (Alix), Entretien recueilli via Facebook par S. Federici, 22 septembre 2014 (coll. privée).

⁶⁵⁶ BARUTI (B.), « "Chemise jaune et pantalon bleu" : entretien avec Barly Baruti. Propos recueillis par Jean-Pierre Jacquemin », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 94-96 ; p. 94.

conscience non sans susciter un peu de nostalgie pour cette passion enfantine, et il arrive que des images de ces B.D. sont publiées par les auteurs dans leurs pages Facebook, pour rappeler l'enfance. L'anonyme auteur de l'article « Petit format » dans Wikipedia appelle « effet madeleine de Proust » cette attitude de nostalgie envers ces personnages qui « restent dans l'inconscient collectif »⁶⁵⁷ ; il s'agit là d'un état d'esprit que les lecteurs africains partagent avec les Européens⁶⁵⁸, tout comme ils ont partagé, à l'époque, les formes de consommation de ces fascicules (achat, prêt, lecture collective, copie) et la passion pour les aventures contenues dans ces petits livrets mal imprimés sur un papier de mauvaise qualité.

Plusieurs dessinateurs affirment que ces histoires font partie de l'imaginaire qui leur a fait découvrir le Neuvième art et communiqué l'envie de devenir eux-mêmes dessinateurs. Cet imaginaire comprenait également les classiques franco-belges (*Tintin*, *Lucky Luke*, *Astérix*, le magazine *Spirou*) et les revues distribuées gratuitement par l'éditeur Segedo (*Kouakou*, *Calao*, *Carambole*), dont nous avons déjà fait mention, avec le soutien de la coopération française.

Les premières éditions locales ont également eu une influence. Serge Diantantu* encourage ses interlocuteurs à ne pas « oublier nos B.D. de Kin telles : *Mbumbulu*, *Mokuwa pamba*, *Jeunes pour jeunes* »⁶⁵⁹, ceci pour souligner l'importance, dans les années 60-70, de la production destinée au public local (fascicules, planches dans les journaux, revues). Les titres qu'il cite comptent parmi les œuvres fondamentales pour l'histoire de la bande dessinée congolaise. Considérée comme la première série produite expressément pour le public de la colonie, *Les aventures de Mbumbulu* étaient publiées dans le magazine à grande diffusion *Nos images*, qui était diffusé dans les quatre langues principales du pays à partir de 1948, et représentaient les Africains d'une manière qui se

⁶⁵⁷ ANONYME, « Petit format », *Wikipédia*, dernière modification le 12 avril 2017.

Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_format, consulté le 12 mai 2017.

⁶⁵⁸ À propos de cet esprit nostalgique, Xavier Guilbert souligne que « la nostalgie a été, depuis l'apparition des premiers clubs de bande dessinée dans les années soixante, un moteur important de la bédéphilie. [...] Au vu de cette nostalgie affichée, il ressort que l'expression "pour les jeunes de 7 à 77 ans" est à prendre au pied de la lettre – non pas comme signe d'universalité, mais plutôt comme indication de *continuité*, les lecteurs d'hier continuant à lire (et relire) les mêmes livres aujourd'hui. » GUILBERT (X.), « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *art. cit.*

⁶⁵⁹ DIANTANTU (S.), Message via Facebook à S. Federici, 14 septembre 2014 (coll. privée).

ressentait du paternalisme colonial. « Mbumbulu – souligne Nancy Rose Hunt – est resté une figure de petit nègre produit de la colonie, maladroit, qui semble un jongleur. Il tenait beaucoup des caractéristiques burlesques, répétitives et narrativement faibles de *Tintin au Congo* »⁶⁶⁰. Publiée dans une revue lancée par les éditions Saint-Paul en 1958, *Antilope, Mokuwa pamba* représente pour le Congo « la première série scénarisée de façon certaine par un Africain⁶⁶¹ », en l'occurrence par Albert Mongita⁶⁶².

Certains donnent pour référence, parmi leurs lectures enfantines, le périodique *Jeunes pour jeunes*, dont nous avons déjà parlé en tant que revue à succès produite par des Congolais pour un public congolais, ainsi que les personnages de la série de Mongo Sisé, *Mata Mata et Pili Pili* : « La toute première B.D. de l'Afrique pour moi c'était *Mata Mata et Pili Pili*. Après il y a eu une phase *Jeunes pour jeunes* »⁶⁶³.

D'autres auteurs parlent de la B.D. locale comme source d'inspiration et de formation artistique « en deuxième lieu ». Benjamin Kouadio énumère les B.D. italiennes et françaises avant d'invoquer les séries ivoiriennes *Dago* et *Zézé* :

Tout est parti de mon enfance. [...] Très tôt, j'ai pris goût à la lecture des bandes dessinées qu'on achetait à la librairie par terre à 15 ou 25 FCFA. Tout dépendait de la qualité de la revue. Sans oublier qu'on avait la possibilité de troquer ces bouquins. Entre amis au quartier, on s'échangeait ces ouvrages. Une façon de faire qui a disparu aujourd'hui. Il y avait des titres comme *Zembla, Akim, Blek le Roc, Mister No, Ombrax, Capt'ain Swing, Rahan, Docteur Justice, Achille Talon, Gaston Lagaffe, Lucky Luke...* J'ai découvert *Dago* et *Zézé* un peu plus tard. À travers l'hebdomadaire ivoirien *Ivoire Dimanche*⁶⁶⁴.

⁶⁶⁰ HUNT (N.R.), « Tintin and the Interruptions of Congolaise Comics », *art. cit.*, p. 103 ; nous traduisons.

⁶⁶¹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), *Histoire de la BD congolaise. Congo belge, Zaïre, République démocratique du Congo*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 21.

⁶⁶² La série est dessinée par Georges Lorofi ; ce nom est considéré généralement comme « le pseudonyme d'un auteur européen, religieux ou laïc ». Cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), *Histoire de la BD congolaise, op. cit.*, p. 21.

⁶⁶³ AL'MATA, Entretien recueilli par S. Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).

⁶⁶⁴ KOUADIO (B.), « La Côte d'Ivoire regorge d'auteurs talentueux... Entretien de Ch. Cassiau-Haurie avec Benjamin Kouadio », *LecomicsworlddeKbenjamin*, 20 octobre 2013.

Voir : <http://lecomicsworlddeKbenjamin.blogspot.it/2013/10/>, consulté le 12 mai 2017.

La majorité des auteurs certifie que les aventures en petit format les ont surtout attirés du point de vue narratif, comme le souligne Fuihu : « l'inspiration c'était surtout du point de vue de l'histoire, car j'aimais lire tous les styles de dessin, qu'il soit réaliste, humoristique ou semi-réaliste. C'était d'abord l'histoire qui m'intéressait »⁶⁶⁵. Le futur scénariste Ngangué, pour sa part, appréciait l'aspect inédit des invraisemblables aventures des Tarzanides :

De *Tintin*, on connaissait l'histoire : avant même d'avoir lu la B.D., on en avait entendu parler. Mais tout ce qui était *Zembla*, *Akim*, *Blek le Roc* était inédit. Des aventures qu'on ne connaissait pas, on les découvrait chaque fois⁶⁶⁶.

Le béninois Didier Viodé *, en revanche, admet avoir été impressionné par la qualité des albums belges comparée à la mauvaise qualité des B.D. italiennes en petit format :

J'ai découvert *Tintin* et puis je suis devenu fan. C'était une des premières B.D. en couleur que j'avais vues, parce que les *fumetti* italiens étaient tous en noir et blanc. Avec *Tintin*, j'ai pris une claque, c'était comme voir un dessin animé. Cela m'a fait cet effet : les dessins qui étaient aboutis, colorés⁶⁶⁷.

Du côté du monde associatif, l'éditeur Segedo a marqué l'imaginaire des jeunes de toute l'Afrique francophone pendant vingt ans, grâce à ses revues distribuées aux jeunes gratuitement, ou à bas prix, avec le soutien du Ministère français de la Coopération : *Kouakou*, *Calao* et *Carambole*. Ces magazines ont constitué le premier contact avec la B.D. pour toute une génération de jeunes Africains, parmi lesquels Stéphane Akoa :

Oui, il y avait bien *Kouakou*. Le *Cameroun Tribune* – le quotidien du gouvernement et donc le seul journal à être vendu – contenait la rubrique économique, politique, des faits de société, puis les loisirs avec les mots croisés, et à la fin une planche de B.D., deux histoires à suivre au sujet d'un boxeur et d'un footballeur, écrites et illustrées par un dessinateur français de *Kouakou*. C'étaient nos premiers contacts avec la B.D.⁶⁶⁸

Comme le remarque Ch. Cassiau-Haurie :

⁶⁶⁵ FUIHU (A.), Entretien recueilli via Facebook par S. Federici, 22 septembre 2014 (coll. privée).

⁶⁶⁶ NGANGUÉ (E.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

⁶⁶⁷ VIODÉ (Didier), Entretien recueilli par S. Federici, Besançon, 8 juillet 2014 (coll. privée).

⁶⁶⁸ AKOA (S.) et EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).

[...] Si le choix graphique de ces séries n'était pas d'une grande originalité, elles eurent le mérite énorme d'être les premières publications pour la jeunesse africaine détachées de tout paternalisme et de relents colonialistes. *Kouakou* a contre-balancé *Tintin au Congo* dans l'imaginaire collectif de plusieurs générations d'Africains. L'autre mérite de *Kouakou* a été de faire découvrir la bande dessinée à des millions de jeunes, bien incapables de s'acheter des albums européens et démunis de toute bibliothèque ⁶⁶⁹.

L'ivoirienne Marguerite Abouet, scénariste du *best-seller Aya de Yopougon*, explique dans un entretien accordé à France Culture la perception qu'avaient les jeunes Ivoiriens du personnage de Kouakou, jeune Africain intelligent et ouvert sur le monde : « Avec *Kouakou* on voyageait énormément. [...] Les enfants envoyaient ses photos avec une petite description. C'était une fenêtre sur le monde. [...] » ⁶⁷⁰. En même temps, Kouakou était « politiquement correct » : son esprit non paternaliste et non raciste était nouveau par rapport au regard colonial des *Aventures de Tintin*.

Ces revues étaient en grande partie scénarisées par l'écrivain français Serge Saint-Michel, auteur de plusieurs albums historiques représentant les vies des chefs d'États africains ⁶⁷¹, dont nous avons déjà fait état et qui avaient été commandés au cours de la période des années 70-80 par les gouvernements africains à des éditeurs français, tel le parisien ABC (Afrique Biblio Club), avec pour objectif d'endoctriner les jeunes. Les petits lecteurs néanmoins ne se sont pas particulièrement laissé gagner par l'influence de cette bande dessinée « nationale », dont ils comprendront, une fois devenus adultes, les finalités idéologiques. Selon le témoignage de Pat Masioni :

Il était une fois Mobutu était largement diffusé à travers tout le Congo. Elle était en français. Mes parents l'avaient mais ne pouvaient pas la lire parce qu'ils ne lisaient qu'en lingala ou kikongo. Donc, ce sont les enfants qui la lisaient. Oui c'est une B.D. qui était très bien dessinée avec des belles couleurs. Oui, c'était vraiment joli.

⁶⁶⁹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Hommage à Serge Saint-Michel », *art. cit.*

⁶⁷⁰ ABOUET (Marguerite), Transcription d'une partie de l'émission « Kouakou par M. Abouet » (émission « Sur un tapis volant », *France Culture*, du 29 juillet 2011).
Voir : <http://www.franceculture.fr/emission-sur-un-tapis-volant-kouakou-par-marguerite-abouet-2011-07-29.html>, consulté en janvier 2014 ; le podcast de l'émission n'est plus disponible.

⁶⁷¹ PACI (Francesca Romana), « Il était une fois... Analisi dell'album a fumetti *Le Sénégal et Léopold Sédar Senghor* », *Africa e Mediterraneo*, n°20 (74), 2011, p. 16-21.

C'était un instrument de propagande, mais tout ce qui a été dit n'était pas faux ; mais il y avait aussi des choses jusqu'aujourd'hui que je mets en doute personnellement, comme le fait que Mobutu eût tué un léopard à l'âge de 8 ans, et beaucoup d'autres exemples. Cette B.D. m'a personnellement influencé étant que dessinateur, notamment sur la mise en couleur des personnages et des décors. À l'époque j'appréciais cette B.D. et cela se comprend parce que nous étions à l'époque de la dictature et du parti unique où le Président Mobutu était le guide suprême et éclairé, tous cela n'était que dans le but de nous formater à être des bons militants du parti de la révolution ⁶⁷².

Alain Mata confirme ce témoignage :

La B.D. scénarisé par Serge Saint Michel... oui tout le monde l'a lue à l'époque, car elle était financée par Mobutu lui même. Elle était distribuée et vendue à la fois... j'étais si jeune... Oui, j'ai lu cette B.D. tout petit, c'était carrément une B.D. pour influencer la jeunesse congolaise, car il y a beaucoup de fausses notes. Par exemples, on nous montrait dans la B.D. que Mobutu avait tué un léopard avec une lance à l'âge de 9 ans. C'est du mensonge ⁶⁷³.

Durant leur jeunesse, certains auteurs ont aussi eu l'opportunité de rencontrer une B.D. plus littéraire et adressée à un public adulte, à l'instar de l'ivoirien Gilbert Groud :

[...] à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan, où j'ai étudié de 1979 à 1986, j'ai aidé une de mes professeurs, une expatriée, à débarrasser sa chambre qui était encombrée. Là j'ai trouvé des *Humanoïdes Associés*, une revue B.D. avec Moébius, Gigé, Druillet qu'elle m'a offert. Cela a constitué une révolution pour moi ⁶⁷⁴.

Même Éric Koo sin Lin, auteur mauricien à l'itinéraire insolite et marqué par l'expérimentation, a pu accéder à une B.D. davantage adulte : « En 1976, je découvre *La*

⁶⁷² MASIONI (P.), Message via Facebook à S. Federici, 10 mai 2015 (coll. privée).

⁶⁷³ AL'MATA, Message via Facebook à S. Federici, 11 mai 2015 (coll. privée).

⁶⁷⁴ GROUD (Gilbert), «“Mon souci est de faire en sorte que les lecteurs prennent conscience de ce qui se passe autour d'eux”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie», dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?...*, op. cit., p. 203-209 ; p. 203.

mine de l'Allemand perdu et *Le spectre aux balles d'or* de Giraud et Charlier. C'est l'éblouissement, j'en rêvais la nuit ! »⁶⁷⁵.

1.1.2.2. *Tintin, les Tarzanides etc. : de mauvaises lectures ?*

À ce stade, il nous semble utile de nous arrêter un tant soit peu au rapport de ces auteurs avec la B.D. du Nord. Plusieurs commentateurs ont souligné, parfois de façon polémique, la présence encombrante, dans les panoramas culturels de nations qui ont fini par conquérir leur indépendance, de produits venus des ex-métropoles, à savoir la presse confessionnelle, les revues françaises pour la jeunesse et, naturellement, les ouvrages d'Hergé, continuellement réédités⁶⁷⁶. En effet, dans le cadre de la coopération culturelle Nord-Sud, après la décolonisation, les ordres religieux, des éditeurs d'inspiration religieuse et les institutions étatiques, à l'exemple du Ministère français des Affaires étrangères, ont prêté une grande attention à l'éducation par la lecture des jeunes dans les ex-colonies. Ainsi, en République Démocratique du Congo, les Éditions Saint Paul (aujourd'hui Médiaspaul) ont exercé une influence énorme, avec des centaines de milliers de B.D. portant sur la vie de Jésus et des saints, mais aussi des contes populaires illustrés, réalisés souvent, comme cela a déjà été dit, grâce à la collaboration d'écrivains et de dessinateurs locaux, tels Zamenga Batukezanga, Pat Masioni et Denis Boyau.

La figure de Tintin, telle qu'elle se donne à lire dans cet album des débuts qu'est *Tintin au Congo*, est assurément le symbole le plus connu de toutes les questions concernant la domination et l'influence culturelle européenne, en particulier les implications coloniales et postcoloniales que comporte la pratique africaine de l'un des

⁶⁷⁵ KOO SIN LIN (E.), « Éric Koo sin Lin : de la réussite à l'exil. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?...*, op. cit., p. 106-115 ; p. 106.

⁶⁷⁶ « [...] des titres sont régulièrement réimprimés, qui relèvent d'une sensibilité dépassée ; c'est le cas de *Tintin au Congo*, de *Spirou chez les Pygmées* ou des *Aventures de Blondin et Cirage*, dont *Le Nègre blanc* a encore été réédité en 1984 et en 1991 ; c'est le cas aussi des biographies de Stanley et de Baden-Powell, rééditées en 1986 ; ce sont là des "classiques", dira-t-on, ce qui suppose qu'on attribue à ces ouvrages plus que la valeur d'un document historique : une qualité de facture, une autorité référentielle » – HALEN (P.), « Le Congo revisité. Une décennie de bandes dessinées "belges" (1982-1992) », art. cit., p. 292.

médias principaux de la modernité occidentale. Certes, Hergé, qui s'est très tôt vu accusé de faire preuve de racisme et de justifier le colonialisme, n'était pas seul. Mark McKinney a ainsi vu dans le colonialisme une grande source de narration pour la B.D., à partir du modèle de *Zig et Puce* de Saint-Ogan (une série qui influencera Hergé), où le topos narratif d'un héritage colonial à récupérer, sans qu'il soit question des conditions dans lesquelles il avait été engrangé, sert souvent de prétexte pour faire débiter des aventures⁶⁷⁷.

Toujours est-il que les critiques, parfois assez virulentes, n'ont pas été épargnées à *Tintin au Congo*, y compris de la part d'intellectuels africains comme Alain Mabanckou dénonçant la « connotation paternaliste, raciste et colonialiste » de l'album, ses « représentations du Noir » ; Mabanckou ajoute : « j'allais dire du Nègre »⁶⁷⁸.

Bienvenu Mbutu Mondondo, Congolais mais résidant en Belgique depuis plus de vingt ans, comptable de profession, doit sa courte célébrité au fait d'avoir, en 2007, porté plainte devant les tribunaux de Belgique, et plaidé pour que *Tintin au Congo* soit accompagné d'un texte pédagogique, voire interdit à la vente.

Des personnages qui ont passionné des foules de lecteurs pendant l'enfance, et des auteurs cultes du 9^e art, sont donc devenus une présence encombrante, et même à contester. Non sans effet sur la création puisque, en Europe, « un nombre croissant de petites maisons d'édition ont voulu prendre des risques en publiant des travaux d'auteur avec un nouveau regard, y compris le point de vue anti-impérialiste »⁶⁷⁹. Et, de fait, les auteurs de la B.D. franco-belge « sont admirés aujourd'hui dans le monde entier pour leur art et leur sens de l'humour et, plus récemment – au moins dans certains cas – pour la volonté [...] de traiter des sujets perturbants et controversés, y compris les injustices et les délits coloniaux des Français et des Belges »⁶⁸⁰.

Pour prendre un cas récent et peut-être extrême de la critique à l'encontre de *Tintin*, nous parlerons de l'édition pirate en lingala qui a été distribuée au Festival de la

⁶⁷⁷ MCKINNEY (M.), *The Colonial Heritage of French Comics. op. cit.*, p. 4 ; nous traduisons.

⁶⁷⁸ MABANCKOU (ALAIN), « Tintin doit rester une trace de l'esprit colonial des années 30. Entretien avec A. Mabanckou, recueilli par David Caviglioli », *Bibliobs*, 10 septembre 2009.
Voir : <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20090910.BIB3965/tintin-doit-rester-une-trace-de-l-039-esprit-colonial-des-annees-30.html>, consulté le 12 mai 2017.

⁶⁷⁹ MCKINNEY (M.), *The Colonial Heritage of French Comics, op. cit.*, p. 8.

⁶⁸⁰ MCKINNEY (M.), *The Colonial Heritage of French Comics, op. cit.*, p. 1.

B.D. d'Angoulême de 2015 : *Tintin akei Kongo* ⁶⁸¹. Mentionnant en couverture, en lieu et place d'un éditeur, le nom de celui qui en est probablement le traducteur, Masolo Ya, cette mystérieuse édition qui a circulé dans les stands de certains éditeurs indépendants a été attribuée à Ilan Manouach ⁶⁸², dessinateur et musicien grec qui a réalisé d'autres détournements de B.D. célèbres (*Katz*, d'après *Maus* de Art Spiegelman ; *Noirs*, d'après *Les Schtroumpf noirs* de Peyo). Fidèle à la pratique de la parodie destinée à manipuler une image très connue et à créer à partir de là une nouvelle œuvre véhiculant un message différent, souvent en opposition avec le message original, *Tintin Akei Congo* se présente sous la forme d'un « exact fac-similé de l'édition originale et suit les standards industriels et la mise-en-page des B.D. classiques » ⁶⁸³. De fait, il traduit un « type de subversion qui est commune dans l'art contemporain mais rare dans la B.D. » ⁶⁸⁴, encore que, dans le cas de Tintin précisément, les parodies soient très nombreuses, ce qui témoigne, volontairement ou non, du succès de l'œuvre d'Hergé ⁶⁸⁵. Le communiqué de presse diffusé *online* à l'occasion de la distribution de l'album à Angoulême, dont nous n'avons eu connaissance qu'à travers une partie des comptes rendus, certifie avoir voulu ajouter le lingala aux 112 langues dans lesquelles les albums de Tintin sont traduits et précise que

Tintin au Congo, dans sa version originelle en français, demeure, même si la chose est inquiétante, l'une des B.D. qui a connu le plus grand succès en Afrique francophone. Le fait qu'aucune édition congolaise n'ait jamais trouvé de débouchés commerciaux rappelle au lecteur de *Tintin Akei Kongo* que la distribution des

⁶⁸¹ *Tintin akei Kongo*. [Textes et dessins de] Hergé. [Traduction de] Ya Masolo. [s.l.] : [s.é.], 2015.

⁶⁸² À propos de l'auteur présumé, le musicien et artiste visuel Manouach, cf. ANONYME, « Ilan Manouach. Greece », *ubu.co*, [s.d.]

Voir : <http://ubu.com/contemp/manouach/index.html>, consulté le 2 mai 2017.

⁶⁸³ NADEL (Dan), « Non-Event », *The Comics Journal*, 29 janvier 2015 ; nous traduisons.

Voir : <http://www.tcj.com/non-event/>, consulté le 2 mai 2017.

⁶⁸⁴ *Ibidem*.

⁶⁸⁵ Voir par exemple la page « Tintin. Pastiches, parodies, pirate » su site commercial BD Gest : <https://www.bedetheque.com/serie-3149-BD-Tintin-Pastiches-parodies-pirates.html>, consulté le 10 juillet 2017.

produits culturels n'est pas gouvernée seulement par le profit et la valeur commerciale ⁶⁸⁶.

En réalité, les auteurs africains de B.D., d'une manière générale, formulent à l'endroit du personnage d'Hergé des critiques plus discrètes, ironiques et même auto-ironiques, et tempérées en raison de la conscience de la valeur graphique et narrative de cet album. Par exemple, Marguerite Abouet explique ironiquement, dans un entretien diffusé par France Culture, la perception qu'avaient les jeunes Ivoiriens de *Tintin* :

On se disait : heureusement qu'il y a *Tintin* pour nous montrer comme les Congolais sont bizarres, ils portaient des os dans le nez ! Quand on était petits on se moquait beaucoup des Congolais pour cela, parce que seulement beaucoup plus tard on a su que c'était tous les Africains que l'on voulait représenter dans *Tintin* ⁶⁸⁷.

Quant aux auteurs disposant d'un niveau élevé de formation, à l'instar du sud-africain Anton Kannemeyer, leur rapport à Tintin peut leur donner l'occasion de procéder à un autre détournement, par lequel le choix stylistique que fait un auteur de la périphérie permet de critiquer cette icône du succès mondial de la culture de masse européenne. Basé sur une intertextualité subtile, le message critique de *Sonny*, une histoire dessinée en ligne claire hergéenne, est rendu plus complexe par le fait que, dans la périphérie sud-africaine, l'auteur appartient, en raison de sa famille d'origine, au groupe des *afrikaner* blancs. Il a ainsi expliqué son choix à l'occasion d'entretiens :

[...] l'utilisation de la *ligne claire* de Tintin, pour moi, a commencé avec *Bitterkomix #5*, quand j'ai fait une B.D. intitulée en anglais "Sonny", qui était en effet très personnelle. Quand j'ai commencé à y travailler, j'ai pensé : « Comment puis-je dessiner cela ? » Parce qu'il s'agissait d'un sujet très difficile pour moi ⁶⁸⁸. Il parle de quand j'étais un petit enfant, vous le savez, donc le style de Tintin est tombé

⁶⁸⁶ MARINGELLI (Claudio), « Tintin Akei Congo, fra traduzione clandestina e riflessione sul colonialismo », *Fumettologica*, 3 mars 2015 ; nous traduisons.

Voir :

<http://www.fumettologica.it/2015/03/tintin-akei-congo-fra-traduzione-clandestina-e-riflessione-sul-colonialismo/>, consulté le 2 mai 2017.

Cf. aussi : [LAFARGUE (Jean-Noël)], « Tintin akei Congo », *Le dernier des blogs*, 30 janvier 2015.

Voir : <http://hyperbate.fr/dernier/?p=32444>, consulté le 2 mai 2017.

⁶⁸⁷ ABOUET (M.), Transcription d'une partie de l'émission « Kouakou par M. Abouet », *loc. cit.*

⁶⁸⁸ Le récit parle d'un jeune garçon violenté sexuellement par son père.

juste parce que c'était ce que je lisais quand j'étais un petit enfant. C'était tombé juste pour aller dans le monde de Tintin, donc à l'époque je n'avais rien à faire avec *Tintin au Congo*. Cela avait à faire avec le fait que grâce à cette manière de dessiner, je pouvais revenir à mon enfance et partir de là ⁶⁸⁹.

Pour moi, *Tintin au Congo* est une sorte de bible. Il y a tellement de références que je peux utiliser (rires). C'est comme une bible visuelle pour moi. [...] Je sais qu'il y a [...] ce procès intenté par un Belge, et... [...] Mais comme c'est un récit pour enfants, les jeunes enfants voient les stéréotypes [...] Ce que je crois, c'est que ce genre d'iconographie reste. Même si tu n'es pas raciste, cela peut devenir une sorte de sous-texte qui continue à affirmer qu'il y a une sorte de supériorité. Je pense que c'est un excellent livre pour un enseignant, à amener à l'école pour demander aux enfants : « allons, lisons ce livre aujourd'hui. Regardez les images. Que voyez-vous, qu'en pensez-vous ? » Et de l'utiliser comme base de discussion ⁶⁹⁰.

À propos de *Pappa in Afrika*, réalisé par Anton Kannemeyer, et de sa référence directe – notamment dans la couverture – à *Tintin au Congo*, Vanina Géré remarque que

Son utilisation de la « ligne claire » d'Hergé contribue à rendre sa représentation des stéréotypes racistes encore plus énergique, tendant un miroir à la marque du racisme condescendant du maître belge. Le style net de Kannemeyer est un véhicule très puissant pour transmettre la dimension horrible de tous ses sujets même trop réels ⁶⁹¹.

Quant au gabonais Pahé, *Tintin* lui offrit non seulement l'opportunité de faire une satire en B.D. de la police de la République Démocratique du Congo, mais également de traiter du racisme du récit d'Hergé de manière originale et sémantiquement très riche. Dans *La vie de Pahé. T.2 : Paname* ⁶⁹², il relate la première nuit de son séjour au Congo à l'occasion du Festival de la B.D. de Kinshasa, une nuit qui est interrompue à deux heures du matin par un contrôle de police. Lors de la perquisition de sa chambre, les policiers tombent sur l'album *Tintin au Congo*. L'on voit, d'un côté, le chef qui se met à frapper du pied le livre en vociférant : « Tintin au Congo ! Des âneries !! » ; dans le cartouche,

⁶⁸⁹ BOTES (C), KANNEMEYER (A.), « South Africa - The Bigger Picture », *art. cit.* ; nous traduisons.

⁶⁹⁰ KANNEMEYER (A.), « Anton Kannemeyer. Propos recueilli par X. Guilbert », *Du9*, septembre 2012.

Voir : <http://www.du9.org/entretien/anton-kannemeyer/>, consulté le 10 mai 2017.

⁶⁹¹ BOTES (C), KANNEMEYER (A.), « South Africa - The Bigger Picture », *art. cit.*, p. 2.

⁶⁹² *La vie de Pahé. T2-Paname*. Texte et dessin de Pahé. [Genève] : Paquet, 2008, p. 11-12.

l'auteur livre ce commentaire : « Hergé avait encore de nombreux fans dans le pays !! La tension était montée d'un cran ». De l'autre côté, l'on aperçoit un policier qui ramasse la B.D., commence à la lire et... éclate de rire. À la question de son chef : « Qu'est-ce qui te fait rire soldat ? », il répond, en désignant une page avec un portrait d'Africain : « Chef !... On voit bien que le moundélé [blanc] qui a fait ce livre n'est jamais venu en Afrique. Est-ce qu'on a des lèvres rouges comme-ça ? ». Dans cette case, Pahé a dessiné le visage du soldat qui montre la page d'Hergé avec le visage d'un Congolais : les deux sont presque identiques. En réaction, le chef va frapper le soldat avec le livre. Il paraît évident qu'en critiquant Hergé pour sa représentation des Africains, Pahé finit par critiquer davantage la réaction démesurément indignée du chef, symbole de l'élite, par opposition au peuple encore capable de rire de lui-même.

Cette attitude, que Mouloud Boukala apparente à une « approche [...] nullement misérabiliste » et à une « posture énonciative [qui] lui évite de s'instituer en porte-parole »⁶⁹³, Pahé la reprend lors de rencontres publiques. Interrogé sur le cas de Bienvenu Mondondo, par exemple, il a refusé de se faire le représentant des victimes du racisme d'Hergé. Invité à un débat dans le cadre du salon du livre de Paris en 2010 avec Patrick Lozès, président du Conseil Représentatif des Associations Noires (CRAN) et soutien de l'action de Mondondo⁶⁹⁴, il a désamorcé la controverse par une blague « choquante » qu'il a relatée dans son blog « Faut-il interdire *Tintin au Congo* ? Oui, si l'on en croit Mbutu Mondondo, le congolais Belge, jeune étudiant d'une quarantaine d'années et auteur de la plainte contre l'album d'Hergé pour racisme ». Il illustre l'article avec une vignette – dans laquelle il s'auto-représente avec des lèvres lippues dans le style d'Hergé : « Interrogé par Didier Pasamonik de *ActuaBD* “Faut-il interdire *Tintin au*

⁶⁹³ « Le jeu des tons, les détentes humoristiques, les pointes ironiques, les crispations orgueilleuses de Pahé sont autant de ruses sociales (ou ruses du social) face à des “rôles” que l'auteur refuse d'endosser ». BOUKALA (Mouloud), « Autoreprésentation et hétérostigmatisation en bandes dessinées : La vie de Pahé de Bitam à Panam », *Ethnologies*, n°312, 2010, p. 219–239 ; p. 223.

⁶⁹⁴ LABÉ (Yves-Marie), « “Tintin au Congo” devant un tribunal en Belgique », *Le Monde*, 13 décembre 2010.

Voir : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/13/tintin-au-congo-devant-un-tribunal-en-belgique_1452744_3246.html#l4p5B2cr00LY0g4r.99, consulté le 10 mai 2017.

Congo?” Pahé répond “Oui, au Congo! Pas au Gabon” »⁶⁹⁵. Pour répondre humoristiquement à la connotation paternaliste de ce type de manifestations culturelles, le récit se conclut par une vignette définitive, exprimée en parler « petit-nègre » : « À question choc de Didier Pasamonik, réponse choquante de moi ! » « Un mot à dire sur ce salon des auteurs africains ? » « Y a trop de noirs ! »⁶⁹⁶.



Le congolais Willy Zekid, intervenant dans le même colloque, a également fait part de sa réserve quant à l’initiative judiciaire et médiatique à l’encontre de *Tintin* : « il y a d’autres combats plus importants que cette interdiction, qui n’est pas mon combat. Il revient aux Africains de créer des B.D. qui montrent l’Afrique telle qu’elle est. Il y a aussi la lutte pour la liberté de la presse »⁶⁹⁷.

En ce qui concerne les Tarzanides, la relation avec les lecteurs devenus producteurs de B.D. se révèle moins « empoisonnée », même si cette production

⁶⁹⁵ [PAHÉ], « Missié Tintin ? Moi y en a... », *Le blog de Pahé*, 5 décembre 2010.

Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2010/12/missie-tintin.html>, consulté le 10 mai 2017.

⁶⁹⁶ *Ibidem*.

⁶⁹⁷ LABÉ (Y.-M.), « “Tintin au Congo” devant un tribunal en Belgique », *art. cit.*

graphique a diffusé une représentation de l'Afrique également stéréotypée. Elle a obtenu ses plus grands succès précisément dans les années 70, quand les auteurs commençaient à s'affranchir de l'aventure classique pour mettre en œuvre une bande dessinée de recherche, et à créer des maisons d'édition indépendantes ; à cette époque, *Akim* et *Zembla* continuaient à représenter des exemples de cette « mythisation dans la production des mass-médias »⁶⁹⁸ dans laquelle, comme l'enseigne Umberto Eco, le succès auprès du public peut être interprété comme le « partage populaire d'un répertoire mythologique qui vient clairement d'en haut, c'est à dire qui est créé par une industrie journalistique d'ailleurs particulièrement sensible aux humeurs de son public, dont elle doit satisfaire les requêtes »⁶⁹⁹. Évidemment, les Tarzanides étaient produits à rythme soutenu pour fournir les aventures que le public généraliste demandait et non pour refléter la partie plus progressiste de l'opinion publique qui commençait à critiquer le colonialisme et les stéréotypes dévalorisant les minorités.

De l'attitude des auteurs africains envers les *fumetti* italiens et les modèles culturels qu'ils diffusaient, il ne ressort pas une position de refus envers ce qu'ils pourraient considérer comme une sorte de trahison vis-à-vis de leur passion enfantine abusée. « Je ne le voyais pas comme ça »⁷⁰⁰, a répondu Bob Kanza interrogé sur le racisme dans ces œuvres. En se rappelant la lecture de ces « mythes », les auteurs africains témoignent davantage d'un sentiment de plaisir spontané, qui leur était procuré par des produits populaires, créés non pas pour eux mais pour séduire un public européen impatient de se plonger dans des aventures mal dessinées, répétitives et détachées de toute réalité. Avec le passage de l'enfant à l'âge adulte, ce plaisir ne se transforme toutefois pas en ressentiment.

Certes, ces albums ayant été conçus dans un pays, l'Italie, qui a tôt refoulé son passé colonial⁷⁰¹, il s'avère difficile de mettre en rapport leur approche raciste avec un résidu d'esprit colonial issu d'une ex-métropole qui voudrait encore conditionner les anciennes colonies. On peut faire l'hypothèse que la « triangulation » due au fait que ces

⁶⁹⁸ ECO (U.), *Apocalittici e integrati*, op. cit., p. 223 ; nous traduisons.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 224 ; nous traduisons.

⁷⁰⁰ KANZA (Bob), Message via Facebook à S Federici, 17 octobre 2015 (coll. privée).

⁷⁰¹ « Aujourd'hui l'Italie ne veut ni comprendre ni s'en souvenir, ni même commémorer, un "rêve" que certains ont vécu avec une grande tension et que d'autres, avec une tension non moindre, ont voulu combattre ». TRIULZI (Alessandro), « Italia e Africa : una memoria rimossa », *Africa e Mediterraneo*, n°1, 1996, p. 4-6 ; p. 6 ; nous traduisons.

histoires ont été produites dans le contexte italien et par la suite transférées en France, puis en Afrique, les rend moins soupçonnables d'intentions de domination néo-colonialiste ou d'influence culturelle. C'est pourquoi sans doute l'on ne se sent pas obligé de les critiquer ou de les ridiculiser : peut-être ces héros venus d'Italie font-ils l'effet d'une certaine « innocence », éloignée de toute volonté éducative ou religieuse ; ils semblent perçus comme la simple concrétisation de la capacité de la B.D., médium global et très souple, à pouvoir circuler dans chaque endroit du monde, à passionner et à faire rêver les jeunes de tous les continents.

1.1.2.3. La formation professionnelle ou ce qui en tient lieu

Après sa rencontre avec la B.D. en tant que lecteur, un autre moment important dans le parcours de tout dessinateur est le début dans la production de dessins, et la création des premières planches de B.D. destinées à un public quelconque. Ce moment est généralement lié à la question de la formation artistique, passage fondamental pour acquérir les bases théoriques et techniques nécessaires au travail expressif et pour réaliser ses premiers essais. Cette formation peut, de manière générale, être offerte par différents types d'établissement : les Écoles des Beaux-Arts, les écoles nationales supérieures d'art, les écoles supérieures d'arts appliqués (ESAA), les écoles du patrimoine, les écoles privées d'arts appliqués, ou encore les conservatoires.

Une formation en dehors de ce type d'institution est toujours possible pour un auteur de B.D. : les maîtres universellement reconnu Jiro Taniguchi, Vittorio Giardino et Albert Uderzo ont acquis leurs compétences par eux-mêmes en tant qu'autodidactes, parfois après des études dans des domaines très éloignés des arts. Même aujourd'hui, dans les institutions publiques d'enseignement de l'art, il s'avère difficile de suivre des parcours complets dans le secteur spécifique des techniques de la B.D., qui sont très rarement organisés.

En tout état de cause, pour les auteurs de l'Afrique francophone, l'autodidactisme est souvent un choix obligé, du fait qu'il manque, dans le milieu où devrait se passer la formation professionnelle, d'institutions adéquates, notamment les Académies et les Écoles de Beaux-Arts. Alain Brezault, parmi les problèmes rencontrés par la B.D. en Afrique, remarque ainsi une

absence de formation pour le domaine de la B.D. dans toute l'Afrique. Donc, méconnaissance des principes techniques de base et des spécificités de la B.D., tant au niveau du dessin, que du scénario, du découpage et de la conception d'une planche ⁷⁰².

De fait, ils sont nombreux, les bédéistes africains qui sont autodidactes, et qui ont commencé par la pratique individuelle du dessin, notamment la reproduction de B.D. et d'affiches de cinéma, et en se documentant grâce à des manuels. Un auteur de la première génération comme Alban Ramiandrisoa Ratsivalaka en est un bon exemple :

J'ai une formation d'autodidacte en dessin et bande dessinée, mais basée sur beaucoup de documentation, en particulier la collection José-Maria Parramon chez Bordas pour le dessin et *L'art de la B.D.* de Duc et bien d'autres, dont je ne me souviens pas, pour la B.D. ⁷⁰³.

Ces parcours solitaires sont, à un certain moment, renforcés par les participations à des ateliers qui sont organisés le plus souvent par des institutions de la diplomatie culturelle. Ces ateliers ont une grande importance, même pour les auteurs issus des écoles d'art car, comme nous l'avons remarqué, ils offrent la possibilité de rencontrer des collègues (qui sont, il faut le rappeler, aussi de potentiels concurrents), d'échanger des informations et des points de vue, et de se confronter à des professionnels reconnus, venus de l'Europe ou – plus rarement – d'autres pays d'Afrique, pour enseigner les techniques expressives et narratives.

L'initiative de Gérard Leclair au Tchad, ou encore l'atelier « Bulles de Chari », qui a été important pour la formation de Adjé Moussa, illustrent à la fois cette carence dans l'offre de formation et les tentatives pour y remédier :

Le problème est qu'il n'y existe aucune École des Beaux-Arts. Il rencontre heureusement un peintre et architecte français établi à N'Djamena, Gérard

⁷⁰² BREZAULT (A.), Entretien recueilli via courriel le 1^{er} juillet 2015 (coll. privée).

⁷⁰³ RAMIANDRISOA RATSIVALAKA (Alban), « "Je mets un point d'honneur à ce que mes B.D. apportent toujours quelque chose au lecteur". Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?...*, op. cit., p. 86-93 ; p. 86.

Leclair. Ce dernier, pour encourager quelques jeunes passionnés d'arts graphiques, accepte de les former pendant les week-ends ⁷⁰⁴.

Adjim Danngar se rappelle lui aussi cet atelier :

En classe de quatrième, j'ai inventé mon premier personnage, un super-héros africain, une première. Il détruisait les « super-méchants », tous ces gens au pouvoir et qui faisaient la guerre ! Enfant, au Tchad, j'ai vécu la dictature d'Hissène Habré, la guerre et la peur quotidienne de ne pas voir mon père, enseignant et syndicaliste, rentrer le soir. À 17 ans, je suis entré dans l'atelier « Bulles du Chari » à N'Djamena. J'ai pu y rencontrer de nombreux auteurs et dessinateurs, et apprendre le b-a ba de la B.D. ⁷⁰⁵.

Beaucoup d'auteurs se souviennent des ateliers où ils ont pu rencontrer une personnalité de la B.D. européenne qui a changé leur vie, comme par exemple Asimba Bathy :

Pour la B.D., je suis autodidacte. Cependant, j'ai eu des contacts professionnels avec des personnes comme Bob de Moor. Une rencontre fondamentale pour moi. J'ai participé aussi à plusieurs ateliers conduits tour à tour par les dessinateurs Philippe Liégeois, dit Turk, Éric Warnauts, pour améliorer mon graphisme, et Guy Raives, pour le coloriage, etc. ⁷⁰⁶

Didier Kassai, de son côté, relate sa participation à un atelier au Gabon avec des professionnels internationaux en tant qu'expérience qui lui a permis de se différencier des autres dessinateurs de son pays :

Contrairement à certains dessinateurs centrafricains, j'ai eu la chance de sortir, parce que j'avais participé à un concours professionnel, organisé par l'Alliance Française de Bangui. Il y avait une place réservée pour envoyer un dessinateur en

⁷⁰⁴ TSHITENGE (Lubabu M.K.), « Tchad – BD : la galaxie Adjé Moussa Abdou », *Jeune Afrique*, 12 avril 2012.

Voir : <http://www.jeuneafrique.com/142208/archives-thematique/tchad-bd-la-galaxie-adjé-moussa-abdou/>, consulté le 5 juin 2017.

⁷⁰⁵ CHAUVET (Caroline), « Exposition – Bande dessinée africaine : “Si j'étais Hergé, Mobutu serait mon Tintin” », *Jeune Afrique*, 11 mars 2014.

Voir : <http://www.jeuneafrique.com/165092/societe/exposition-bande-dessin-e-africaine-si-j-tais-herge-mobutu-serait-mon-tintin/>, consulté le 5 juin 2017.

⁷⁰⁶ BATHY (A.), Entretien recueilli par S. Federici, Bruxelles, 12 février 2014 (coll. privée).

formation et c'est moi qui ai gagné cette place. J'ai ainsi suivi une formation au Centre culturel de Libreville pendant une semaine, en 1998, et une deuxième en 1999. C'est à partir de là que j'ai eu des ouvertures parce que j'ai rencontré plusieurs auteurs de B.D., avec lesquels je suis resté en contact. J'ai eu la chance d'être encadré par Barly Baruti, Jano ⁷⁰⁷ et d'autres dessinateurs ⁷⁰⁸.

Certains auteurs ont suivi une formation dans une Académie des Beaux-Arts, mais en étudiant d'autres disciplines que la B.D. (peinture, dessin d'intérieurs, sculpture...), qui leur ont donné des bases techniques qu'ils ont par la suite appliquées au langage de la B.D. Jason Kibiswa raconte ainsi sa désillusion d'apprendre, en débarquant de Bukavu à l'Académie de Kinshasa, qu'il n'y avait pas des cours de B.D. à fréquenter :

Je suis allé à Kinshasa, à l'Académie des Beaux-Arts, en pensant qu'il y avait une section B.D. et c'était une déception découvrir qu'il n'y en avait pas. J'ai alors demandé quelle était la discipline où on dessinait beaucoup. Ils m'ont conseillé le cours de peinture et c'est sur ceci qu'est tombé mon choix. J'ai beaucoup appris, l'anatomie, la composition ⁷⁰⁹.

Les exemples de formations suivies dans des domaines voisins sont nombreux. Quelques établissements d'enseignement de l'Afrique francophone apparaissent ainsi dans les itinéraires de certains auteurs. L'Institut Nationale Supérieur de l'Art et de l'Action Culturelle d'Abidjan a notamment été fréquenté par Gilbert Groud :

[...] à l'École des Beaux-Arts d'Abidjan, [...] j'ai étudié de 1979 à 1986, [...] lorsqu'en 5^e année j'ai dû présenter mon diplôme, j'ai choisi la B.D. comme support de communication. Mais, je précise, il n'y avait pas de section bande dessinée, ma

⁷⁰⁷

Jano, de son vrai nom Jean Leguay, est né en 1955 à Paris. Il est auteur de nombreuses B.D. mettant en scène des animaux anthropomorphes dans un registre humoristique, par exemple les séries publiées chez Les Humanoïdes Associés *Kebra* (un rat avec le corps humain qui vit dans une banlieue) et *Keubla* (qui est un marin, originaire d'un pays francophone d'Afrique de l'Ouest non précisé, à la peau noire, qui ressemble aux personnages de Didier Kassaï dans *Tempête sur Bangui*), ainsi que l'album *Gazoline et la planète rouge*, histoire d'une femelle guépard anthropomorphe, publiée en 1989 et primée comme Meilleur album de l'année à Angoulême. Il a contribué à des journaux comme *Métal Hurlant*, *Charlie Hebdo*, *L'Écho des Savanes*. Jano a beaucoup voyagé en Afrique, il a souvent situé ses personnages sur ce continent et publié des carnets de voyage.

⁷⁰⁸

KASSAÏ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

⁷⁰⁹

KIBISWA (J.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

formation était une formation de graphisme au département de communication. Je crois que c'est toujours le cas ⁷¹⁰.

et par le béninois Didier Viodé :

J'ai fait mon école secondaire, collège et lycée, au Bénin, j'ai passé mon bac au Bénin et après je suis parti en Côte d'Ivoire pour fréquenter l'École des Beaux-Arts d'Abidjan, INSAAC (Institut Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle). Je n'ai pas terminé, j'ai fait une année et je suis parti, parce qu'il y avait des tensions politiques, en 2002, et je suis venu ici à Besançon ⁷¹¹.

Jean-Claude Ngumire a étudié à l'École d'Art de Nyundo, dans le district de Rubavu ; c'était la seule école d'art du Rwanda ⁷¹². Au Congo, l'École Nationale des Beaux-Arts de Brazzaville a été fréquentée par Jussie Nsana. Au Burkina, l'École des Arts plastiques de Ouagadougou (devenue en 2008 le Conservatoire national des Arts et métiers avec comme disciplines la peinture, la B.D., le décor et le dessin) a été fréquentée par Joël Salo. On le voit : les exemples ne manquent pas.

Il faut signaler ici l'importance particulière de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, une institution qui a une longue histoire ⁷¹³ ; elle a notamment formé, dans d'autres disciplines que la B.D., la majorité des dessinateurs de la ville, à commencer par les pionniers comme Denis Boyau et Mongo Sisé, qui est, par la suite, à partir de la moitié des années 80, devenu enseignant dans la même académie. Mais aussi les auteurs de la première génération ont eux aussi été formés à l'Académie : Pat Masioni, diplômé en dessin d'intérieur, Serge Diantantu, qui y a appris la sculpture ⁷¹⁴, Alix Fuilu (peinture et

⁷¹⁰ GROUD (G.), « Mon souci est de faire en sorte que les lecteurs prennent conscience de ce qui se passe autour d'eux », *art. cit.*, p. 203-209 ; p. 203.

⁷¹¹ VIODÉ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Besançon, 8 juillet 2014 (coll. privée).

⁷¹² « Nyundo art school started in 1952 and since then it has been the only school known for training in sculpturing, painting, drawing and graphic art » NUWAMANYA (Emmanuel), « Nyundo art school under rehabilitation & expansion », *Workforce Development Authority website*, 19 mai 2013.

Voir : <http://www.wda.gov.rw/en/content/nyundo-art-school-under-rehabilitation-expansion>, consulté le 5 juin 2017.

⁷¹³ L'Académie de Kinshasa a été fondée en tant qu'école qu'École Saint-Luc à Gombe Matadi, en 1943, par le missionnaire belge Marc Wallenda. En 1949, l'école a été transférée à Léopoldville et a été renommée Académie des Beaux-Arts en 1957.

⁷¹⁴ DIANTANTU (S.), Message via Facebook à S. Federici, 14 septembre 2014 (coll. privée)..

dessin), Albert Tsihsuaka, et, au fil des générations, Al'Mata, Jason Kibiswa, Fati Kabuika... Toujours au Congo, nous rappelons également le rôle de l'Académie des Beaux-Arts de Lubumbashi, où Tchibemba a obtenu son diplôme en 1976.

Les parcours des auteurs nous montrent qu'après ou pendant la formation dans les académies, les premiers pas dans la profession de bédéiste ont le plus souvent été réalisés dans le cadre d'un atelier de formation occasionnel. Il en va donc à cet égard de même que pour les autodidactes. Rappelons le cas de Fati Kabuika :

Lorsqu'il y a eu l'atelier avec Alain Brezault pour réaliser la B.D. *Là bas... na poto...*, j'avais été présélectionné pour l'atelier à travers un concours sur l'immigration. J'étais gradué de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et jusqu'à ce moment j'étais encore peintre, je faisais des tableaux ⁷¹⁵.

et celui de Jussie Nsana :

Je passais mon examen de sortie en arts plastiques à l'École Nationale des Beaux-Arts (ENBA), quand j'ai entendu parler d'une rencontre B.D. au Centre culturel français de Brazzaville. Ayant déjà quelques planches de B.D. en main, j'y suis allée sans hésitation ⁷¹⁶.

Plusieurs auteurs ont eu la possibilité de se former à l'extérieur pendant un certain temps. Eric Koo sin Lin raconte ainsi ses études à l'École des Beaux-Arts de Lyon :

En 1987, je passe mon Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique avec mention en présentant un livre qui mélange texte, illustrations et photographies, intitulé *Mixed Media Poem*. L'année suivante, je m'inscris à l'atelier de bande dessinée d'Angoulême ⁷¹⁷.

Après avoir étudié à l'Académie de Kinshasa, Alix Fuilu a, quant à lui, continué ses études en France à l'École des Beaux-Arts de Tourcoing, puis à l'Académie des Beaux-Arts Jean-Jacques Gailliard située sur le territoire de Saint Gilles à Bruxelles, où il s'est orienté vers la bande dessinée. Elyon's a fréquenté l'École Supérieure des Arts Saint Luc de Liège de 2008 à 2011, avant de rentrer au Cameroun avec un diplôme en arts graphiques. Simon

⁷¹⁵ KABUIKA (F.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

⁷¹⁶ NSANA (Jussie), « "C'est par manque de volonté que la bande dessinée ne décolle pas au Congo". Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?... , op. cit.*, p. 157-161 ; p. 157.

⁷¹⁷ KOO SIN LIN (E.), « Éric Koo sin Lin : de la réussite à l'exil », *art. cit.*, p. 108.

Mbumbo, grâce à la rencontre avec Yves Poinot, président de l'association qui organise le festival de B.D. d'Angoulême, a eu l'opportunité de partir en France, en 1999, pour soigner le glaucome dont il souffrait et suivre des cours à l'Académie des Beaux-Arts d'Angoulême. Étudiant au Bénin, Didier Viodé a quant à lui participé à un concours auprès de l'Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon :

J'avais fait une demande depuis là-bas, et j'ai eu un visa-concours qui m'a permis de venir ici. J'ai passé mon concours pour entrer dans l'école d'art et, d'un coup, j'étais pris dans l'école d'art. J'ai fait l'école ici 5 ans. J'ai eu le DNAP [Diplôme National des Arts Plastiques] à la fin de la 3^e année et le DNSP [Diplôme National Supérieur Professionnel] à la fin de la 5^e, avec une spécialisation en art ⁷¹⁸.

Enfin, dernier exemple : Pahé a vécu quelques années en France et fréquenté l'Institut Supérieur d'Art et de Publicité (ISAP), Paris 8^e ; il raconte, dans son style irrévérencieux, la désillusion qu'il a éprouvée à propos du programme d'étude par rapport à ses attentes :

Un peu déçu par cette école car dans les prospectus reçus, je pensais y apprendre à faire de la B.D., que l'on n'a vue qu'en 3^e année, pendant 10 mn ! On faisait de l'histoire de l'Art, des cours de perspective, des visites en musées, mais ce qui me plaisait bien c'était le dessin de nus, dessinez des femmes à poil, même si la plupart étaient des thons, un Régal ! ⁷¹⁹.

Dans des milieux sociaux où la B.D. est reconnue en tant que forme culturelle mais très peu en tant que profession, il arrive que les familles et l'entourage des amis ne comprennent pas le choix artistique des auteurs, voire, comme le raconte le malgache Tojo, qu'ils s'y opposent :

Je suis tombé dedans [la B.D.] en faisant des concours à l'école, il y a une bonne trentaine d'années. Mais c'est aussi en regardant mon père qui était un passionné de dessin et de peinture. Il participait à des concours qu'il n'a jamais gagnés. Frustré, il m'a interdit de faire des dessins, mais j'ai continué. Même si je fais de la peinture, c'est la bande dessinée qui m'inspire le plus et c'était très à la mode à

⁷¹⁸ VIODÉ (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Besançon, 8 juillet 2014 (coll. privée).

⁷¹⁹ PAHÉ, « Bio », *La page de Pahé (officiel)*, Facebook, 14 juillet 2015.

Voir :

<https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/photos/a.717434864991213.107374183.3.381610288573674/875716739163024/?type=1&theater>, consulté le 14 mai 2017.

l'époque où j'ai commencé. Malheureusement, ni mes parents ni moi n'avions les moyens d'en acheter. Je n'ai jamais désespéré. Grâce aux voyages, j'ai pu rencontrer beaucoup de dessinateurs qui m'ont permis d'avancer dans ce domaine ⁷²⁰.

La plupart des parents cherchent à orienter leurs enfants vers des parcours scolaires plus ordinaires, présentant un débouché professionnel plus rassurant ; naissent ainsi des conflits au terme desquels les parents finissent parfois par s'incliner. C'est ainsi que le relate Pahé dans sa biographie :

1985, une fois de plus Patrick Essono est de retour au Gabon, il fera sa 5^e au Lycée d'État de l'Estuaire. C'est dans cet établissement qu'il commence à remettre ses dessins pour l'*Éclair*, canard du lycée. Première apparition également de son héros de B.D., Dipoula, à l'époque « Dipoula le pompeur », le petit albinos.

C'était sympa les années [du] lycée, je me souviens que les filles venaient me voir pour illustrer leurs cahiers de correspondance, ça me faisait un peu de pognon ! 1990, le Vent de l'Est arrive. Le Gabon bouge. Pahé quitte le Lycée en terminale pour se retrouver sous la contrainte de sa famille dans une école de comptabilité. « C'était dingue, je revenais de série littéraire et me retrouvais à faire de la gestion ! C'est à ce moment que j'ai commencé à sécher les cours pour travailler dans les canards de la place ! » « *Gabon Libre, Le Progressiste, Oreyti.* » Pahé a ainsi approché la presse dite de l'opposition en tant que dessinateur pigiste.

1993, son diplôme de compta même pas en poches, c'est la révolte contre ses parents qui décident enfin de lui laisser choisir sa voie ⁷²¹.

À ses débuts, Didier Kassai n'a pas davantage bénéficié de la compréhension de son père à l'égard de cette profession ; mais, après qu'il a obtenu le succès, son choix a été apprécié :

On lisait en cachette parce que notre papa ne voulait pas qu'on s'intéresse au dessin. Et donc on lisait dans la chambre, on se cachait quelque part pour les lire. Il ne voulait pas, parce qu'il n'avait pas la culture du dessin ni de la B.D. Il disait que le dessin n'est pas un métier. Il voulait que je fasse autre chose que le dessin. Il disait : on n'a jamais vu quelqu'un faire le travail de dessinateur (rires) [...]

⁷²⁰ Tojo (Alain), « Tojo Alain : "Les Malgaches n'aiment pas leur pays" », Propos recueilli par Aina Zoraberanto, *Nocomment.mg*, 29 juin 2016.

Voir : <http://www.nocomment.mg/tojo-alain-les-malgaches-naiment-pas-leur-pays/>, consulté le 5 juin 2017.

⁷²¹ PAHÉ, « Bio », *art. cit.*

Quand ils l'ont licencié, il est reparti dans son village. On était là bas et je devais soutenir la famille : la nourriture, la santé, tout ! Et je le faisais avec le dessin. Quand il a vu que j'étais devenu son bras droit, il est devenu content, et je suis devenu son homme de confiance, on avait de beaux échanges entre nous et je faisais sa fierté. Quand il parlait de moi, il le faisait avec fierté ⁷²².

Le père de Jason Kibiswa, lui aussi, n'a accepté le métier de son fils que dans un second temps :

Mon père n'a jamais été d'accord avec ma passion de devenir bédéiste. Maintenant, il est content que je suis connu et que je travaille. Il vit avec moi à Kinshasa ⁷²³.

Plus rares sont les auteurs pour lesquels les parents ont été un appui ; c'est le cas d'Hallain Paluku * dont la mère a favorisé le développement artistique de son fils :

J'ai eu la chance d'avoir une mère qui a cru dès le départ à mon potentiel et m'a poussé à faire des études d'art. Elle m'avait inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa peu avant que mon père ne m'inscrive à un institut dont je ne me souviens plus du nom, pour des études littéraires ⁷²⁴.

L'étape des premiers essais concrets se déroule, quel que soit le pays, dans le cadre des diverses institutions que nous avons évoquées : ateliers organisés par les centres culturels des diplomaties occidentales, concours, engagement dans une association. Faute, comme nous l'avons vu, d'un marché de la B.D. structuré, c'est dans le secteur associatif, local ou étranger, ou bien, en tant que caricaturistes, dans la presse, que les auteurs trouvent souvent les premières occasions de publier. Après ça, ou à côté, il leur est parfois possible de publier dans le cadre de maisons d'édition ; mais, en raison des faibles ventes et des difficultés économiques que nous avons déjà remarquées, cela ne leur apporte pas beaucoup de revenus.

Ceci explique que le parcours de presque tous les dessinateurs actifs en Afrique est caractérisé par un emploi dans le secteur de la communication et l'information. Les

⁷²² KASSAI (D.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

⁷²³ KIBISWA (J.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

⁷²⁴ PALUKU (Hallain), « Je suis dans une phase où je préfère raconter les choses avec légèreté ». Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Ch.), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ?... , op. cit.*, p. 48-53 ; p. 48.

auteurs sont donc à la fois graphistes, metteurs en page, copywriters, journalistes, organisateurs, etc. ; ils travaillent dans la presse, l'édition, la publicité ou les agences de communication, pour des clients qui appartiennent aussi bien au secteur public que privé. Ils vivent d'un ensemble d'activités basées sur leurs capacités expressives, communicatives et techniques tels que le dessin, l'écriture, la mise en page, la retouche de photographie, la gestion des processus d'impression, la promotion, l'animation culturelle et l'enseignement. Le travail graphique leur permet de tirer profit de leurs compétences techniques, mais aussi de valoriser économiquement l'équipement numérique qu'ils achètent (ordinateur, logiciels graphiques, scanner...). Ainsi, selon Massiré Tounkara, le fait de travailler en tant que graphiste, « c'est un avantage parce que je fais la mise en page de mes livres »⁷²⁵.

À cet égard, le cas de Pat Masioni constitue l'une des rares exceptions, car, aussitôt sorti de l'Académie de Kinshasa, il a tout de suite commencé à travailler en tant que dessinateur de B.D. pour la maison d'édition Saint-Paul :

À part la B.D., je n'ai jamais travaillé dans des autres domaines. Je suis sorti de l'académie et j'ai commencé tout de suite à publier. C'était en 84 et 85. J'ai commencé à travailler comme professionnel et j'étais très bien payé, tout de suite⁷²⁶.

En réalité, Masioni exerçait aussi une autre activité consacrée à l'image :

J'avais une petite salle et je projetai des films, dès que j'avais 13 ans. C'était possible de trouver des petites bobines, des émissions télé. On me le vendait. C'était des 16 millimètres. J'avais une petite salle de projection chez moi. Puis, vers l'année 1987-88, je l'ai remplacé avec des vidéos. Jusqu'à 1997, quand j'ai arrêté. C'était une activité parallèle, mais j'étais toujours dans l'image⁷²⁷.

1.1.2.4. Les débuts du parcours professionnel

Les auteurs trouvent souvent l'occasion de dessiner des B.D., comme nous l'avons vu, grâce aux commandes du secteur associatif qui les engage pour réaliser des produits

⁷²⁵ TOUNKARA (M.), Entretien recueilli par S. Federici via un échange sur Facebook, 4 janvier 2015.

⁷²⁶ MASONI (Pat), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 8 juillet 2014.

⁷²⁷ *Ibidem.*

éducatifs dans lesquels les caractéristiques formelles du média qu'est en ce cas la B.D., avec sa combinaison de dessin et écriture, sont utilisées pour communiquer des messages. Souvent, ces commandes arrivent de l'étranger, pour des projets dont le public-cible est soit local soit européen. Dans cette configuration, l'origine locale des auteurs est supposée conférer une valeur d'authenticité aux créations, ce qui permet éventuellement de les inscrire dans « la perspective de la représentation dénonciatrice »⁷²⁸. Si de tels engagements dans des activités socio-culturelles du secteur associatif permettent aux auteurs de vivre et de continuer à proposer leur production de B.D., les conditions difficiles du marché éditorial en général confèrent une certaine instabilité aux carrières, comme le souligne Repetti :

En effet, le marché du travail de ces artistes est incertain et sujet à des changements sismiques. Un talent nouveau fait irruption sur la scène et puis délaisse la profession tout aussi rapidement. Les raisons qui expliquent cela se trouvent dans le fait que la B.D. est un champ qui exploite le large secteur intermédiaire qui existe aujourd'hui en Afrique entre les réseaux de soutien social et les pratiques entrepreneuriales, qui sont seulement en partie gouvernées par des relations de marché. Dans un continent marqué par un inquiétant processus d'urbanisation, où l'implantation est disproportionnée par rapport aux ressources disponibles, les citoyens africains entretiennent de complexes relations entre marché du travail, identité culturelle et sociabilité, facteurs qui ont de plus en plus tourné les villes et métropoles d'Afrique en espaces d'invention⁷²⁹. Les bédéistes appartiennent à ce marché du travail comme chaque travailleur et citoyen africain. Même lorsqu'un auteur bénéficie d'un succès populaire, sa situation a davantage les caractéristiques d'un travail avec des rémunérations intermittentes, tour à tour débutant et s'arrêtant, sujet à l'instabilité, à une production faible et irrégulière, à

⁷²⁸ HALEN (P.), « L'enfant-soldat vu par la fiction africaine : à propos de *La Guerre et la paix de Moni-Mambu* par André Lye Yoka », dans *Études littéraires africaines*, 2011, n°32, p. 91-104 ; p. 91.

Voir : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2011-n32-ela0836/1018646ar/>, consulté le 5 juin 2017.

⁷²⁹ Sur cette question, voir notamment DE BOECK (Filip), « "Poverty" and the Politics of Syncopation Urban Examples from Kinshasa (D.R. Congo) », *Current Anthropology*, Vol. 56, n°S11, October 2015.

Voir :

https://www.academia.edu/15224544/De_Boeck_F._2015_.Poverty_and_the_Politics_of_Syncopation_Urban_Examples_from_Kinshasa_DR_Congo_, consulté le 2 septembre 2017.

des problèmes de publication et d'argent, à de bas rendements sur les capitaux investis, et à des profits incertains ⁷³⁰.

Ayant appris à leur dépens les difficultés du milieu, les artistes ont souvent discuté, – autrefois seulement à l'occasion de colloques ou réunions, aujourd'hui aussi sur l'Internet –, des principaux obstacles qu'ils trouvaient sur leurs parcours : le manque d'éditeurs, de distribution commerciale et de soutien étatique pour leur secteur. Nous reprenons ici à titre d'exemple les parties les plus intéressantes de la discussion qui a eu lieu en novembre 2012 dans le groupe Facebook « Bande dessinée africaine » à propos des faibles ventes au Cameroun, du soutien de l'État ainsi que de la nécessité d'insérer des contenus éducatifs dans la B.D. pour qu'elle soit achetée par les parents.

Kangol Ledroïd : Toutes les productions citées par Mr. [Georges] Pondy ne sont disponibles que dans quelques points à Yaoundé, à Douala on n'en a pas connaissance. [...] La culture de la B.D. dans les habitudes passerait par un soutien gouvernemental, qu'on en fasse un réel métier avec une réelle cible. Je discutais récemment avec un membre de [Collectif] A3 sur un projet de B.D. qui, avec la bénédiction des Ministères de la Culture et de l'Éducation nationale, serait diffusée dans tous les établissements scolaires du Cameroun. Pour qu'ils soient intéressés, le projet devrait avoir une base éducative. Le but serait de familiariser les enfants à la B.D., ainsi on aurait une génération imbibée qui grandirait, la cible étant préparée, le marché serait ouvert pour des productions indépendantes plus ou moins ludiques.

J'ai personnellement un souci avec le contenu des productions locales jusqu'ici, je pense que la qualité des sujets abordés n'aide pas à la prise au sérieux de ce métier.

Une anecdote que j'ai personnellement vécue avec *Bitchakala*, dans la phase de promo ici à Douala : j'ai été contacté par Suzanne Kala Lobé, elle avait entendu parler de *Bitchakala* et voulait le voir (elle est une journaliste critique très crédible et présente des émissions culturelles et politique à très forte audience), on s'est rencontrés et je lui ai donné un exemplaire ; elle l'a ouvert et, je ne sais par quelle alchimie, elle est tombée sur une page où il y avait une scène de sexe avec des dialogues en argot (le peu de français "normal" qu'il y avait était bourré de fautes aussi), elle a été tout de suite dégoûtée et m'a rendu l'exemplaire en question ; bien entendu, elle n'en a parlé nulle part.

⁷³⁰

REPETTI (M.), « African Wawe : Specificity and Cosmopolitanism in African comics », *art. cit.*, p. 31, nous traduisons.

C'est bien de laisser à l'artiste la liberté de création et d'expression dans son travail, mais je pense que lorsqu'on a un outil qui pourrait avoir de l'influence sur la masse, il faudrait soigner ce qu'on dit et comment on le dit.

Moi en tant que parent, je n'achèterai jamais à mes gosses une B.D. qui leur apprend des grossièretés et [de la] mauvais[e] orthographe... [...]

Raimi Sewado : Kangol j'aime tou[t ce] que tu as dit mais j'ai deux problèmes... le premier : ce n'est pas le gouvernement qui va fabriquer des petits Hergés... soit on bosse... soit on attend les subventions... je crois que toi, tu entends par bande dessinée un jolie cartonné couleur... qui mettra ton "taff" en exergue... on rêve tous... mais le pragmatisme veut que tout ce qu'a produit ici localement Pondy, Popoli et autres soit des produits qui ont eu un certain succès. *Vie de Jeunes* c'est bien vendu à Douala et j'ai même trouvé des exemplaires dans l'arrière-pays... Hergé, parlant du succès d'Astérix, disait [qu']il le doit uniquement au talent de ses auteurs... [...]

Ch. Cassiau-Haurie : Ce que dit Kangol soulève un autre point important : pour plaire aux jeunes lecteurs, il faut plaire aux parents. Or, on se trompe de cible : 90% des B.D. produites en Afrique et plus particulièrement au Cameroun est de la B.D. adulte ! On ne peut pas rentrer sur le marché éducatif et dans les foyers avec de la B.D. adulte de prime abord. La B.D. en Europe a d'abord commencé par être pour les enfants. [...]

K. Ledroïd : Sewado, tu n'as pas compris ce que je veux dire quand je parle du soutien étatique, je ne dis pas que c'est le gouvernement qui fabrique des dessinateurs, mais qu'avec son soutien on ferait de la B.D. une véritable profession. Dans le secteur de la presse, *Cameroun Tribune* (quotidien national) est "imposé" dans tous les services publics du pays, qu'on [l']aime ou pas, il vit ! Évidemment, dans le contenu il y a une ligne éditoriale rigide. On pourrait faire pareil avec des publications destinées à la jeunesse (B.D.), en acceptant de se conformer à une ligne éditoriale, car avec l'aval de l'État, les parents sont en confiance, la B.D. rentre dans les habitudes et ainsi avec le temps le champ des possibles s'élargit, tu me suis ? Il ne s'agit pas de dessiner à tout prix, mais [de] dessiner utile[ment] et dans le long terme ! Pour le design du support, [...] [j]e connais un dessinateur congolais (Mfumu'Eto) qui s'est taillé un nom dans la "B.D." en publiant sur des chutes de papier journal.

K. Ledroïd : Pour revenir au marché de la B.D. au Cameroun, je ne suis pas économiste, mais pour parler de marché, il faut parler de produits, de clientèle, de ventes, de chiffres... Il y a le produit, aucun doute là dessus, la clientèle, probablement ! La vente, je n'en suis pas sûr, les chiffres encore moins ! Regardons ces 10 dernières années combien de tentatives de publications ont été faites, combien de temps elles ont duré et pourquoi elles se sont arrêtées ? À chaque fois on marche sur les traces des prédécesseurs sans comprendre leurs échecs et le

cycle recommence ! Aucune contestation du talent des dessinateurs, des ovations même pour leurs essais [...].

R. Sewado : Kangol... Kangol... on peu dissenter jusqu'à l'année prochaine on n'en finira... nous avons [pas] d'auteur de B.D. et je vais devenir méchant : il y a beaucoup de bons dessinateurs... au Cameroun... mais pas assez d'artistes de B.D.... gars, donc, au lieu de critiquer il vaut mieux bosser, faire la part des choses...

Et quand tu parles de Papa Fumutu [*sic*] (pas sûr pour l'orthographe), c'est le même schéma que Popoli... qui a un talent B.D. et caricature fou... il donne un récit équilibré avec un dessin simplifié comme beaucoup de grands tel que Tezuka...

Mickey, c'était un concept pour enfants, ce n'est pas l'État qui a financé ça... ou dessiné...

Y. Deubou Sikoué : Je tombe comme un cheveu dans la discussion mais je veux donner également un avis à la taille d'un cheveu ! *Vie de Jeunes* s'est tiré à 150 000 exemplaires tous les mois pendant près de 3 ans, je ne connais pas les chiffres des invendus mais ça a fait un buzz ! *Bitchakala* a été tiré à 1 000 puis 2 000 et 5 000 exemplaires, jusqu'au numéro 3 tiré à 2 000 exemplaires, la vente tenait sur deux mois et, croyez[-moi], le problème ne vient ni du contenu ni du public, simplement d'un circuit de distribution et d'une régularité de la production. *Waka* est tiré à 1 000 exemplaires, écoulés... ceci à 6-500 FCFA l'exemplaire, jusqu'ici j'étais convaincu que le prix était également un frein pour le public ! Tous ces exemples montrent qu'il y a un public pour tout type de B.D.

[...]

R. Sewado : Merci Yan... pour cet appui aérien... il y a un vaste mouv[ement] qui s'est mis en marche depuis belle lurette... N.B. : ce n'est pas l'État qui a financé *Vie de Jeunes*.

Y. Deubou Sikoué : De toutes les façons, quand l'État s'en mêle, si le milieu n'est pas structuré, tout s'écroule. Je parle en connaissance de cause, six "grands festivals" ont été conventionnés par l'État l'an dernier au Cameroun, trois des six n'ont pas pu avoir lieu cette [année]... à cause de quoi ? SUBVENTIONS !!!!

R. Sewado : ho yaaaaaaaaaaaannn enfin quelqu'un me redonne espoir... la révolution est en marche... rappelle-moi ton cassier de bière... (sans corruption)

Y. Deubou Sikoué : Smooth bien glacée... peu importe le nombre [...]

Massiré Tounkara : Heu pas d'alcool pendant le service ! Lol ! ⁷³¹

731

Commentaires sur Facebook, 28-29 novembre 2012.

Voir :

<https://www.facebook.com/groups/134649779999243/permalink/230219130442307/>, consulté le 5 juin 2017.

Qu'on nous pardonne cette très longue citation : la reproduire en l'état permet de donner une représentation en quelque sorte concrète de la teneur et de la forme des débats qui se développent désormais sur la Toile.

Des auteurs ont la sincérité d'admettre leurs échecs, comme par exemple le malien Mok, qui est enseignant et dessinateur en même temps et qui a tracé le bilan de son double parcours :

Je suis directeur et dirige une classe à double niveau. Et chaque mardi, je dois livrer une caricature au *Scorpion*. C'est une forme d'esclavage mais c'est la vie que j'ai choisie. [...]

Nous, les dessinateurs, nous souffrons tous d'un manque de vision politique dans le domaine culturel dans ce pays. Pour ma part, je ne suis pas très content de mon parcours. Je souhaitais devenir le premier auteur de B.D. du Mali. J'ai vécu pas mal d'incompréhensions comme à *Grin grin*[,] et d'échec[s] dont celui de *Janjo*. Maintenant, je suis revenu à la caricature et les choses vont mieux, je gagne ma vie et je suis reconnu comme professionnel de ce milieu. Mais c'est devenu difficile car les directeurs de presse préfèrent de plus en plus une photo à un dessin de presse, ce qui n'augure pas d'un avenir radieux pour la profession. Cependant mon travail de caricaturiste m'a quand même permis de rencontrer beaucoup de confrères et de talents comme par exemple Emmanuel Dao, Modibo Sidibé, Kays. Alors, je ne peux pas me plaindre ⁷³².

Pour sa part, Pahé suggère pragmatiquement que l'initiative personnelle et l'autoédition peuvent aider les auteurs de talent à avoir du succès :

[...] Moi par exemple je suis édité en Europe ; en fait c'est un Français qui vit en Suisse, il m'a découvert au Cameroun et m'a donné ma chance. Mais en dehors d'être édité en Europe, moi je fais les autoproductions au Gabon pour un public totalement gabonais, parce que l'éditeur est un businessman qui ne vient pas vers vous parce que vous êtes beau ou que vous avez je ne sais trop quoi, il veut gagner son argent. D'où la nécessité d'autoproductions ⁷³³.

⁷³² MOK, « "Nous, les dessinateurs, nous souffrons tous d'un manque de vision politique dans le domaine culturel" : entretien de Ch. Cassiau-Haurie », *Africultures.com*, 14 janvier 2016. Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=13418>, consulté le 5 juin 2017.

⁷³³ PAHÉ, « Pahé : "Quand on parle de B.D. en Afrique on ne voit pas le Cameroun..." », *art. cit.*

En raison de toutes ces difficultés, de nombreux auteurs se plaignent de ne pouvoir pas vivre de la profession de bédéiste et d'être contraints de pratiquer d'autres activités « alimentaires ». À ce propos, il faut cependant préciser que, même si les conditions de travail dans le secteur de la B.D. en Afrique sont objectivement difficiles, il ne s'agit pas d'une condition qui serait l'apanage des seuls Africains : les auteurs européens aussi arrivent très rarement à vivre seulement de contrats éditoriaux. En se basant sur une analyse des données de publication et de vente de la B.D. en France pour le 2016, livrés par Gilles Ratier dans le « Rapport annuel » de l'Association des critiques et journalistes de B.D. (ACBD), la revue spécialisée *Fumo di China* a calculé l'impossibilité objective, pour les bédéistes, de gagner un salaire suffisant exclusivement avec les avances et les droits sur la vente des albums.

5 035 ont été les livres produits l'année passée, c'est à dire le 0.9% en plus qu'en 2015 [...] Mais les tirages initiaux des albums sont en diminution constante, compris ceux des 95 principaux bestsellers (59 desquels franco-belges) avec plus que 50 000 copies. La réduction comporte moins de droits d'auteurs et d'acomptes. Pour continuer les auteurs doivent avoir un double travail, de la même façon qu'en littérature : en effet, pour vivre de leur travail les auteurs devraient avoir au moins trois albums dans le catalogue d'un gros éditeur, à part un contrat en cours et/ou un régulier emploi dans la presse périodique, l'illustration ou la publicité ⁷³⁴.

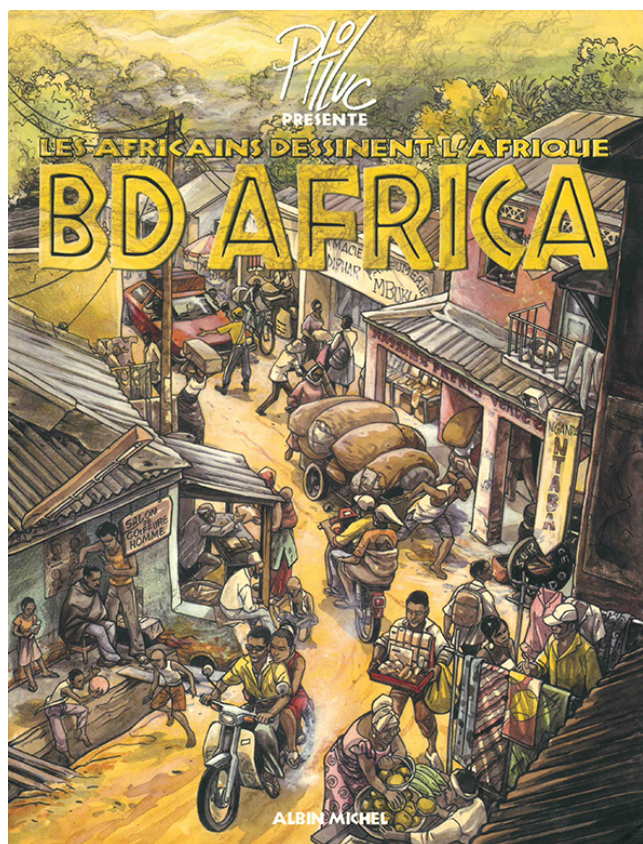
À la faiblesse du marché de la B.D., qui fait en sorte que presque jamais la seule pratique de la B.D. ne peut nourrir son homme, a fortiori une famille, et remplir toute une vie professionnelle, s'ajoutent le poids culturel des prestigieux classiques de la B.D. franco-belge, ainsi que la grande considération dont jouissent les auteurs européens, connus occasionnellement et de manière superficielle à l'occasion des ateliers en Afrique. Aux yeux des auteurs locaux, le statut de ces créateurs étrangers a été, comme l'a remarqué Edimo avec le mot que nous avons déjà cité ⁷³⁵, « hyper-valorisé » par le traitement qui leur était accordé par les services diplomatiques pendant leur séjour. À tous ces facteurs, il faut ajouter l'exemple des premiers auteurs africains qui se sont déplacés en Europe pendant une période, les années 80, de perméabilité relative des frontières européennes à l'égard des immigrants venus des pays pauvres. Tout cela

⁷³⁴ ZAMBOTTO (Giorgio), « Angoulême, encore mon amour? », *Fumo di china*, n°259, février 2017, p. 16-17 ; p. 17 ; nous traduisons.

⁷³⁵ Cf. paragraphe 1.1.1.4.2. *Les ateliers*.

explique la tendance des auteurs africains à vouloir faire passer leur parcours par le champ européen, soit en émigrant, soit en restant physiquement dans leur pays. Nous analyserons les tentatives de concrétiser cette tendance à l'extroversion dans la deuxième partie de la thèse.

Du point de vue historique, il faut remarquer qu'à partir du début des années 2000, plusieurs facteurs ont provoqué une hausse des attentes des auteurs africains. D'abord, leur travail, en tant que production culturelle défavorisée et digne d'une promotion, a suscité un certain intérêt du monde associatif européen, un intérêt qui s'est manifesté par une utilisation des différents langages créatifs dans les initiatives de coopération au



développement et de sensibilisation sociale. Cette valorisation a renforcé le rapport de certains d'entre eux avec des associations et organisations étrangères.

Des projets d'éducation au développement réalisés en Europe ont permis d'organiser des expositions et des publications où les auteurs ont été impliqués sous la forme de collectifs ; la plus célèbre de ces publications a sans doute été l'album *À l'ombre du baobab*, consacré aux problèmes de santé et d'éducation des femmes et enfants en Afrique, avec un quinzaine de dessinateurs africains, et publié par « Équilibres & populations ». Les projets Matite Africane (1999-2002) et Africa Comics (2002) de l'association italienne « Africa e Mediterraneo » ; les réalisations de la coopération fédérale belge, avec la grande saison d'Africalia en Belgique en 2003, où la B.D. africaine a été mise à l'honneur grâce à une exposition au Centre Belge de la B.D. de Bruxelles et un important colloque ; ou encore la publication *BD Africa. Les Africains dessinent l'Afrique*, un album publié, après des années de travail, en 2005, ont fait partie de cette vague d'intérêt pour la production africaine.

Ces événements ont pu donner l'impression que l'Europe était finalement en mesure de « découvrir » les talents de l'Afrique et de leur ouvrir les portes des grandes maisons d'édition, ce qui a donné beaucoup d'espoirs aux auteurs et a encouragé à l'exil plusieurs d'entre eux qui ont quitté l'Afrique pour l'Europe ; le vieux continent leur apparaissait tout à la fois comme un refuge eu égard aux pressions, voire parfois aux persécutions politiques, mais aussi comme le seul marché où il était possible d'obtenir le succès. A posteriori, cette période au cours de laquelle un changement structurel était espéré semble avoir constitué une sorte de parenthèse dans l'histoire de la B.D. africaine ; seuls quelques auteurs, en effet, ont réussi à concrétiser l'amélioration escomptée et à suivre un parcours de succès en Europe, de sorte que l'espoir est finalement retombé.

Les années suivantes ont certes vu l'organisation d'expositions panafricaines dans d'importants lieux culturels européens et la réalisation de projets éditoriaux réservés aux auteurs africains (à l'instar des collections « Africa Comics » et « L'Harmattan BD »). Mais, si certains auteurs ont su, au cours de leur difficile itinéraire professionnel, élaborer des styles originaux et amener à maturité une certaine façon de dessiner, la consécration par les grands éditeurs européens est restée une très rare exception, ce qui a produit le sentiment d'une révolution manquée.

Parallèlement à ces parcours caractérisés par l'extraversion, des possibilités ont continué à s'offrir aux auteurs, malgré les difficultés, dans les villes africaines. De nouvelles voies se sont ouvertes dans ce que les auteurs appellent « la comm » : les sociétés de services de communication (média animation, publicités...) ont fleuri, tandis que ni les auteurs ni leurs éventuels mécènes n'ont renoncé à organiser des manifestations culturelles (ateliers, festivals). Dans ce contexte, il serait plus juste de parler, plutôt que d'une résignation des auteurs, d'une correction de leurs stratégies d'affirmation professionnelle.

Les possibilités de publication en Europe actuellement accessibles aux auteurs ne sont plus vues comme les portes d'un succès sûr ni comme des passages obligés, même si l'édition dans une grande maison franco-belge reste sans doute un rêve caressé par tout dessinateur de la planète. Les auteurs se montrent conscients que la construction d'une carrière solide et le maintien des positions conquises dans le champ ne sont pas des objectifs qu'on peut considérer comme atteints dès lors que les premières portes se sont ouvertes. Avec un réalisme certain, ils se montrent de plus en plus engagés dans les

milieux locaux, et publier sur papier avec un éditeur du Nord, même s'il est petit ou moyen, même s'il est lié au monde associatif, est actuellement utile aux auteurs, surtout pour renforcer leur renom et, de cette manière, obtenir des travaux de communication dans leur pays.

1.1.3. Autonomie, périphérie, patrimoine

1.1.3.1. De la faible autonomisation du champ

L'analyse des conditions de production, de circulation et de réception de la B.D. en Afrique francophone nous a fait comprendre qu'il s'avère assez difficile, malgré l'émergence de plusieurs générations d'auteurs, avec des figures de proue dont la réputation a dépassé les frontières nationales et continentales, d'appliquer à ces milieux culturels le concept de *champ littéraire*, tel que l'a défini Pierre Bourdieu, tant à l'échelle nationale que, plus largement, relativement à l'ensemble des pays africains dont le français est la langue de la culture. Selon Bourdieu, ce concept désigne

un champ de forces agissant sur tous ceux qui y entrent, et de manière différentielle selon la position qu'ils y occupent (soit, pour prendre des points très éloignés, celle d'auteur de pièces à succès ou celle de poète d'avant-garde), en même temps qu'un champ de luttes de concurrence qui tendent à conserver ou à transformer ce champ de forces ⁷³⁶.

Le champ littéraire est pleinement constitué quand il est autonome, autrement dit lorsqu'il est capable de s'autoréguler en fonction de règles, d'intérêts et de principes de hiérarchisation qui lui appartiennent en propre, tout en résistant avec succès aux forces hétéronomes, à savoir aux tentatives en vue d'instrumentaliser la littérature au profit d'intérêts extérieurs (politiques, économiques, moraux, religieux, etc.) ⁷³⁷.

⁷³⁶ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 4-5.

⁷³⁷ Sur les différentes acceptions du concept d'autonomie, voir : ARON (Paul), « Sur le concept d'autonomie », dans *Discours social / Social Discourse*, (Montréal), vol. 7, 1995, n°3-4, p. 63-72.

Comme nous l'avons déjà observé, la théorie du champ met l'accent sur le fait que, dans les contextes locaux, plusieurs agents et institutions sont à l'œuvre et entretiennent des relations de pouvoir ⁷³⁸ : les auteurs, – dans le cas qui nous concerne ils sont dessinateurs et scénaristes –, les éditeurs et les médias, les collectifs d'auteurs, le secteur associatif et missionnaire, les institutions internationales, les services culturels de la diplomatie, des institutions d'enseignement et, de manière irrégulière, la critique – ou, plus généralement, une forme d'information – dans les médias locaux numériques ou imprimés. Rappelons que le *pouvoir* est ici à entendre comme la capacité à obtenir et à garder du capital sous l'une de ses formes : économique, culturel, social et symbolique. En ce sens, s'il est difficile de discerner un champ littéraire dans le cas qui nous occupe, et a fortiori un champ littéraire autonome, en revanche on peut dire qu'il y a bien *du champ*, ou une logique de champ, qui est à l'œuvre. D'abord parce qu'on y trouve des forces en concurrence, ensuite parce que les structures d'un champ à l'intérieur duquel se déroulent les luttes de légitimation se trouvent plus ou moins établies (il existe des institutions, des auteurs, des modes de légitimation). Mais, pour autant, nous ne pouvons pas déceler, dans l'évolution de ces contextes, le processus de différenciation tel que décrit par Pierre Bourdieu, à travers lequel un champ spécifique se serait constitué et, finalement, autonomisé, ou suffisamment autonomisé pour qu'on puisse parler d'autonomie.

Les institutions concernées se révèlent en effet trop précaires, peu prestigieuses et dépendantes d'instances hétéronomes tels que le marché de la communication, le pouvoir politique, les objectifs éthiques ou éducatifs du secteur associatif et de la coopération au développement, pour ne pas parler des intérêts nationaux des délégations étrangères, pour que l'on puisse leur reconnaître « la puissance du jugement catégorique d'attribution » ⁷³⁹, dont parle Bourdieu à propos des rites en tant qu'actes posés par des institutions (concept de *rite* qu'il a tiré de la généralisation de son analyse du fonctionnement des écoles d'élite). Dans un champ autonomisé, les actions des institutions s'assimilent à des « actes de magie sociale » ⁷⁴⁰, et parviennent à consacrer

⁷³⁸ FONKOUA (R.) et HALEN (P.), « Avant-propos », *op. cit.*, p. 12.

⁷³⁹ BOURDIEU (P.), « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, juin 1982 (*Rites et fétiches*), p. 58-63 ; p. 62.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 62.

ou à « crée[r] des différences du tout au rien, et pour la vie »⁷⁴¹, dans la mesure où cela est « garanti par tout le groupe ou par une institution reconnue »⁷⁴². Nous avons constaté à différentes reprises que, dans les parcours des artistes, le fait d'avoir participé à une certaine exposition ou d'avoir été sélectionnés pour une publication collective, ne s'est pas révélé déterminant, puisqu'un certain nombre d'entre eux sont retombés par la suite dans l'anonymat. Fréquemment, les artistes omettent de faire figurer dans leurs *curriculum vitae* certains prix qu'ils ont reçus, certaines opportunités de publication qu'ils ont connues, car, de toute évidence, eux-mêmes ne les estiment pas décisifs.

Les auteurs se montrent ainsi plus ou moins conscients de devoir se frayer un chemin dans un contexte très soumis à, ou même construit par des instances hétéronomes par rapport aux valeurs spécifiques de la B.D. (même si celles-ci sont tout de même en partie au moins appliquées et respectées dans le centre franco-belge) et que ce sont ces instances qui agissent sur les formes de légitimations disponibles au niveau local. Toutefois, dans les situations professionnelles concrètes, des critères s'appliquent, de fait, pour définir plus ou moins précisément le succès d'un auteur. Publier un album chez un éditeur local, recevoir un prix, devenir l'auteur attitré d'un journal satirique, obtenir régulièrement des commandes de la part du monde associatif : autant de faits notables, qui finissent par constituer des indicateurs tangibles du succès atteint par l'auteur, parce qu'ils sont la traduction sous forme de jugement, à un moment donné, de la complexité des rapports de force dans le milieu concerné.

Par ailleurs, à propos de ce manque d'autonomie, il nous paraît utile de nous intéresser à une question soulevée par Joseph Jurt, discutant la réflexion de Paul Aron sur le fait que l'idée d'une dichotomie rigoureuse entre autonomie et hétéronomie représente une vision émanant du centre et que, dans le contexte des champs littéraires de la périphérie, le terme d'autonomie peut se voir substitué par celui d'indépendance⁷⁴³ :

À partir de la périphérie, l'autonomie signifie un mouvement de séparation face à la littérature française par la création d'instances de production et de consécration concurrentes. Mais cette initiative résulte de mouvements politiques,

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁴² *Ibidem*, p. 62.

⁷⁴³ Cf. aussi la note n°22 dans l'Introduction.

moraux ou religieux se situant en dehors du champ littéraire. Paul Aron propose de remplacer dans ce contexte le terme d'autonomie par celui d'indépendance. [...] Les champs de la périphérie sont plus *indépendants* par rapport au centre, mais moins *autonomes* par rapport aux forces sociales de leur nation ⁷⁴⁴.

D'ailleurs, dans le domaine de la B.D. de l'Afrique noire francophone, nous n'avons pas constaté ces types de mouvements de juxtaposition au « centre » français, sujet sur lequel nous reviendrons plus avant. Dans le domaine de la B.D. francophone, il faut immédiatement adapter cette notion de « centre » et prendre en considération l'espace européen de langue française, non réductible à l'Hexagone. Ceci n'est toutefois qu'une nuance, puisque cet espace est, de fait, central ; il est dès lors effectivement nécessaire, comme le propose Jurt, de garder bien distincts les deux concepts qui sont sources de confusion dans une critique influencée par la prégnance du relativisme culturel et des valeurs associées aux postcolonialisme. La notion d'antinomie, proposée par Paul Dirx, pourrait s'avérer très utile à cet égard : nous y reviendrons.

1.1.3.2. Périphérie et carence de patrimonialisation

D'abord, nous voudrions rappeler certains éléments de l'analyse de Pascale Casanova concernant les littératures non européennes, pour appliquer des proportions raisonnables au rapport centre-périphérie. Elle souligne que, dans le domaine littéraire, la périphérie est constituée par des pays dépourvus du

prestige littéraire [qui] s'enracine [...] dans un « milieu » professionnel plus ou moins nombreux, un public restreint et cultivé, l'intérêt d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie éclairée, des salons, une presse spécialisée, des collections littéraires concurrentes et prestigieuses, des éditeurs recherchés, des découvreurs réputés – dont la réputation et l'autorité peuvent être nationales ou internationales – et, bien sûr, des écrivains célèbres, respectés et qui se consacrent entièrement à leur tâche d'écriture : dans les pays très dotés littérairement, les grands écrivains peuvent devenir des « professionnels » de la littérature ⁷⁴⁵.

⁷⁴⁴ JURT (Joseph), « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », dans *Literature and Society*, sous la direction de Bart Keunen. Bruxelles : Peter-Lang, 2001, p. 43-55, p. 50 ; nous soulignons.

⁷⁴⁵ CASANOVA (Pascale), *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999, p. 29.

Cette carence en « prestige littéraire », c'est-à-dire en capital symbolique dont peut bénéficier, par exemple, un pays donné, permet de comprendre la difficulté à laquelle sont confrontés les champs africains de la B.D. pour parvenir à un certain niveau d'indépendance, c'est-à-dire à s'affranchir de la situation de périphérisation :

[c]e capital s'incarne [...] aussi dans tout ceux qui le transmettent, s'en emparent, le transforment et le réactualisent. Il existe sous la forme des institutions littéraires, académies, jurys, revues, critique, écoles littéraires, dont la légitimité se mesure au nombre, à l'ancienneté et à l'efficacité de la reconnaissance qu'ils décrètent. Les pays à grande tradition littéraire revivifient à chaque instant, à travers tout ceux qui y participent ou ceux qui s'en estiment comptables, leur patrimoine littéraire ⁷⁴⁶.

À cet égard, l'un des éléments de compréhension particulièrement significatif relatif à une forme d'expression en voie de légitimation telle que le Neuvième art, concerne la question des « classiques », dont Casanova a indiqué l'importance pour le capital littéraire :

Plus ancienne est la littérature, plus important est le patrimoine national, plus nombreux les textes canoniques qui constituent, sous la forme de « classiques nationaux », le panthéon scolaire et national. L'ancienneté est un élément déterminant du capital littéraire [...] Les « classiques » sont le privilège des nations littéraires les plus anciennes qui, ayant constitué comme intemporels leurs textes nationaux fondateurs, et défini ainsi leur capital littéraire comme non national et non historique, répondent exactement à la définition qu'elles ont elles-mêmes donnée de ce que doit nécessairement être la littérature ⁷⁴⁷.

En nous interrogeant sur des auteurs ou des œuvres (des « chef-d'œuvres », donc) qui puissent être considérés comme des références de la B.D. africaine et qui seraient évoqués comme tels par les auteurs dans les entretiens individuels, ou encore présentés en tant que modèles dans les événements ou paratextes critiques (colloques, expositions), nous pouvons affirmer que les auteurs africains de B.D. doivent souvent « emprunter » les « classiques » à des patrimoines nationaux étrangers, en lien plus ou moins étroit avec leur passé colonial. Il va de soi que l'on peut reconnaître des figures de référence dans les histoires de la B.D. locale de chaque pays, notamment des

⁷⁴⁶ *Ibidem.*

⁷⁴⁷ *Ibidem*, p. 28-29.

personnages très célèbres à l'image de *Tita Abessolo* de Levigot au Gabon, de *Dago* du français Simon Maïga en Côte d'Ivoire ; de *Monsieur Zézé* de Lacombe au Burkina Faso ; de *Sinatra* de Sima Lukombo, *Apolosa* de Boyau, *Mata Mata et Pili Pili* et *Bingo* de Mongo Sisé en République Démocratique du Congo. Néanmoins, les premiers titres auxquels font référence les auteurs, comme nous l'avons mentionné dans le sous-chapitre précédent, portent d'autres noms : *Tintin*, *Spirou*, *Gaston Lagaffe*, *Lucky Luke*, *Spiderman*, *Akim* et *Zembla*, *Tex Willer* et, pour ce qui touche à la B.D. destinée aux adultes, *Blueberry*, *Bernard Prince*, *Tanguy et Laverdure*, les albums de Giraud et Charlier, Moebius, Gigé, Druillet. Devoir convoquer des modèles étrangers, en raison de la faiblesse du « capital littéraire » local (national ou continental), révèle une forme de domination qui est contradictoire avec une non-périphérisation du champ local.

Pour la légitimation de « classiques », il serait nécessaire de créer des espaces – physiques, temporels, narratifs, critiques – consacrés à la constitution de cette mémoire qui « représente une première étape indispensable vers l'autonomie, qui donne visibilité à des œuvres oubliées, permet d'établir des lignées, et pose l'idée même d'une évolution des formes »⁷⁴⁸. Dans le domaine de la B.D. africaine, des tentatives de construire et de diffuser un discours historique (un *narratif*) ont certes été entreprises ; il en va ainsi d'archives (www.africacomics.net), de bases de données (*SUDplanète* et *AfriBD*) ou de publications spécialisées (comme la collection « L'HarmattanBD »), mais c'est toujours en marge du champ académique (ou alors à la marge, comme la présente thèse, qui se situe à la frontière de plusieurs disciplines labellisées dans l'université).

Il convient par ailleurs de rappeler que, s'agissant de ce type de production culturelle, il existe un deuxième degré de marginalisation : de manière générale, la B.D., en tant que forme artistique, est assez jeune et a été longtemps classée dans la « paralittérature ». Ainsi, le processus de création d'un panthéon de « classiques », qui serait « consacré » et qui serait étudié à l'école, reste encore, par rapport à la littérature, à son tout début. En dépit de la légitimation progressive qui a affecté le Neuvième art et que nous avons évoquée dans l'introduction, cette forme d'expression n'a pas encore atteint un prestige tel qu'elle puisse se voir communément traitée de la même façon que la littérature ou les arts plastiques.

⁷⁴⁸ DUBREUIL (L.) et PASQUIER (R.), « Du voyou au critique : parler de la Bande dessinée », *art. cit.*, p. 10.

Cette deuxième forme de marginalisation joue un certain rôle dans la détermination du faible degré d'autonomie du champ, parce que s'y rajoute, par rapport aux productions littéraires francophones africaines, un handicap dû à un manque de représentation, d'inscription d'une « B.D. congolaise » ou « sénégalaise », ou tout du moins d'une « B.D. africaine francophone », dans l'histoire de la B.D. tout court, qui se trouve elle-même en position défavorable par rapport aux autres secteurs de la production culturelle. Malgré les efforts pionniers de Christophe Cassiau-Haurie pour publier un *Dictionnaire de la B.D. africaine francophone*, ainsi que des histoires de la B.D. congolaise, malgache et camerounaise, ni les B.D. nationales ni la B.D. africaine francophone n'ont bénéficié du processus de reconnaissance complexe qui a assuré la promotion des corpus littéraires francophones,

ponctué par une périodisation critique et esthétique qui va de la négritude, à la multiplicité d'approches et lectures postcoloniales, pour en arriver à la littérature-monde, et aboutir (à nouveau) au projet francophone, mais en concurrence désormais avec un agenda nettement politique de l'Organisation Internationale de la Francophonie ⁷⁴⁹.

1.1.3.3. Du (non-)rôle des États

La situation en France et en Belgique permet de mieux comprendre, par contraste, ce qui désavantage structurellement le domaine culturel africain, marqué par l'absence d'un soutien public comparable en faveur de la culture. Mark McKinney décrit, dans l'introduction du livre *History and Politics in French Comics and Graphic Novel*, les conditions d'existence de la B.D. produite en France et dans les pays de langue française, en soulignant notamment les ressemblances et les différences entre la B.D. soi-disant alternative et la production traditionnelle, souvent qualifiée de commerciale. Sa mise en exergue des procédés employés par l'État français et, dans une moindre mesure, par

⁷⁴⁹ DE ALMEIDA (José Domingues), « La légitimité des littératures francophones », *Carnets. Revue électronique d'études française de l'APEF*, n°9 (*Reconnaissance et légitimité en français*), 2017, mis en ligne le 31 janvier 2017.

Voir : <http://carnets.revues.org/2123>, consulté le 6 avril 2017.

l'État belge ⁷⁵⁰ pour soutenir la B.D. ⁷⁵¹, permet d'établir un intéressant parallèle avec les situations africaines.

D'une part, une institution à l'image du Centre National de la Bande dessinée et de l'image (CNBDI) d'Angoulême, voulue par François Mitterrand, s'avère fondamentale pour structurer le prestige et la mémoire de cet art, également parce que, grâce à une convention avec la Bibliothèque Nationale de France, le CNBD reçoit une copie de chaque B.D. publiée en France et obtenue via le dépôt légal. De plus, ainsi que le souligne McKinney, le Centre National du Livre finance la publication de B.D. canoniques pour soutenir leur présence sur le marché. La France patrimonialise ainsi sa production nationale et soutient sa diffusion sur le marché international, en dérogeant à certains règlements commerciaux internationaux, moyennant un ensemble de dispositions appelées « exception culturelle française » ⁷⁵², qui ont permis de protéger de la concurrence les productions éditoriales, audiovisuelles, artistiques hexagonales. Cette aide, qui est en grande partie structurelle et donc non conditionnée par la qualité des productions ni par leur statut (avant-gardiste, commercial, alternatif, etc.), établit un rapport fort entre l'institution étatique et les créateurs en tant qu'individus ou collectifs. Un tel lien a pour effet de libérer en partie les auteurs de la dépendance du marché et de la nécessité d'adapter leurs productions aux goûts du public.

De la même manière que le gouvernement français soutient le roman, la poésie, le théâtre et le cinéma, il octroie des financements et d'autres formes de soutien à la bande

⁷⁵⁰ En réalité, les affaires culturelles sont depuis longtemps gérées par les deux instances politiques fédérées, la communauté néerlandophone (Flandre), et la communauté française (Fédération Wallonie-Bruxelles). La situation socio-économique de la B.D. en Belgique et le soutien des communautés au secteur sont traités dans le rapport du bureau d'études de SMartBe, Association Professionnelle des Métiers de la Création : DI SALVIA (M.) et LEFÈVRE (P.), *Bande dessinée et illustration en Belgique*, op. cit.

⁷⁵¹ « The fact that Groensteen was director of the French national comics museum at the Centre national de la bande dessinée et de l'image (CNBDI) at the time that he contributed to *Oopus 1* helps illustrate the existence of a vital sponsorship of cartoonists and the comics industry by the French government, something that also exists in Belgium, although to a significantly lesser degree. » – MCKINNEY (M.), *The Colonial Heritage of French Comics*, op. cit, p. 13.

⁷⁵² ANONYME, « Définition de l'exception culturelle et mondialisation », *Intégrer Science Po*, 14 mars 2014.

Voir : <http://www.integrersciencespo.fr/index.php?article280/definition-de-l-exception-culturelle-et-mondialisation>, consulté le 5 juillet 2017.

dessinée ; à titre d'exemple nous citons le fait qu'il finance le séjour de certains bédéistes dans les Centres culturels à l'étranger, en leur offrant l'opportunité de faire office de

missionnaires culturels, contribuant à exporter la culture française à l'extérieur. [...] La France promeut aussi la B.D. de langue française d'autres régions du Nord, à travers les festivals en France, auxquels des délégations de bédéistes étrangères sont invitées. [...] Ces événements aident à structurer le champ de la B.D. de langue française ⁷⁵³.

La carence de ce type de soutien institutionnel caractérise le rapport des auteurs africains avec leurs propres institutions étatiques et, de manière générale, avec les champs du pouvoir (à moins bien sûr qu'il ne s'agisse, précisément, de pouvoirs étrangers, par exemple la France, la Belgique, l'OIF, etc.). Ce n'est pas qu'il n'y ait pas de rapports entre les créateurs et les institutions étatiques, puisqu'il faut prendre en compte aussi les cas spécifiques de menaces ou d'actions violentes, liées à la censure politique des dessins de presse, qui ont parfois contraint les auteurs à l'exil : ce n'est pas ce qu'on peut appeler un soutien.

1.1.3.4. *Dissidence ou conformisme ?*

D'une manière générale, en Afrique, en ce qui concerne la production et la diffusion de la B.D., l'ingérence des autres champs – le pouvoir politique mais principalement diplomatique et religieux – est subtile et bienveillante ; elle se matérialise, en temps normal, en dehors des contextes de dictature ou autre, par des contrats professionnels, des situations de privilège ou d'autres formes de reconnaissance. Le prestige acquis auprès du public, de la presse et des autres auteurs émergents à l'occasion des événements qui offrent de la visibilité publique aux auteurs comme aux éditeurs corrobore en quelque sorte ces propos de Bourdieu : « les artistes et les écrivains, et plus généralement les intellectuels, sont une fraction dominée de la classe dominante » ⁷⁵⁴ ; ils occupent une position de dominants (qui exercent des micro-pouvoirs) – dominés, ce qui explique l'ambiguïté de certaines de leurs prises de position. Nous avons en effet constaté que, plutôt que se révolter contre le système, les bédéistes

⁷⁵³ MCKINNEY (M.), *The Colonial Heritage of French Comics*, op. cit, p. 15 ; nous traduisons.

⁷⁵⁴ BOURDIEU (P.), *Choses dites*. Paris : Les éditions de Minuit, 1987, p. 173.

sollicitent du soutien et cherchent des moyens de l'obtenir ; aussi le lien avec le pouvoir s'articule-t-il dans des rapports plus ou moins étroits avec celui-ci.

Barly Baruti fait partie de ceux qui se sont souvent mis dans une position de désaccord, en n'acceptant pas, par exemple, de participer en tant qu'étudiant à des ateliers organisés par la diplomatie culturelle :

Quand j'étais à Kinshasa, je voulais vraiment travailler pour l'animation culturelle de la ville et la formation des auteurs, mais j'ai eu des difficultés. Par exemple, j'ai organisé plusieurs ateliers, mais j'ai refusé de participer à des ateliers en tant qu'étudiant. Par exemple, une fois le Centre culturel français voulait que je participe comme étudiant à un cours donné par des auteurs de *Titeuf* qui avaient moins d'expérience que moi. J'ai refusé, et à cause de ça j'ai été jugé arrogant. Mais je ne voulais pas accepter que pour le fait d'être africain je doive me mettre à un niveau inférieur de ceux qui étaient à un niveau professionnel égal ou inférieur au mien.⁷⁵⁵

Pahé, qui par le passé a critiqué le gouvernement d'Ali Bongo, allant jusqu'à susciter du scandale⁷⁵⁶, s'est vu sur Facebook récemment accusé par des lecteurs d'entretenir avec le pouvoir un rapport par trop ambigu, à l'exemple du compte rendu enthousiaste qu'il a donné de la participation de la femme du président du Gabon à sa

⁷⁵⁵ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1er juillet 2015 (coll. privée).

⁷⁵⁶ Au Gabon, un grand scandale a suivi la publication d'une caricature, à connotation sexuelle, de la Ministre de la Communication, Denise Mekamne après le massacre de *Charlie Hebdo*, à propos dequels celle-ci n'avait pas pris position. Suite aux protestations de lecteurs scandalisés, Pahé a donné l'explication de la dureté de sa caricature : « Devant mon écran donc, j'attends, anxieux, les doigts crispés sur mon outil de travail, mon crayon, ma feuille, la blanche. J'ai attendu, longtemps attendu, votre mot, de vous; histoire que vous preniez la parole, vous, la première communicatrice, oups, la seconde, le Roi Ali-Charlie devant, pour vous écouter, entendre votre position, sur le sort que le Gabon réserve à ses dessinateurs, ses reporters, ses Charlie, qui, comme en France, et partout dans le monde, osent. L'attente fut vaine, rien, nada, au vide, zéro à zéro! » – PAHÉ, « À madame la ministre, de la Com de chez moi... », *Le Blog de Pahé*, 15 janvier 2015.

Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2015/01/a-madame-la-ministre-de-la-com-de-chez.html>, consulté le 10 juillet 2017. Nous n'avons pas retrouvé la caricature concernée. Il est possible que Pahé l'ait retirée suite aux polémiques.

séance de dédicace ⁷⁵⁷. À l'occasion de la réélection contestée d'Ali Bongo en septembre 2016, qui fut suivie de manifestations violemment réprimées, il a été notamment critiqué pour n'avoir pas pris la position que les lecteurs attendaient de lui, et pour s'être retranché, en gardant une position assez neutre, derrière l'impossibilité de connaître la véritable situation des partisans de l'autre candidat (J. Ping) :

Des vidéos de l'attaque du QG de Ping circulent, des extraits de Bourgi parlant sur les chaînes françaises, pleins de docs. Chacun balançant du bon et du mauvais. Informations docs et intox circulant à la va-vite ⁷⁵⁸.

De son côté, Asimba Bathy tient à mettre en évidence, dans ses communications, les reconnaissances obtenues dans le champ du pouvoir. Il a récemment posté des photos de sa rencontre avec la princesse Astrid de Belgique ⁷⁵⁹ lors d'une cérémonie ; et, en décembre 2015, il a annoncé avoir été distingué par le gouvernement congolais pour recevoir la médaille du mérite en Arts, Sciences et Lettres, une forme de légitimation nationale :

La nouvelle vient de tomber seulement maintenant.

⁷⁵⁷ « Ma séance de dédicace a été un franc succès. J'ai eu la surprise de ma life. Sylvia, la first unique lady number pas 2, tree, ou four, mais la number one d'Ali du Gabon a débarqué, sans prévenir. Avec toute sa troupe. [...] Sylvia adore mon travail, apprécie mon humour; et tout un tas de trucs pas possibles. Merci. En espérant que les zozos qui font dans la censure à tout va au niveau du CNC apprécieront eux aussi. Elle me parle un peu de mon blog qu'elle suit de temps en temps. » [PAHÉ], « Sylvia Bongo Family était-là ! », *Le Blog de Pahé*, 12 avril 2014. Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2014/04/sylvia-family-etait-la.html>, consulté le 29 juillet 2017.

⁷⁵⁸ PAHÉ, « #gabon2016 », *La page de Pahé (officiel)*, 1 septembre 2016.
Voir : <https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/photos/a.381612248573478.102700.381610288573674/1105352286199467/?type=3&theater>, consulté le 30 juin 2017.

⁷⁵⁹ BATHY (A.), post sur Facebook, 29 avril 2017.
Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/623597534505822?pnref=story>, consulté le 30 juin 2017.

Je sors du Ministère de la Culture et des Arts à l'instant. LA NATION RECONNAIT, ENFIN, MES MÉRITES DANS LE DOMAINE DE LA BANDE DESSINÉE : JE SERAI MÉDAILLÉ CE 29 DÉCEMBRE 2015 À KINSHASA ! ⁷⁶⁰

Il a par la suite attentivement et longuement décrit la cérémonie du gouvernement congolais de la remise des médailles, parlant même du costume qu'il avait dessiné pour l'occasion :

Pour le dîner de tout à l'heure à la Cité de l'Union Africaine à la suite de la remise des médailles de mérite en Arts, Sciences et Lettres, je me mets en "BATHYCOST", un modèle que j'ai dessiné personnellement pour la circonstance et que mon couturier attiré a exécuté avec dextérité.

Admirez ma nouvelle ligne de vêtement ⁷⁶¹.

Se distinguent parmi les 67 commentaires une majorité de félicitations pour l'élégance digne d'un Sapeur et la légitimation accordée à juste titre à un artiste, où le capital accumulé dans le champ politique se confond avec le capital symbolique, mais également des critiques à l'encontre de l'attitude du ministère envers les artistes :

Maître, dis au ministre : C'est bien de médailler les Artistes, mais le fond de la promotion culturelle [...] Rien ! On [n']entend que des chiffres et des montants.

[...]

Ils ne font jamais ce qu'on attend d'eux !!!!! Ce qu'ils doivent faire de nécessaire, d'important, de concret pour la culture, à la place ils préfèrent Médailler les Artistes

[...] Ce n'est pas avec les médailles que les veuves et orphelins des Artistes décédés vont payer les loyers, études,... ⁷⁶²

⁷⁶⁰ BATHY (A.), post sur Facebook, 16 décembre 2015.

Voir :

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=428334694032108&set=a.319732404892338.1073741839.100005667425156&type=3&theater> , consulté le 30 juin 2017.

⁷⁶¹ BATHY (A.), post sur Facebook, 29 décembre 2015.

Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/433494293516148> , consulté le 30 juin 2017.

⁷⁶² BOWALA (Abelle), « [commentaire du post d'Asimba Bathy], 29 décembre 2015

Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/433494293516148> , consulté le 30 juin 2017.

On le voit : les créateurs sont conscients du fait qu'un soutien étatique dûment institutionnalisé, c'est-à-dire indépendant des aléas politiques et du clientélisme, n'existe pas dans leurs pays, alors qu'une aide à la production, à la diffusion, à la distribution et même à la célébration du Neuvième art pourrait garantir un certain degré d'autonomie et libérer les auteurs de leur dépendance aux commandes.

C'est vraisemblablement la raison pour laquelle, mise à part la question de la censure politique qui s'exerce sur les dessins de presse, l'indépendance par rapport au pouvoir ne revêt pas une grande importance pour les dessinateurs africains. En effet, nul n'est besoin de se révolter contre un pouvoir qui ne s'intéresse pas à leur production.

Cela nous semble pouvoir expliquer aussi une certaine difficulté de la production africaine à manifester de l'innovation. Dans les champs culturels en voie d'autonomisation, l'innovation est l'un des critères principaux de légitimation par les pairs, aussi bien qu'une caractéristique constante des avant-gardes. Appliqué au champ de la B.D. européenne de langue française, le modèle du « sous-champ de production restreinte », qui fonde sa démarche sur « la dénégation de l'« économie » et du profit »⁷⁶³, est apte à représenter les caractéristiques des maisons d'édition franco-belges dites « indépendantes ». Dans leurs dispositifs de communication éditoriale, les éditeurs tels que L'Association, Frémok ou Ego Comme X ont affirmé, souvent sur un ton militant, leur existence en tant qu'éditeurs « dominés » du marché éditorial, et ont développé des stratégies de dissidence pour exister, « cherchant toujours à rejeter hors du champ le pôle conservateur et commercial »⁷⁶⁴.

Dans le cadre de l'Afrique francophone, les institutions de taille modeste qui ont été mises en place non sans difficultés (petites maisons d'édition, revues spécialisées, prix) manifestent à l'inverse une tendance à suivre l'ordre, à être « conformes », et les rares exemples d'innovation (graphique, éditoriale ou encore commerciale) se limitent à une production très restreinte, disparate autant que dispersée, où l'on ne peut pas reconnaître des choix collectifs qui auraient été formulés, par exemple, sous forme manifestaire, mais plutôt des démarches individuelles ou discontinues, qui presque jamais ne se définissent par une véritable opposition aux occupants des positions dominantes. On pense par exemple à l'expérience de la revue *Waka Waka*, réunissant les

⁷⁶³ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 10.

⁷⁶⁴ CARACO (B.), « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *art. cit.*

auteurs de la nouvelle génération camerounaise et des collègues internationaux, aux auto-publications en Lingala de Mfumu'eto en République Démocratique du Congo, ou encore à la recherche graphique des autoéditions de Didier Viodé, avec leur dessin libre où il n'y a pas de détails et tout s'efface.

Certes, la dénonciation de la pauvreté et des inégalités économiques, ou encore des violences liées au passé colonial fournit matière à de nombreuses narrations de notre corpus, mais c'est au point de donner l'impression de constituer des passages obligés, sinon des lieux-communs, ce qui est tout le contraire de l'innovation. Le fait est que nous ne pouvons pas déceler, dans la communication des associations, dans les paratextes et les histoires dessinées elles-mêmes, des engagements qui s'afficheraient clairement comme des actes d'opposition, posés en tant que bédéistes africains, à un narratif occidental, néo-colonial ou exotique qui serait diffusé par certains albums européens dont l'action se déroule en Afrique, du moins nous n'en trouvons pas sous la forme de poétiques structurées ou des courants organisés ; en somme, nous n'avons pas affaire à des parodies, à des pastiches, ni à des récits ironiquement inversés du rapport entre auteur de la périphérie et centre européen ; rien qui ressemble, en somme, à ce que Silvia Riva, dans son essai « Principe de réciprocité et polémique historique », trouve dans les littératures africaines de langue française :

La production littéraire africaine d'expression française a, depuis ses débuts, réclamé la nécessité de réécrire elle-même cette page blanche écrite par l'Occident afin d'affirmer ses droits politiques et culturels bafoués par des siècles de négation ⁷⁶⁵.

Dans les autoreprésentations qu'on peut voir, on retrouve plutôt le thème du dessinateur persécuté par la censure de son pays, plus qu'une mise en question, ironique au moins, du statut d'auteur dominé. Cela arrive, certes, dans de très rares cas, comme l'épisode où Pahé se dessine au festival de la B.D. de Kinshasa : il se montre en train d'écouter un lecteur européen qui observe naïvement qu'il n'aurait pas « le style d'un noir », après quoi le dessinateur abandonne brusquement le visiteur en expliquant : « Je

⁷⁶⁵

RIVA (S.), « Principe de réciprocité et polémique historique : un parcours de réécriture du champ ethnographique dans les littératures africaines de langue française », dans SAMBA DIOP (Papa) ; VUILLEMIN (Alain), (dir.), *Les littératures en langue française : histoire, mythe et création*. Rennes : Universitaires de Rennes, 2015, p. 613-626 ; p. 614.

ne serai pas long. Je vais changer mon style »⁷⁶⁶. Bien entendu, le comique est ici suscité par l'absurdité, pour un Noir, d'avoir à se conformer à la demande un Blanc qui, sur la base d'un savoir qu'il pense détenir à propos de ce qu'est le « style d'un Noir », propose au Noir lui-même de se conformer à ce savoir plutôt que d'être lui-même. Ce comique est augmenté par l'idée, non moins absurde, qu'on pourrait changer de style comme de costume. Ces deux couches de sens étant dégagées, le propos va plus loin, puisqu'il dénonce les exigences differentialistes (et exotiques) de l'Européen en même temps que son paternalisme, mais tout autant l'artificialité qu'il y aurait, pour un Africain, à faire semblant de s'y plier, comme à l'époque (coloniale) de la négritude. À l'inverse, Pahé se donne une posture essentiellement contemporaine et moderne : les deux médias que sont le dessin de presse et la bande dessinée n'y sont sans doute pas étrangers.

Il n'existe pas davantage d'ouvrages comparables aux grands modèles, qui, pour Jean-Marc Moura, représentent des expressions, toujours dans le domaine littéraire, d'une « esthétique de la résistance »⁷⁶⁷, à l'exemple des essais militants (tels *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon) ou des « œuvres engagées, [...] du *Cahier d'un retour au pays natal* à *Une saison au Congo* de Césaire, des romans de Jacques Roumain à ceux de Sembene Ousmane »⁷⁶⁸. Il se dégage plutôt un esprit empreint d'estime à l'égard d'une « culture littéraire de référence [de la part] d'une culture dépendante qui l'admire sans parvenir [...] à la rejoindre »⁷⁶⁹.

*

Les parcours professionnels des auteurs africains de B.D. se révèlent donc marqués par une certaine complexité quant au rapport entre centre et périphérie, et s'ils poursuivent une quête d'autonomie, ils doivent néanmoins se plier aux conditions qui contrarient cette quête. Cela fait que l'on peut à juste titre utiliser pour la B.D. africaine le concept d'« hétéronomie nécessaire »⁷⁷⁰ utilisé par P. Casanova pour caractériser les littératures périphériques qui ont à exprimer une indépendance tout à la fois politique et littéraire, mais qui, précisément en raison de cette obligation, sont freinés dans leur quête d'autonomie.

⁷⁶⁶ *La vie de Pahé. T2-Paname. op. cit.*, p. 4-5.

⁷⁶⁷ MOURA (J.-M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale, op. cit.*, p. 69.

⁷⁶⁸ *Ibidem.*

⁷⁶⁹ *Ibidem*, p. 80.

⁷⁷⁰ CASANOVA (P.), *La république mondiale des lettres, op. cit.*, p. 30.

La production de B.D. en Afrique se caractérise par une concurrence qui a pour objet la légitimation dans les milieux locaux, dans la zone francophone, dans le champ européen de langue française, ainsi que dans l'espace international au sens large qui se voit toujours plus traversé par le mouvement de personnes⁷⁷¹. Le modèle du champ littéraire permet de comprendre l'« organisation des tensions »⁷⁷² qui concernent principalement la sphère francophone africaine, et d'analyser les relations internes entre dominants et dominés en tant que rapports de force et de lutte, ce qui implique une méfiance à l'égard des autoreprésentations idéologiques.

Comme l'observe Pierre Halen dans le domaine de la littérature, l'on trouve, de fait, dans les pays de l'Afrique francophone et concernant le Neuvième art, un *système*, c'est-à-dire des « institutions symboliques et des données infrastructurelles qui sont comparables [d'un pays à l'autre] (par exemple les structures de diffusion du livre, les sociétés littéraires locales, l'interventionnisme de l'État, etc.) et [...] d'autres qui sont communes à toutes ou à plusieurs d'entre elles »⁷⁷³ : l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, les Instituts français, les organismes gouvernementales internationales ou les grandes ONG. En dehors de certains cas de migration d'un pays à l'autre (Joe Palmer Akligo du Togo au Bénin, Willy Zekid du Congo Brazzaville à la Côte d'Ivoire), la majorité des auteurs des différents pays orientent leur parcours de reconnaissance professionnelle davantage en direction du centre européen que vers les autres pays.

L'exceptionnelle centralisation du champ de la B.D. francophone (homologue à la centralisation du champ de la littérature de langue française) explique qu'une littérature ou une production culturelle « périphérique » peut se comprendre comme un sous-système moins prestigieux, dans une relation de dominé à dominant vis-à-vis du centre qui possède le pouvoir de dispenser la légitimation. En ce sens, la B.D. africaine peut être conceptualisée comme « périphérique » sur un triple plan à la fois géographique, éditorial (si l'on pense aux circuits de production et de réception) mais aussi socio-culturel, parce qu'elle relève davantage de ce que l'on désigne parfois encore sous l'appellation de « paralittérature »⁷⁷⁴.

⁷⁷¹ « Les cultures ne sont plus attribuables à des régions, espaces, territoires définis » – FABIETTI (U.), *Antropologia culturale, op. cit.*, p. 264-265 ; nous traduisons.

⁷⁷² HALEN (P.), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence », *art. cit.*, p. 6.

⁷⁷³ *Ibidem*, p. 7.

⁷⁷⁴ Cf. MAZAURIC (Catherine), « Livres de passage », *art. cit.*

1.2. LE CHAMP EUROPÉEN DE LANGUE FRANÇAISE ET L'ENTRANCE DES AUTEURS AFRICAINS

Le processus de construction du champ de la B.D. européenne, comme nous l'avons déjà souligné, a été analysé en fonction des catégories élaborées par Pierre Bourdieu, pour la première fois, par Luc Boltanski, à l'époque où ce champ commençait à se mettre en place ; ce n'est pas lieu ici d'entrer dans les détails de cette analyse d'un champ en voie d'autonomisation, qui repose par ailleurs sur un marché à la fois vaste et complexe. Nous allons considérer en particulier deux éléments constitutifs de cette complexité, à savoir les maisons d'édition et les festivals, dans la perspective de l'entrée qu'ils ont accordée aux auteurs africains.

Dans son ouvrage *Quand la BD d'Afrique s'invite en Europe*⁷⁷⁵, Ch. Cassiau-Haurie a publié un répertoire analytique très documenté des ouvrages (albums, revues et collectifs) publiés en Europe, classés par contenus thématiques (immigration, sorcellerie, histoire, vie quotidienne, etc.). Nous présenterons ici quelques exemples de cette production, mais en fonction des parties du champ européen où les auteurs ont réussi à se positionner : d'abord, le marché principal⁷⁷⁶ de la B.D. commerciale, y compris le rôle des festivals ; ensuite, de manière spécifique, ce que Bourdieu appelle « sous-champ de production restreinte » ; et enfin la production du monde associatif et des institutions.

1.2.1. Le marché principal de la B.D.

Selon le rapport de Gilles Ratier, secrétaire de l'« Association des critiques de bande dessinée » (ACBD), la production européenne en langue française se monte en 2016 à 5 305 titres publiés (dont 3 988 nouveautés), 24 revues imprimées, 44 sites

⁷⁷⁵ CASSIAU-HAURIE (Ch.), *Quand la B.D. d'Afrique s'invite en Europe. Répertoire analytique*. Paris : L'Harmattan, 2012.

⁷⁷⁶ En fonction d'un critère économique notamment, mais aussi en fonction du nombre de productions annuelles. Il s'agit de la B.D. qu'on entend parfois qualifier aussi de « traditionnelle » ou de « classique », de la production « ordinaire », mais aucun de ces qualificatifs n'est satisfaisant.

spécialisés et 384 éditeurs, parmi lesquels se détachent trois puissants groupes : Média-Participations, Delcourt et Glénat. Ces derniers totalisent à eux seuls 34,2% de l'activité éditoriale et, avec 12 autres grandes structures, ils dominent l'activité du secteur en détenant 67,3% de la production ⁷⁷⁷.

Ceci représente la situation actuelle d'une production culturelle dont le marché et le statut ont constamment évolué au fil des décennies, suivant un processus que nous commencerons par retracer en quelques points.

1.2.1.1. Évolution globale

Dès son apparition à la fin du 19^e siècle et jusque vers les années 1960, la B.D. possédait des caractéristiques communes aux biens produits dans le champ de la grande diffusion et occupait, comme l'a expliqué Boltanski, une

position dominée [...] dans l'ordre des légitimités et [une] autonomie très faible par rapport au champ économique, propriétés qui ont notamment pour conséquence l'assujettissement des producteurs à une loi du marché : le dessinateur de B.D. travaille, souvent dans l'urgence, pour un marché anonyme dont la contrainte s'exerce essentiellement par l'intermédiaire des éditeurs spécialisés (Société française de presse illustrée, Safe édition, Vaillant, etc.) et surtout des agences - comme Opera Mundi, Intermonde, etc. [...] qui détiennent le pouvoir de commander une bande à un dessinateur pour répondre à la demande précise d'un journal, d'imposer un scénariste à un dessinateur et vice versa, de changer de dessinateur ou de scénariste en cours de parution, de choisir les magazines dans lesquels seront publiées les bandes, bref, de définir dans une très large mesure le contenu et les propriétés formelles des œuvres ⁷⁷⁸.

À partir de la moitié des années 60 et 70, grâce à la mise en place d'un « appareil de production, de reproduction et de célébration » ⁷⁷⁹, s'est construite une légitimation qui a mis en relation la culture savante et la bande dessinée ⁷⁸⁰.

⁷⁷⁷ RATIER (Gilles), *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2016 : l'année de la stabilisation*. Paris : ACBD, 2016.

Voir : http://www.acbd.fr/2822/actualites/rapport-ratier-2016-sur-la-production-de-bandes-dessinees/attachment/rapport-acbd_2016/, consulté le 3 juillet 2017.

⁷⁷⁸ BOLTANSKI (L.), « La constitution du champ de la bande dessinée », *art. cit.*, p. 37-38.

⁷⁷⁹ *Ibidem*, p. 43.

Très rapidement, posons ici quelques jalons de cette transformation. En 1967, Hugo Pratt a publié *La ballade de la mer salée*, un album tenu pour un chef-d'œuvre de ce que Pratt lui-même appelait la « littérature dessinée », sur la base de son ampleur (250 pages) et surtout de ses qualités littéraires⁷⁸¹. En effet, l'histoire de Corto Maltese, qui a connu un grand succès auprès du public, « a ouvert pour la première fois la possibilité de conceptualiser la bande dessinée en tant que roman »⁷⁸². Durant les années 70 et 80, note Bart Beaty, « cette idée a été prise par une quantité d'éditeurs qui ont créé des séries adressées à certains types de lecteurs et qui ont lancé les nouveaux artistes comme des stars »⁷⁸³. Par exemple, en 1978, Casterman, qui a publié l'édition française du livre de Pratt, a lancé une revue (*À suivre*) spécifiquement pour pré-publier des ouvrages qui pourraient être édités ensuite avec le statut de romans graphiques, notamment dans la collection du même nom. Toujours en 1978, la publication par Will Eisner de l'album *A contract with God (Un pacte avec dieu)*⁷⁸⁴ a donné le signal d'une diffusion plus large du *graphic novel* et de la B.D. comme *art séquentiel*, provoquant une prise de conscience des possibilités narratives de ce langage. En 1992, la bande dessinée *Maus* de Art Spiegelman, qui avait été publiée en deux tomes aux États-Unis en 1986 et

⁷⁸⁰ Cette période a vu également apparaître une disparité entre les marchés français et belge, disparité qui, selon Björn-Olav Dozo et Fabrice Preyat, tenait au fait que le « marché français [était] marqué par la censure et le protectionnisme économique de la loi de 1949 [qui frappaient] les publications destinées à la jeunesse. La Belgique a également témoigné très tôt, à l'égard de la littérature graphique, d'une disponibilité culturelle que la France refoulait sous le poids d'une tradition canonique, prépondérante au sein des institutions scolaires et extrascolaires ». DOZO (B.-O.), PREYAT (F.), « La bande dessinée francophone belge au présent », *art. cit.*, p. 11.

⁷⁸¹ Selon l'historienne de la B.D. Dominique Petitfaux, *La ballade de la mer salée* est le premier ouvrage grâce auquel la B.D. cesse d'ignorer la littérature, en incluant dans le récit un grand nombre de références littéraires. Cf. PETITFAUX (Dominique), « Letture di gioventù fra Venezia e l'Africa L'angolo di Pratt », *Fumetto*, n°96, décembre 2015, p. 32-33. Traduction de Gianni Brunoro d'un article publié dans *L'Express-BD. Supplément consacré à Hugo Pratt, écrivain du grand large*, juillet 2014.

⁷⁸² Cf. BEATY (B.), *Unpopular Culture*, *op. cit.*, p. 25 ; nous traduisons.

⁷⁸³ *Ibidem*.

⁷⁸⁴ *A Contract with God and Other Tenement Stories*. Dessin et scénario de Will Eisner. New York : Baronet Books, 1978, 191 p.

1991 ⁷⁸⁵, a remporté le Prix Pulitzer de littérature et ouvert la voie à l'exploration de l'intimité des personnages, dans une œuvre qui raconte la grande Histoire à travers le point de vue autobiographique et familial de l'auteur. Cette démarche littéraire, si elle a été poursuivie au fil des années par les opérateurs du marché traditionnel, a surtout favorisé l'éclosion d'un mouvement d'avant-garde dont nous parlerons par la suite.

Dans les années 80, le marché a ainsi connu une évolution générale de la production : d'une B.D. populaire qui s'adresse en tant que paralittérature à un lectorat d'enfants ou d'adolescents, généralement par le biais de la prépublication dans la presse périodique spécialisée, on passe à la publication d'un grand nombre d'albums organisés eux aussi en séries, mais avec des tirages plus restreints. Ceci n'affecte pas, bien entendu, les grands classiques aimés du public, qui ont continué à obtenir un grand succès. Tirés à plus de 100 000 copies, *Tintin*, *Astérix*, *Lucky Luke*, *Spirou*, *Gaston Lagaffe*, *Blueberry*, les *Schtroumpf*, *Blake et Mortimer* possédaient une renommée internationale et faisaient partie, comme nous l'avons vu, des B.D. européennes de langue française que connaissaient le mieux les auteurs africains. Mais la production de séries présentant plus d'ambition littéraire avait commencé à devenir très concurrentielle, son essor conduisant à en créer constamment de nouvelles, réalisées par des auteurs qui parvenaient à passionner les lecteurs en cultivant des genres bien spécifiques (polar, récit historique, feuilleton, science-fiction...); elles représentaient un marché attractif, où les auteurs d'Afrique, ainsi que ceux d'autres parties de l'Europe et du monde entier, rêvaient de s'affirmer.

Les premiers contacts des auteurs de l'Afrique francophone avec le champ européen se sont noués dès la fin des années 70, alors que les pionniers avaient déjà effectué de nombreuses publications et fondé des revues à l'échelle locale. Pour certains d'entre eux, le dialogue avait été entamé probablement plus tôt, comme ce fut le cas pour Mongo Sisé, dont la biographie officielle atteste que « [d]epuis 1963, il entretient une correspondance amicale avec Mr Remi Georges, dit Hergé, le créateur de Tintin et Milou » ⁷⁸⁶.

⁷⁸⁵ *Maus I : A Survivor's Tale : my Father Bleeds History*. Texte et dessin de Art Spiegelman. New York : Pantheon Books, 1986, 159 p. ; *Maus II : And Here my Troubles Begin*. Texte et dessin d'Art Spiegelman. New York : Pantheon Books, 1991, 135 p.

⁷⁸⁶ ANONYME, « Biographie de MONGO Sisé », *art. cit.*

Une première publication africaine dans le milieu européen avait d'ailleurs eu lieu bien antérieurement, puisque, comme l'a signalé Jean-Pierre Jacquemin, à « la fin des années 20 [...] un ado congolais, lointain lecteur du *Petit Vingtième*, envoyait au journal d'Hergé sa version en lingala des exploits de "Quick et Flupke" »⁷⁸⁷. Ces deux planches, dont l'importance est certes plutôt symbolique, ont été présentées lors de l'exposition *Talatala*, mise sur pied par l'ONG « Entre deux mondes » en 2007⁷⁸⁸. Toutefois, la première entrance qu'on puisse qualifier de professionnelle s'est produite en 1978, lorsque le couple de peintres malgaches Xhi et Maa a publié des récits courts dans trois numéros de *Charlie mensuel* et a dessiné la couverture du n°117 d'octobre 1978⁷⁸⁹. La presse périodique, cette fois dans le secteur dédié au public jeune, est également le lieu où un auteur congolais a publié pour la première fois en Europe : en 1980, Mongo Sisé a fait une apparition dans le supplément « Spirou Pirate » du n°2188 de *Spirou*, précisément dans « L'école de la B.D. »⁷⁹⁰, une rubrique dans laquelle une B.D. envoyée par un lecteur se voyait soumise à la critique d'un des dessinateurs du journal. Il s'agissait en l'occurrence de deux planches de la série *Mata Mata* et *Pili Pili*, que commentait Serge Gennaux :

Vous avez incontestablement le sens de la narration. Votre scénario est bien ficelé. Votre découpage est bien fait. Très lisible. Il y a du mouvement, de l'action, ça bouge tout le temps. C'est vif et gai. Les deux personnages principaux sont bien campés...

Je n'en dirai pas autant des autres personnages, qui sont beaucoup plus flous, moins pensés, moins « dessinés »... Vous devez soigner plus les visages, les mains. Vous devez vous attacher plus aux détails des objets, des engins, des décors. Les ombres devraient être plus propres, plus nettes : Faites très attention aux interférences, graphiquement indéfendables.

⁷⁸⁷ JACQUEMIN (J.-P.) « Jeunes pour jeunes et compagnie », *art. cit.*, p. 20.

⁷⁸⁸ *Talatala : bandes dessinées congolaises*. Exposition dans le cadre du festival « Yambi ». Bruxelles, Espace Wallonie, 11 septembre-27 octobre 2007. L'exposition est visible au vidéo HABARISALAM, *YAMBI, Exposition d'Artistes Congolais, en Belgique*, le 2 mai 2011. Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=11CUvw1W38A>, consulté le 13 juillet 2017.

⁷⁸⁹ CASSIAU-HAURIE (Ch.), *Quand la BD d'Afrique s'invite en Europe*, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁹⁰ ANONYME, « L'école de la B.D. », *bdoubliees.com*, s.d. Voir : <http://www.bdoubliees.com/journalspirou/redactionnel/ecoledelabd.htm>, consulté le 27 juillet 2017.

Quant à vos phylactères, ils sont impeccables, bien placés et bien lettrés... C'est un ami à moi qui me l'a dit, et vous pouvez le croire, c'est un spécialiste ⁷⁹¹.

Relevons que le titre de cet encart indique que l'auteur est « Mongo Sisé d'Ixelles », ce qui revient à le situer dans une commune de l'agglomération de Bruxelles plutôt que par sa provenance congolaise.

Deux ans plus tard, Mongo Sisé a publié directement, dans le n°2314 du journal, une histoire de deux pages (tirée de la série *Mata Mata et Pili Pili*), alors que l'éditorial de la revue était consacré à la présentation de la B.D. du « Zaïre ». Nous reproduisons une bonne partie de ce texte, parce qu'il constitue un témoin significatif de l'époque quant au rapport entre le marché européen et les créateurs du Sud, et quant aux modalités de consommation de la B.D. européenne par le public africain.

[...] Pour des raisons largement économiques, le continent africain ne produit pratiquement pas de bandes dessinées. Ce qui ne veut pas dire que la bande dessinée n'y soit pas appréciée : les magazines français, belges, anglais, américains circulent, qui dans les pays de langue française, qui dans les pays ayant connu la colonisation anglaise. Au Zaïre (ex-Congo belge), on trouve *Spirou* dans les grandes villes. Mais il n'est guère répandu, car son prix de vente le met à la portée de quelques privilégiés. Six francs français ou trente-cinq francs belges : cela représente le salaire journalier de nombreux travailleurs. Par conséquent, il n'est pas rare de voir un exemplaire de *Spirou* circuler entre plusieurs mains et ce, pendant des années, jusqu'à ce qu'il tombe en lambeaux.

De jeunes artistes zaïrois ont tenté de mettre leurs efforts en commun et de publier des magazines locaux. Le ressentissement de ces publications n'a guère dépassé les limites des grandes villes et il leur a toujours manqué un ressentissement international. Sombre tableau ? Il faut nuancer. Il est bien évident que sans support (journaux, magazines, etc.) consacré à la bande dessinée, nombre d'auteurs en herbe se découragent et préfèrent tenter leur chance en Europe. Mais arrivés là, ils découvrent souvent qu'il leur reste tout à apprendre...

[...] On imagine aisément le courage qu'il faut aux jeunes artistes zaïrois s'ils rêvent d'arriver à un certain statut dans la bande dessinée. Il s'agit de quitter son milieu familial, social, culturel et s'introduire dans un monde qui a ses traditions bien ancrées : la bande dessinée européenne. Un dessinateur comme Mongo Sisé fera, un jour, figure de précurseur, car il ne fait aucun doute que le virus « bande

⁷⁹¹

GENNAUX (Serge), « L'école de la B.D. Analyse de la B.D. de Mongo Sisé d'Ixelles », *Spirou Pirate*, encart de *Spirou* n°2188, 20 mars 1980, p. XII-XIII.

dessinée » atteindra le continent africain... même si certains responsables estiment que la bande dessinée est un mode d'expression purement « occidental ».

En quoi ils ont tort, si l'on en juge par des exemples de plus en plus nombreux d'artistes africains ou du tiers monde s'étant fait une place enviée dans la bande dessinée. Les éditeurs américains font appel à des artistes philippins pour les comic-books.

Mais ce texte suggère aussi, de manière très générale, certaines des conditions de possibilité qui président à ce début d'entrée sur le marché européen, à savoir un certain nombre d'attentes en rapport avec la production d'une identité « africaine », laquelle est ici par deux fois soulignée :

Bien qu'il vive en Belgique, Mongo Sisé a imaginé des personnages authentiquement africains. Qu'il s'agisse des deux premiers albums parus ou des planches que nous vous présentons cette semaine en pages 9 et 10, on retrouve toujours un regard africain sur le monde, une inspiration originale ⁷⁹².

Le fait que Mongo Sisé vive à Bruxelles est, en somme, un défaut heureusement compensé par l'attestation d'une authenticité, voire d'une origine, d'une permanence identitaire (« *toujours* un regard africain »). Faut-il y voir un écho discursif de l'authenticité comme motif officiel de la doctrine « zaïroise » du général Mobutu ? Ce n'est sans doute pas nécessaire : la demande d'exotisme, très active à l'ère coloniale et même auparavant, s'est maintenue, voire pourrait avoir été renforcée en contexte postcolonial ; c'est qu'il s'agit à la fois de faire entrer un objet dans un marché (*Marketing the Margins*, comme le formule Graham Huggan ⁷⁹³), de le rabattre depuis les marges vers le centre. On aurait tort cependant de ne voir à l'œuvre ici que des raisons commerciales, le capital économique à escompter éventuellement d'une telle opération ponctuelle étant quasiment nul, au moins dans l'immédiat ; en revanche, des raisons d'ordre moral ou politique sont actives, en lien avec le tiers-mondisme alors dominant.

Toujours est-il que le journal *Spirou* voit aussi, toujours en 1982, l'apparition de Barly Baruti, qui publie également dans « L'École de la B.D. », à l'intérieur de la livraison

⁷⁹² ANONYME, « Zaïre », *Spirou*, n°2314, 19 août 1982, p. 2-3.

⁷⁹³ Cf. HUGGAN (Graham), *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London - New York : Routledge, 2001.

de *Spirou* n°2286. Mais, à cette époque, ces apparitions africaines demeurent isolées et quasiment invisibles.

Entre 1990 et 1999, le marché européen s'est graduellement réparti entre quelques grosses maisons d'édition :

À l'époque, l'ordre d'importance était le suivant : Dupuis, Dargaud, Flammarion (Casterman et A.U.D.I.E.), Glénat (avec Vents d'Ouest), Les Humanoïdes associés, Hachette (avec Disney Presse, Albert-René...) et Albin Michel. Elles étaient suivies, dans une moindre mesure, par Delcourt et Soleil, lesquelles vont devenir, petit à petit, beaucoup plus importantes ⁷⁹⁴.

Ces grands éditeurs ont poursuivi une politique de concurrence réciproque à travers une augmentation constante de titres publiés, de sorte que, si, « au début des années 1990, on atteignait à peine le chiffre de 800 parutions [...], [e]n l'an 2000, 1 563 livres appartenant au monde de la B.D. avaient été publiés : une évolution à la hausse constatée pour la 5^e année consécutive » ⁷⁹⁵.

Dans cette croissance continue de publication du nombre d'albums publiés par les principales maisons d'édition, une place a été laissée pour l'entrée pionnière d'un auteur africain dans leur catalogue. Il s'agit de Barly Baruti qui, en association avec le scénariste Frank Giroud, a publié chez Soleil Productions la série en trois tomes *Éva K*, en 1995-1998, et, chez Glénat, la série *Mandrill*, soit sept tomes en 1998-2007. Ce résultat a été vécu comme la concrétisation symbolique des espoirs de tous les auteurs d'Afrique francophone et a généré de nombreuses attentes chez les autres.

Au cours des années 2000, qui ont vu une certaine quantité d'albums d'auteurs africains publiés par des maisons d'édition de grande et moyenne dimension, la tendance à l'augmentation des titres et des séries a persisté, accompagnée d'une hausse des ventes, dont Gilles Ratier, secrétaire général de l'ACBD, fournit les données depuis 2000 dans son rapport annuel. Rendu public entre fin décembre et début janvier, juste avant le Festival International de la B.D. d'Angoulême, ce rapport suscite chaque

⁷⁹⁴ ANONYME, « Évolution de la bande dessinée depuis 20 ans », www.araucan.com, 12 octobre 2005.

Voir : <http://www.araucan.com/Dossiers/101-evolution-de-la-bande-dessinee-depuis-10-ans.html>, consulté le 2 juillet 2017.

⁷⁹⁵ *Ibidem*.

année des débats, des commentaires et des articles qui ont souvent mis l'accent sur le succès du 9^e art dans l'ensemble du marché éditorial. D'autre part, Xavier Guilbert a noté que, jusqu'en 2009, première année où se ressentent les conséquences de la crise économique globale, les articles qui commentent le Rapport de Ratier donnent souvent une interprétation optimiste des données : en faisant constamment état d'une augmentation des ventes, ils ont contribué à la constitution d'un récit quelque peu triomphant, à propos d'une B.D. qui serait toujours davantage consommée par toutes les générations : « le discours prend [...] des accents de profession de foi, où préside une certaine jubilation face à la revanche d'un art populaire souvent déconsidéré »⁷⁹⁶.

En réalité, selon Guilbert, cette image positive de la consommation de la B.D. ne correspondait pas à la réalité, puisque

[...] la publication en octobre 2009 des résultats de l'enquête *Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique* [a permis] de faire un état des lieux de la situation actuelle en France [et a montré que,] [...]oin de toucher tout le monde, [...] la lecture de la bande dessinée est une pratique plutôt jeune, qui décroît nettement avec l'âge, alors que la lecture de livres au sens large reste relativement stable auprès des populations plus âgées. [...] [L]a proportion de « gros lecteurs » de bande dessinée présente [...] des pourcentages minimes au-delà de la tranche d'âge des 35-44 ans⁷⁹⁷.

En effet, le secteur de l'édition de B.D. s'avère, depuis quelques années, affecté par un phénomène de surproduction : les nouvelles œuvres se sont multipliées sur le marché, mais les ventes n'ont pas évolué de façon proportionnelle.

1.2.1.2. Les « petits » éditeurs

La concurrence entre un nombre toujours plus grand de titres publiés, dont les prix restent relativement élevés, et qui sont retirés rapidement des librairies lorsqu'ils ne rencontrent pas immédiatement le succès, dans une logique totalement conditionnée par les résultats de vente, a entraîné la saturation du marché. Dans le même temps, la concentration éditoriale dans un nombre restreint de groupes a elle aussi joué un rôle négatif : comme le remarque Christian Jasmes dans un dossier consacré à la B.D. dans

⁷⁹⁶ GUILBERT (X.), « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *art. cit.*

⁷⁹⁷ *Ibidem.*

une revue de référence des bibliothécaires français, l'entrée est devenue toujours plus difficile :

De moins en moins enclines à prendre des risques, les maisons d'édition favorisent les valeurs sûres au détriment de la nouveauté, fermant du même coup la porte à une quantité croissante d'auteurs qui n'ont pas eu l'aubaine d'aborder le métier trente ans plus tôt et qui se voient contraints, pour conserver une chance d'être publiés, de traquer l'originalité à tout prix tant au niveau du graphisme que des thèmes abordés, oubliant parfois les vertus de la sobriété ⁷⁹⁸.

P. Lefèvre et G. Meesters, dans leur analyse de la B.D. francophone, parlent également de la rigidité des parcours possibles pour les auteurs dans un système de production où la B.D. ne représente qu'un bien de consommation :

Dans ce contexte régularisé, un auteur doit se conformer aux règles de production, aux normes esthétiques et aux pratiques (y compris éthiques) d'un éditeur qui veut maximiser ses profits en diminuant les coûts de production. Un élément essentiel de cette logique mercantile est la vieille formule d'une série autour de quelques personnages – ce qui est plus ou moins comparable à la télévision, mais très différent de la littérature. La série est en effet une manière facile de fidéliser les lecteurs au produit et [d']imposer un format standardisé (48 pages, format un peu plus large qu'un A4, cartonné, imprimé en quadrichromie) ⁷⁹⁹.

L'opposition à cette uniformisation et à cette absence de prise de risque peut expliquer l'apparition des petites structures et d'une tendance à l'expérimentation qui, par ricochet, ont ensuite motivé les grands éditeurs à renouveler leurs publications et à ménager une ouverture relative à la jeune création.

Pour compléter ce panorama, il faut dire un mot de l'apparition du manga dans les années 1980, qui s'est révélée une innovation importante pour le secteur et un véritable coup de pouce pour sa rentabilité, bien qu'à partir de la moitié des années 2000, Ratier et d'autres commentateurs aient commencé à prendre conscience du risque que cette production étrangère qui connaissait un énorme succès auprès des jeunes ne prenne le pas sur la B.D. franco-belge.

⁷⁹⁸ JASMES (Christian), « À fond la case », *Bibliothèque(s) : revue de l'association des bibliothécaires de France*, n°51, juillet 2010, p. 8-10 ; p. 8.

⁷⁹⁹ LEFÈVRE (P.) et MEESTERS (G.), « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », *Relief*, n°2, 2008, p. 290-308 ; p. 291-292.

Les auteurs africains qui, tout au long des années 2000, ont tenté de pénétrer le milieu européen de l'édition, ont ainsi dû faire face à un marché surpeuplé et très compétitif, avec des règles bien définies. Après le cas pionnier de Barly Baruti, l'entrée chez les grands éditeurs de référence du marché européen se concrétisera par un album collectif, *BD Africa*, chez Albin Michel ⁸⁰⁰ – dont le processus de construction collective, comme le raconte Edimo ⁸⁰¹, s'est avéré long et pénible et en a retardé la parution – et par des albums individuels. La même maison avait édité en 2003 un album portant sur la sorcellerie en Afrique : *Magie noire*, de l'ivoirien Gilbert Groud * ; il sera suivi, cinq ans après, d'un tome 2 qui paraîtra à l'enseigne de Vent des Savanes ⁸⁰². Remarquons que ces titres (*BD Africa*, *Magie noire*) constituent autant de labels d'origine « africaine », le second rappelant même un ouvrage à succès de la littérature coloniale (Paul Morand, 1930).

Dans le même temps, Laval NG était appelé par Pierre Makyo pour dessiner le quatrième cycle de la célèbre série *La Balade au bout du monde*, publiée par Glénat, pour laquelle le dessinateur mauricien a réalisé quatre tomes de 2003 à 2008 ⁸⁰³. De son côté, Pat Masioni a publié deux tomes de *Rwanda 1994*, le premier en 2005 chez Albin Michel, le deuxième en 2008 à l'enseigne de Vent des Savanes, et l'édition intégrale en 2009 chez Glénat/Drugstore ⁸⁰⁴. Cependant le grand exploit revient à Marguerite Abouet, chez

⁸⁰⁰ *BD Africa. Les Africains dessinent l'Afrique. Ptiluc présente.* Paris : Albin Michel, 2005, [88] p.

⁸⁰¹ EDIMO (Ch.), Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 15 juin 2015 (coll. privée).

⁸⁰² *Magie noire, tome 1.* Dessin et scénario de G. G. Groud. Paris : Albin Michel, 2003, 80 p. ; *Magie noire, tome 2.* Dessin et scénario de G. G. Groud. Grenoble : Vent des Savanes, 2008, 64 p. Vent des Savanes, par la suite devenu Drugstore, est le label résultant du achat du secteur B.D. d'Albin Michel par Glénat.

⁸⁰³ *La Balade au bout du monde, 4^e cycle d'aventures.* Dessin de Laval NG, scénario de Makyo. Grenoble : Glénat. 46 p. : Tome 13 : *Les Pierres levées*, 2003 ; Tome 14 : *Pierres invoquées* ; Tome 15 : *Pierres envoûtées*, 2006 ; Tome 16 : *Pierres de vérité*, 2008. Cet auteur a participé aussi au collectif *Les Chroniques de Sillage*, en 2006, chez Delcourt, cf. LAVAL NG, « Xen-Auto-Phobia », dans *Les Chroniques de Sillage*. Volume 3. [Paris] : Delcourt, 2006, 40 p.

⁸⁰⁴ *Rwanda 1994. T1-Descente en enfer.* Dessin de P. Masioni, scénario de Cécile Grenier et Ralph. Paris : Albin Michel, 2005, 56 p. ; *Rwanda 1994. T2-Le camp de la vie.* Dessin de P. Masioni, scénario de C. Grenier et Alain Austini [= Ralph]. Paris : Vent des Savanes, 2008, 62 p., *Rwanda 1994.* Dessin de P. Masioni, scénario de C. Grenier et A. Austini [= Ralph]. Paris : Glénat, coll. « Les intégrales Drugstore », 2009, 142 p.

Gallimard, grâce à son scénario de la série *Aya de Yopougon* (six tomes parus de 2005 à 2010)⁸⁰⁵, un scénario qui lui a valu le Prix du premier album au Festival d'Angoulême en 2006. La publication par Pahé, chez l'éditeur suisse Paquet, de deux tomes de *La vie de Pahé*⁸⁰⁶, en 2006 et 2008, constitue également une réussite.

Pendant les années 2010, nous pouvons constater la poursuite de publications « africaines » sur le marché des principaux éditeurs du champ. Pour certains auteurs, il s'agit de confirmations, notamment dans le cas de la série *Akissi* de Marguerite Abouet, toujours chez Gallimard (huit tomes 2010-2016)⁸⁰⁷. On peut ranger dans la même catégorie les trois tomes de *Dipoula le petit albinos* en 2008-2011⁸⁰⁸, et la traduction publiée chez Urban Comics du tome dessiné par Pat Masioni de la série *Unknown Soldier* (déjà parue aux États-Unis chez Vertigo/DC Comics)⁸⁰⁹. Pour d'autres auteurs, il s'agit d'un retour sur la scène après une période de traversée du désert, comme dans le cas des deux albums de Barly Baruti parus chez Glénat : *Madame Livingstone*, en 2014, et *Chaos debout à Kinshasa*, en 2016. Pour d'autres encore, c'est un début, comme dans le

⁸⁰⁵ *Aya de Yopougon. T1.* Dessin de Clément Oubrerie, scénario de M. Abouet. Paris : Gallimard, Gallimard, coll. « Bayou », 2005, 96 p. ; *Aya de Yopougon. T2.* Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet. [Paris] : Gallimard, coll. « Bayou », 2006, 128 p. ; *Aya de Yopougon. T3.* Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2007, 144 p. ; *Aya de Yopougon. T4.* Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2008, 128 p. ; *Aya de Yopougon. T5.* Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2009, 128 p. ; *Aya de Yopougon. T6.* Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2010, 120 p.

⁸⁰⁶ *La vie de Pahé, T1-Bitam.* Dessin et scénario de Pahé. [Genève] : Paquet, 2006, 58 p. ; *La vie de Pahé, T2-Paname, op. cit.*

⁸⁰⁷ *Akissi. T1.* Scénario de M. Abouet, dessin de Mathieu Sapin, couleurs de Clémence. D'après l'univers graphique de C. Oubrerie, Paris : Gallimard, 2010, 48 p. ; *Akissi. T2*, 2011 ; *Akissi. T3*, 2012 ; *Akissi. T4*, 2013 ; *Akissi. T5* 2014 ; *Akissi. T6* 2015 ; *Akissi. T7* 2016.

⁸⁰⁸ *Dipoula, l'albinos. T1-Mbolo.* Dessin de Pahé, scénario de Sti, couleurs de Callixte. Genève : Paquet, 2008, 46 p. ; *Dipoula, l'albinos. T2-Dipoula contre le Petit Pahé.* Dessin de Pahé, scénario de Louis Bertrand Devaud, couleurs de L. B. Devaud. Genève : Paquet, 2010, 46 p. ; *Dipoula, l'albinos. T3-La Vie gabonaise.* Dessin de Pahé, scénario de Sti, couleurs de L. B. Devaud. Genève : Paquet, 2012, 48 p.

⁸⁰⁹ *Soldat Inconnu. T3. Saison sèche.* Dessin de Pat Masioni et Alberto Ponticelli, scénario de Joshua Dysart, couleurs d'Oscar Celestini et José Antonio Villarrubia Jiménez-Momediano. [Paris] : Urban Comics, [Broadway] : Vertigo, coll. « Vertigo Classiques », 2013, [144] p. ill.

cas d’Hector Sonon, qui a publié l’album *Toubab or not toubab* dans la collection « Noir » de Rivages/Casterman en 2012 ⁸¹⁰.

Certains auteurs de notre corpus ont réussi cependant à occuper temporairement des positions dans un segment du champ plus étroit que celui des grandes maisons d’édition. C’est le cas, en particulier, de la publication chez des éditeurs qui, bien que plus petits, n’aspirent pas, compte tenu de ce qui ressort de leur politique éditoriale et de leur communication, à se positionner dans l’avant-garde du champ. Dans le rapport de Ratier, spécialement dans les données chiffrées qui renseignent le nombre de publications, tant celles des nouveautés que des rééditions, nous les retrouvons classés dans la catégorie des « éditeurs B.D. au catalogue majoritairement généraliste... » ⁸¹¹.

Il en va ainsi de l’éditeur belge Joker, chez lequel quatre auteurs congolais ont trouvé l’opportunité de publier, à savoir Pat Mombili* (participation à plusieurs collectifs intitulés *Blagues coquines* à partir de 2006 ⁸¹²), Tshitshi (*Le joyau du Pacifique*, en 2007 ⁸¹³) et Thembo Kash (avec la série *Vanity*, deux tomes en 2007 et 2010 ⁸¹⁴), et Hallain Paluku (avec l’album humoristique, *Mes 18 ans, parlons-en !*, en 2009 ⁸¹⁵). Quant à la jeune maison d’édition YIL (Yanouch Industrie Lourde), elle a publié deux tomes de *Silvius*, un récit historique de Didier Mada*, avec pour cadre le 16^e siècle en France ⁸¹⁶. Enfin, la maison d’édition réunionnaise Des Bulles dans l’Océan ⁸¹⁷ a publié deux albums

⁸¹⁰ *Toubab or not toubab*. Dessin d’H. Sonon, scénario de Mathias Mercier, d’après le roman de Jean-Claude Derey. Paris : Rivages ; Bruxelles : Casterman, coll. « Noir », 2012, 104 p.

⁸¹¹ RATIER (G.), *Rapport 2016, op. cit.*, p. 10.

⁸¹² *Blagues coquines. T15* (Collectif). Bruxelles : Joker, 2006.

⁸¹³ *Le joyau du Pacifique*. Dessin de Tshitshi, scénario de Laye. D’après une nouvelle de Jacques Saussey. Bruxelles : Joker, coll. « Horizon », 2007, 48 p.

⁸¹⁴ *Vanity : La folie du diable*. Dessin de Thembo Kash, scénario de André-Paul Duchâteau. Bruxelles : Joker, 2007, 48 p. ; *Vanity : La symphonie infernale*. Dessin de Thembo Kash, scénario de André-Paul Duchâteau. Bruxelles : Joker, 2010, 48 p.

⁸¹⁵ *Mes 18 ans, parlons-en !* Dessin et scénario de Hallain Paluku. Bruxelles : Joker éditions, 2009, 48 p.

⁸¹⁶ *Even. T. 1 : Silvius*. Dessin de Didier Mada, scénario de Bruno Fermier. [Le Juch] : YIL, 2013, 58 p. ; *Even. T. 2 : L’Auld Alliance*. Dessin de Didier Mada, scénario de Bruno Fermier. [Le Juch] : YIL, 2014, 54 p.

⁸¹⁷ La maison d’édition Des Bulles dans l’Océan a été fondée en 2010 par Jean-Luc Schneider, propriétaire de la librairie avec le même nom basée sur l’Île de la Réunion. Organisateur du festival de B.D. de la Réunion, Cyclone BD, il est devenu éditeur d’auteurs aussi bien français

du couple Pov* et Dwa, en 2011 *Mégacomplot à Tananarive*, et en 2014 *Coût d'État à Tamatave*⁸¹⁸ et, en 2016, le premier tome de la série humoristique *Les aventures de Philou et Minimaki*, créée par les auteurs malgaches Farahaingo et Calinosophe Rakotovao, *Malagasy way of life*⁸¹⁹.

L'engagement des éditions de L'Harmattan dans le secteur de la B.D. occupe une place significative dans notre recherche. Ce libraire-éditeur, classé par Ratier dans son rapport parmi les « opérateurs littéraires ou [les] éditeurs jeunesse au catalogue B.D. minoritaire »⁸²⁰, a été créé en 1975 avec pour objectif de publier des ouvrages traitant des problèmes du Tiers-Monde et de l'Afrique. En décembre 2010, dans le contexte du 1^{er} Salon de la Bande Dessinée Africaine, qui s'est tenu à Paris du 3 au 5 décembre 2010, cet éditeur a lancé la collection « L'Harmattan BD » sous l'impulsion de Ch. Cassiau-Haurie qui en est devenu le directeur. Ouverte aux propositions de nombreux auteurs du continent africain, cette collection compte actuellement 33 titres⁸²¹. Grâce à un accord avec les distributeurs Hachette international et La Diff⁸²², elle cherche à faire face à une

(surtout réunionnais) que mauriciens et malgaches. Bien que souffrant les difficultés de visibilité de tout petit éditeur, ses albums sont régulièrement présentés dans les festivals internationaux et diffusés dans les librairies françaises par Flammarion UD. SCHNEIDER (Jean-Luc), « La B.D. et l'Océan Indien: une passion!. propos recueilli par Audrey », stampaprint.fr, 5 novembre 2015.

Voir : <https://www.stampaprint.fr/blog/interviews/jean-luc-schneider-la-bd-et-locean-indien-une-passion>, consulté le 20 juillet 2017.

⁸¹⁸ *Mégacomplots à Tananarive*. Dessin et scénario de Dwa et Pov, illustrations de Darshan Fernando, couleurs de François-Marc Baillet. Saint-Denis (Réunion) : Des bulles dans l'océan, 2011, 94 p.; *Coût d'État à Tamatave*. Dessin et scénario de Dwa et Pov, illustrations de Darshan Fernando, couleurs de François-Marc Baillet. Saint-Denis (Réunion) : Des bulles dans l'océan, 2014, 94 p.

⁸¹⁹ *Les aventures de Philou et Mimimaki, Tome 1 Malagasy way of Life*. Dessin de Farahaingo, scénario de Calinosophe. Saint-Denis (La Réunion) : Des bulles dans l'Océan, 2016. 48 p.

⁸²⁰ RATIER (G.), *Rapport 2016, op. cit.*, p.12

⁸²¹ ANONYME, « Collection l'Harmattan BD », *Site des Éditions L'Harmattan* [s.d.].

Voir : <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=collection&no=830>, consulté le 20 septembre 2017.

⁸²² MAZIN (Cécile), « La collection B.D. chez l'Harmattan, distribuée par Hachette », *Actualitté.com*, 11 mars 2013.

critique qui lui reproche de promouvoir une édition de niche, non visible par le public généraliste et insuffisamment présente dans les points de ventes. De nombreux auteurs du continent ont cependant trouvé dans cette collection la possibilité de publier des albums individuels, mais aussi des histoires courtes dans des ouvrages collectifs : il s'agit tantôt de récits dont ils sont les auteurs, tantôt de récits scénarisés par des autres auteurs ou par le directeur de la collection lui-même, qui intervient ainsi directement dans la création, faisant de la collection une sorte d'incubateur de talents.

Ch. Cassiau-Haurie, dans cette position, affiche également une stratégie en vue d'une future constitution du champ, puisque la collection réédite d'importants ouvrages du passé ou dus à des auteurs décédés. En effet, « L'Harmattan BD » a publié un album posthume de Mongo Sisé : *Mokanda illusion. Les aventures de Mata Mata et Pili Pili*⁸²³ – avec une importante section de reproduction de manuscrits – un album rétrospectif de Anselme (Razafindrainibe), *Putain d'Afrique*⁸²⁴, et l'album de Tchibemba *Cap sur la Capitale*⁸²⁵. Ainsi devient disponible un ensemble de « textes canoniques »⁸²⁶, un patrimoine continental de « classiques », ce qui peut représenter un « élément déterminant du capital littéraire », puisque ces ouvrages peuvent servir de référence pour qu'une identité historique de la B.D. *africaine* commence à se former en tant que telle.

En dehors de cette collection consacrée à la B.D., L'Harmattan a publié quatre albums de la série *La patrouille du Caporal Samba*⁸²⁷, de l'auteur non professionnel franco-sénégalais Faye Samb⁸²⁸, lui-même fils d'un militaire, qui met en évidence le

Voir : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/la-collection-bd-chez-l-harmattan-distribuee-par-hachette/63934>, consulté le 14 juillet 2017.

⁸²³ *Mokanda illusion. Mata Mata et Pili Pili*. Dessin et scénario de Francis Mongo Sisé [= Mongo Sisé]. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2012, 78 p.

⁸²⁴ *Putain d'Afrique*, *op. cit.*

⁸²⁵ *Cap sur la capitale*. Dessin et scénario de Tchibemba, dialogues de Georges Kyungu MB. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2017, 58 p.

⁸²⁶ CASANOVA (P.), *La république mondiale des lettres*, *op. cit.*, p. 28.

⁸²⁷ *La patrouille du Caporal Samba*, Dessin et scénario de Faye Samb. Paris : L'Harmattan. *Tirailleurs sénégalais à Lyon*, 2003 ; *Le Naufrage de l'Africa*, 2004, 63 p. ; *Le Tirailleur des Vosges*, 2007, 51 p. ; *Le Tirailleur et les Cigognes*, 2010.

⁸²⁸ « Je suis effectivement, et à mes heures perdues, auteur de bandes dessinées [...] Compte tenu de mon activité professionnelle (courtier en assurance), je n'ai malheureusement pas

comportement exemplaire des unités coloniales lors de la débâcle de 1940, ainsi que les horreurs infligées par des unités SS de la Wehrmacht à certains de ces soldats.

1.2.1.3. *Le rôle des festivals*

Un autre élément constitutif du champ du Neuvième art est constitué par une institution fondamentale pour structurer les modalités de confrontation parmi les pairs et d'octroi de la légitimité : les festivals, dont le plus prestigieux est le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême (44^e édition en 2017), qui a lieu annuellement en janvier depuis 1974 et qui associe expositions, débats, rencontres et séances de dédicace. Il est considéré comme le principal festival de B.D. francophone et, relativement au public, comme le deuxième plus grand festival en Europe après Lucca Comics & Games ; il occupe la troisième place après le Comiket de Tokyo et Lucca Comics si l'on se situe à une échelle plus globale ⁸²⁹. Plusieurs prix y sont décernés, dont le Grand Prix de la Ville d'Angoulême, qui couronne un auteur pour l'ensemble de son œuvre, et l'important Fauve d'or : prix du meilleur album, récompensant un album paru l'année précédente. Suivi en 1975 par le Festival de Chambéry, le modèle du festival d'Angoulême a été imité par un grand nombre de villes de province françaises, belges et helvétiques. En Suisse, le plus important a été le Festival qui s'est tenu dans la ville de Sierre jusqu'en 2004, qui était considéré comme le deuxième plus grand festival de bande dessinée d'Europe. En 2003, son directeur, Philippe Neyroud, avait participé au Festival Cocobulles, en Côte d'Ivoire, grâce à la relation qui s'était nouée au Festival d'Angoulême, à l'initiative de l'organisateur Olvis Dabley :

C'est ma première mission de contacts à Angoulême en 2001 qui m'a véritablement plongé dans le moule de cet art [...] Ainsi, pendant quelques années

trop de temps pour me consacrer pleinement à ma passion ». – SAMB (Fayez), Message à S. Federici via courriel, 3 décembre 2015 (coll. privée).

⁸²⁹ Cf. NERI (Alessandro), « I numeri di Lucca Comics 2014. Battuto ogni record, Lucca è dietro solo a Tokyo », *Comicsviews.it*, s.d.

Voir : <http://www.comicsviews.it/2014/11/news-i-numeri-di-lucca-comics-2014.html>, consulté le 14 juillet 2017.

lors de ces deux festivals européens, j'ai tenu des stands de promotion des publications africaines tout en recherchant des auteurs à inviter à Coco Bulles⁸³⁰.

Relativement peu coûteux à organiser, les festivals de province assurent une animation qui attire aussi bien les passionnés que les curieux et les familles. Synonymes d'événements destinés à susciter l'attention du public et de la presse, les festivals s'efforcent toujours d'organiser des rencontres et des expositions qui sortent de l'ordinaire. En particulier, la présence stimulante d'une association culturelle ou d'une association locale de coopération au développement permet parfois d'organiser des participations d'auteurs africains. En 1986, on enregistre la toute première présence de B.D. africaine au Festival d'Angoulême⁸³¹, avec la venue d'une délégation de dessinateurs malgaches sélectionnés en 1984 par le Centre culturel Albert Camus à Tananarive, suite à un concours de B.D. intitulé « Aventures dans l'Océan Indien », qui a débouché sur la publication, en 1985, de l'album éponyme chez l'éditeur français SEGEDO⁸³². Au cours des dernières années, les principaux festivals internationaux de B.D. (Angoulême, Sierre, etc.), de même que les manifestations plus petites, ont vu la participation régulière de dessinateurs africains, grâce à des invitations qui les ont aidés à établir des rapports avec des éditeurs et avec des auteurs européens. Citons ici un témoignage concernant l'association d'auteurs en diaspora « L'Afrique Dessinée », en 2007 :

En France, le festival de Damparis, dans le Jura, nous invite tous les ans depuis 2003. Épisodiquement nous allons à d'autres festivals, au gré de nos productions : Angoulême, Dijon, Illzach... Nous nous rendons aussi à des manifestations culturelles qui mettent l'Afrique à l'honneur : festival de Cozes, et bientôt le festival d'Africajarc, en juillet 2007. En Suisse, nous avons participé au festival de Sierre, aujourd'hui arrêté. En Hollande, nous étions au festival AfricaFest de Leeuwarden.

⁸³⁰ DABLEY (Olvis), « Survie d'un festival B.D. en Afrique en période de crise : cas de COCO BULLES en Côte d'Ivoire », *Bdzoom.com*, 30 janvier 2005.

Voir : <http://bdzoom.com/526/actualites/olvis-dabley-bloque-en-cote-divoire/>, consulté le 17 juillet 2017.

⁸³¹ MBIYE LUMBALA (H.), « État des lieux de la bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

⁸³² *Aventures dans l'Océan Indien*, *op. cit.*

En Allemagne, avec l'éditeur Lai-momo de Bologne (qui a édité trois ou quatre d'entre nous) nous avons été en 2005 au salon du livre de Francfort ⁸³³.

Ces voyages ont donné l'occasion aux bédéistes africains de connaître directement le marché, aimantés qu'ils étaient par l'image d'un Eldorado qui aurait volontiers reconnu leur talent s'il avait pu en prendre connaissance. Ils leur ont permis également de prendre la mesure du statut réservé à l'auteur de B.D. en Europe, un statut que le traitement réservé aux auteurs européens par les organisateurs culturels des centres culturels français d'Afrique avait, comme nous l'avons souligné, contribué à surestimer.

Les participations aux festivals organisés dans la province française apparaissent désormais aux yeux des auteurs en diaspora comme une activité normale, que tout auteur se doit d'effectuer, tandis que, pour les auteurs résidant en Afrique, elles s'apparentent à un résultat de portée majeure, que les difficultés de circulation rendent d'autant plus précieux. Au cours d'un entretien que Fati Kabuika nous avait accordé avant son premier voyage en Europe, qui a eu lieu en avril 2016 pour participer au Salon du Livre de Genève, le dessinateur nous confiait ainsi :

Je n'ai jamais réussi à voyager en Europe. J'aurais dû partir en France en 2010, invité par Africalia ⁸³⁴, mais on m'a refusé le visa. J'espère réussir à partir, la prochaine fois que je serai invité. L'Europe est pour moi une référence du point de vue professionnel, parce que mon style et mon boulot en général ne marchent pas en Afrique. Je ne travaille qu'avec des étrangers, donc la place de mes histoires n'est pas en Afrique. Mais je pense continuer à travailler en restant en Afrique, avoir des invitations en Europe, aller et revenir sans problème. C'est le refus de cette liberté de circulation qui donne l'envie de rester en Europe aux artistes qui ont la possibilité d'y arriver. Il faudrait avoir l'accès facile ⁸³⁵.

⁸³³ EDIMO (Ch.), « Entretien avec Christophe Ngalle Edimo. Président de l'association L'Afrique dessinée. Rédaction de Emeline Giguët-Legdhen », Franc-parler-oif.org, 7 juin 2007. Voir : http://www.francparler-oif.org/images/stories/articles/ngalle_edimo2007.htm, consulté le 17 juillet 2017.

⁸³⁴ Association du gouvernement belge pour la coopération culturelle avec l'Afrique.

⁸³⁵ KABUIKA (F.), Entretien recueilli par S. Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

1.2.2. La B.D. « littéraire »⁸³⁶

Le panorama que nous venons d'esquisser ne couvre pas la totalité du champ de la B.D. Son autonomisation progressive a fait en sorte qu'à partir des années 60-70, une sphère de production restreinte s'est créée à côté de et en opposition à la sphère de large production. Comme nous l'avons vu, une nouvelle génération a alors émergé, qui voulait créer (et lire) des histoires plus adultes, marquées notamment par recherches formelles et par des thématiques conformes à celles qui, au cinéma ou dans la littérature, contribuent à donner une plus grande légitimité aux œuvres. Ceci impliquait logiquement de renoncer à des formes narratives courantes et à des thématiques peu originales, comme on en trouve, en littérature ou au cinéma, dans les productions de moindre légitimité, sérielles par exemple, et destinées avant tout au succès commercial.

L'histoire du 9^e art a identifié un moment fondamental d'apparition, sur le devant de la scène, d'une génération d'auteurs participant d'un même état d'esprit qui poussait le Neuvième art vers le haut et l'amenait à se voir reconnu par les élites intellectuelles. Cette exigence a pris une forme manifestaire quand, en 1990, Jean-Christophe Menu, Lewis Trondheim et David B. ont fondé la maison d'édition « L'Association », considérée à présent comme l'une des forces motrices du processus de légitimation de la bande dessinée contemporaine, processus qui a été poursuivi par d'autres maisons d'édition dites « indépendantes », à l'instar de Ego Comme X, Frémok/FRMK, Cornélius, Six Pieds Sous Terre, Les Requins Marteaux ou Les Rêveurs.

En voulant représenter un modèle du « sous-champ de production restreinte », qui fonde sa démarche sur « la dénégation de l'“économie” »⁸³⁷ et du profit ainsi que sur le développement de stratégies de dissidence pour assurer leur visibilité, les maisons d'édition dites « alternatives » ont inauguré de nouvelles façons de raconter des histoires en B.D. Ce renouvellement, qui a pareillement touché la B.D. étatsunienne et asiatique comme celle du reste de l'Europe, a ouvert la voie à la publication d'ouvrages désignés sous le label générique de « roman graphique », qui a contribué à donner au 9^e art une légitimation culturelle homologue à la légitimation littéraire.

Faute d'un meilleur terme, nous utilisons ici le concept de *B.D. « littéraire »*, tout en étant bien consciente du fait que la B.D. n'est pas de la littérature. Avec cette dernière, la

⁸³⁶ Nous expliquons plus loin le choix de cette expression.

⁸³⁷ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 33.

B.D. présente plus d'un point commun, à commencer par une partie de son matériau (la fiction, l'imprimé, un usage de la langue verbale) ; par ailleurs, son fonctionnement à l'intérieur de la société est presque identique, avec des lecteurs, des auteurs, des éditeurs, des critiques et des revues, des rôles culturels, mémoriels, etc., et bien sûr aussi une structure sociale analysable en termes de champ. Néanmoins, son ressort principal étant le dessin plutôt que l'usage de la langue (on a connu des albums sans un mot, comme le célèbre *Silence* de Comes et *The Arrival* de Shaun Tan), la catégorie de littérature ne convient pas. Il nous faut cependant pouvoir désigner de manière simple la partie de la production dessinée qui présente une ambition de plus grande légitimité socio-culturelle. L'expression courante de B.D. « littéraire », malgré son caractère boiteux, nous a paru la moins mauvaise (parler de B.D. « esthétique », voire même « esthétisante » n'aurait rien arrangé), et c'est la raison pour laquelle nous continuerons à l'employer ici, mais en conservant les guillemets.

Comme l'a noté Jan Baetens, les dimensions par lesquelles un auteur (ou un éditeur) explicite sa volonté de situer un ouvrage dans cette nouvelle vague du Neuvième art participent de trois ordres : « le support matériel, le type de signe et le contenu »⁸³⁸.

La première dimension, la matérialité éditoriale, prévoit un format plus proche du roman (publication unique, avec une augmentation du nombre de pages par rapport à l'album classique, en papier mat) que du *comic book* (album en couleur, cartonné, de 21x24 cm, de 48 à 64 pages en papier brillant). En réalité, les formes matérielles se renouvellent sans cesse, notamment dans les dimensions, le type de papier ou les techniques d'impression. En deuxième lieu, le signe est caractérisé par une plus libre combinaison de l'image et du texte ainsi que (en particulier au début) par le choix assumé d'une esthétique du noir et blanc. Enfin, du point de vue de la narration, l'ambition esthétique s'exprime dans la prédominance de l'introspection, dans le traitement des sujets historiques et dans l'inspiration autobiographique (ou parfois autofictionnelle) ; elle se manifeste aussi par une certaine attention au témoignage social, au portrait historique et au reportage, souvent aussi par une division en chapitres, et par le fait de se concevoir d'emblée comme des ouvrages uniques.

Pendant les années 90, ainsi, un nombre accru d'auteurs et d'éditeurs se sont libérés de la contrainte des 46 planches ; ils se sont approprié les usages d'autres

⁸³⁸

BAETENS (J.), « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », *art. cit.*

mouvances esthétiques dans le monde et ont mis en question les limites externes du média, notamment avec l'art contemporain. Pour faire comprendre l'originalité de la démarche de ce type de production, Bart Beaty propose une comparaison entre les ouvrages de deux auteurs suisses : l'album *Tchô, monde cruel* de Zep, publié par Glénat dans la série *Titeuf*, dont chaque album est vendu à plus de 100.000 exemplaires, et l'album *Odette et l'eau*, de Nadia Raviscioni, « un livre de 15 pages à couverture souple imprimé de manière artisanale par Christian Humbert-Droz le 20 juin 1997 [...] limité à 150 copies signées et numérotées »⁸³⁹. Jan Baetens, à son tour, cite l'exemple d'Olivier Deprez, auteur belge membre du collectif Fréon (plus tard Frémok/FRMK, issu de la fusion entre les groupes Fréon et Amok), et tout particulièrement de son travail *Le Château de Kafka*, publié en 2002 après sept ans de travail, en utilisant une technique particulière :

Ce qui frappe le plus, immédiatement, c'est l'emploi d'une technique que l'on pourrait croire, mais à tort, étrangère au média de la bande dessinée : la gravure sur bois. [...] La principale motivation de son choix est d'ordre théorique et médiatique : la gravure sur bois lui permet en effet de renouveler de fond en comble les signes de la bande dessinée⁸⁴⁰.

Ces deux ouvrages illustrent de manière significative la démarche de ce que l'on a désigné sous l'appellation de « la nouvelle bande dessinée », suite à la publication d'un recueil d'entretiens menés par Hugues Dayez avec une nouvelle génération d'auteurs (Christophe Blain, Blutch, David B., Nicolas De Crécy, le duo Dupuy-Berbérian, Emmanuel Guibert, Pascal Rabaté et Joann Sfar)⁸⁴¹.

En s'intéressant à la maison d'édition L'Association et à sa communication destinée aux adhérents via ses revues *Le Rab de Lapin* et *Les Nouvelles de l'Hydre*, Benjamin Caraco a repris le concept bourdieusien de « stratégie » ; il a analysé le

choix d'écriture et de publication, de présentation des membres du groupe et de leurs productions, et des prises de position, orienté en finalité par le jeu des règles

⁸³⁹ BEATY (B.), *The Unpopular culture*, op. cit., p. 4 ; nous traduisons.

⁸⁴⁰ BAETENS (J.), « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », art. cit., p. 386.

⁸⁴¹ DAYEZ (Hugues), *La nouvelle bande dessinée*. Bruxelles : Niffle, 2002.

propres au champ littéraire vers la construction d'une position, sans que ce but soit explicitement formulé ou même pensé ⁸⁴².

Il a remarqué que, dans ces revues, où L'Association n'hésite pas à mettre en valeur les parutions d'autres maisons d'édition indépendantes ou des gros éditeurs quand ils publient l'œuvre de certains associés, l'accent est souvent mis sur l'« anti-commercialisme » de la production, [qui] vise à désigner le refus des modes dominants de production dans le champ de la Bande Dessinée [...]. »⁸⁴³

Mais distinguer les éditeurs « non légitimes » (du point de vue de l'avant-garde) ne s'avère pas toujours aisé. Bart Beaty analyse le cas de Lewis Trondheim ⁸⁴⁴, qu'il identifie à une figure symbolique des tensions qui parcourent le champ de la bande dessinée, tiraillé entre art et commerce, entre bande dessinée d'auteur indépendante (qui peut tout de même avoir remporté de grands succès commerciaux, tels *Persépolis* de Marjane Satrapi, dont le « Monovolume [a été] vendu à plus de 140 000 exemplaires »⁸⁴⁵). B. Beaty décrit la production de Trondheim comme un compromis, un équilibre entre les deux pôles. En effet, sous l'impulsion des éditeurs dits indépendants, le processus d'innovation a bientôt gagné l'industrie de la B.D. et les grandes maisons d'édition. En engageant de nombreuses stars des petites maisons d'édition et en généralisant le label de « roman graphique », devenu également un outil commercial, elles ont voulu « emprunter » de la légitimation à ce mouvement d'innovation et d'opposition, tout en continuant à produire selon les principes de la série et de la B.D. de genre ⁸⁴⁶.

⁸⁴² CARACO (B.), « La communication éditoriale », *art. cit.*

⁸⁴³ *Ibidem.*

⁸⁴⁴ BEATY (B.), *The Unpopular culture*, *op. cit.*, p. 206.

⁸⁴⁵ ANONYME, « Catalogue », *L'Association* [s.d.].

Voir : http://www.lassociation.fr/fr_FR/#!/catalogue/chronometrie/2007/open/360, consulté le 20 juillet 2017.

⁸⁴⁶ Ce processus qu'on pourrait qualifier d'*avant-gardisation formelle* est visible aussi dans les démonstrations qui visent, en sens inverse si l'on peut dire, à intellectualiser d'une manière ou d'une autre les productions les plus susceptibles d'être considérées comme de « l'arrière-garde » ou de la production commerciale. Le phénomène a particulièrement affecté *Les Aventures de Tintin*, avec les essais de Michel Serres, Serge Tisseron, Tom McCarthy, Jean-Marie Apostolides, etc. parmi lesquels ceux de Jan Baetens et de Benoît Peeters ont une

La reconnaissance de cette bande dessinée, dite aussi d'auteur, a commencé à se manifester principalement au sein de la presse culturelle, tandis que l'appellation « roman graphique », qui contribuait à donner à la B.D. une légitimation culturelle homologue à la légitimation littéraire, s'est affirmée toujours davantage dans les commentaires et chez les librairies, au moment même où de nombreux grands éditeurs ont entrepris d'en imiter les modèles éditoriaux. Le jury du Festival d'Angoulême s'est adapté à ce changement et, depuis plusieurs années, a commencé à couronner des albums et des auteurs réputés davantage « littéraires », par rapport aux ouvrages participant d'une démarche plus populaire et commerciale. L'exemple le plus récent est fourni par la dernière édition qui a décerné le Prix du meilleur album au dramatique *Paysage après la bataille*, des auteurs belges Eric Lambé et Philippe de Pierpont, publié chez Actes Sud BD et Frémok.

Nous avons déjà remarqué que les productions de l'Afrique subsaharienne francophone n'ont pas semblé trop touchées par des exigences d'innovation formelles, prenant généralement pour modèle la B.D. classique et commerciale ou éducative, et se concentrant sur la lutte pour *exister* dans un contexte de pénurie d'institutions littéraires. En revanche, la B.D. sud-africaine, qui prend avant tout pour référence les comics underground anglo-saxonnes mais aussi la « nouvelle B.D. » dont nous avons parlé, a subi l'influence de cette nouvelle vague et, on peut le dire, a pleinement participé à ce mouvement d'opposition, d'innovation et de quête de légitimation. Des liens ont été tissés, à l'occasion du Comics Galore Festival of International Comic Art⁸⁴⁷, par l'Institut Français de Johannesburg qui, en tant que partenaire du projet, a invité des auteurs français classables dans ce type de production. Karlien de Villiers, qui était présente dans le collectif *The Best of Bitterkomix*⁸⁴⁸ lancé pendant le festival, est entrée de plein droit dans cette partie du champ franco-belge avec un récit autobiographique intitulé *Ma mère était une très belle femme* et publié aux éditions Ça et là en 2007 ; à propos de

importance particulière puisque ces critiques ont d'une manière ou d'une autre contribué aussi à la promotion d'une B.D. « littéraire ».

⁸⁴⁷ Le festival été réalisé de septembre 2002 à mars 2003 par Pro Helvetia - Arts Council of Switzerland, l'Institut Français de l'Afrique du Sud, la revue *Bitterkomix*, le Projet Durban Cartoon, en association avec l'université Technikon Witwatersrand.

⁸⁴⁸ *The Best of Bitterkomix n°2*. (Collectif). Stellenbosch : Bitterkomix, 2002, 79 p.

ce groupe d'auteurs sud-africains et de ses sources d'inspiration, elle donne l'explication suivante :

Anton [Kannemeyer] et Conrad [Botes] m'ont également fait connaître la bande dessinée "adulte" de Chris Ware, Daniel Clowes, Julie Doucet ou encore Art Spiegelman, ce qui m'a permis de découvrir par la suite les travaux d'auteurs qui m'ont influencé, comme David B, Marjane Satrapi, Joe Sacco, Craig Thompson, Jean-Philippe Stassen, Baudoin, etc. Lorsque j'étais enfant, je connaissais les bandes dessinées américaines "mainstream" de DC et Marvel Comics, ainsi que *Tintin* (évidemment), mais c'était à peu près tout ce qui était connu en Afrique du Sud avant la parution du premier *Bitterkomix* en 1992 (deux ans après la libération de Nelson Mandela) ⁸⁴⁹.

Les messages subversifs, le langage grossier, la dimension littéraire et la recherche esthétique de nombreux récits de *Bitterkomix* cadrent avec la politique éditoriale avant-gardiste de L'Association sur le plan esthétique et politique, et donnent à ses auteurs ce qu'on pourrait appeler un droit d'entrée dans cette partie du champ. Outre K. De Villiers, ses maîtres Anton Kannemeyer et Conrad Botes, qui sont aussi les fondateurs de *Bitterkomix*, ont donc été accueillis dans le catalogue de L'Association par le biais de la traduction d'une anthologie de la revue ⁸⁵⁰, « consacrée » par le fait que J.-C. Menu, cofondateur de L'Association, en a dirigé l'édition. La traduction française de l'album *La bande à Foster*, que Conrad Botes a créé en collaboration avec l'écrivain Ryk Hattingh, est sortie en 2011 à l'enseigne de L'Association et a fait partie de la sélection « polar » du Festival d'Angoulême 2012 ⁸⁵¹. Un auteur plus jeune, qui a en quelque sorte « grandi » sous l'influence de *Bitterkomix*, l'anglo-sud-africain Joe Daly, a publié à plusieurs reprises chez L'Association : *Scrublands*, dans la collection Ciboulette (2007), *The Red*

⁸⁴⁹ ANONYME, « Ma Mère - Making off - 2 », *Le blog de ça et là*, 2 juillet 2007.

Voir : <http://infoscaetla.over-blog.com/article-6881275.html>, consulté le 20 juillet 2017.

⁸⁵⁰ *Bitterkomix*. (Collectif). Paris : L'Association, 2009, 256 p.

⁸⁵¹ Dans un essai riche en informations, Catherine Du Toit, traductrice de cet album et de l'anthologie, s'appuie sur une analyse historique et littéraire du travail de Botes et Kannemeyer, pour justifier ses choix de traduction de l'afrikaans vers le français : il s'agit d'« amener le lecteur français à ce (con)texte sud-africain dans toute son altérité afin qu'il puisse le connaître et l'accepter comme tel, comme culture et langue étrangères ». DU TOIT (Catherine), « La traduction de *Bitterkomix*, une trahison loyale et constante », *French Studies in Southern Africa*, n°44, 2014, p. 3-31, p. 19.

Monkey (John Wesley Harding) en 2009, la trilogie *The Dungeon Quest* (trois tomes dans la Collection Espôlette en 2009, 2010 et 2013), le dernier album de 584 pages *Highbone Theater* en 2016. Nous retournerons sur son parcours. Une autre maison d'édition représentative de l'avant-garde, Cornélius, a publié également un ouvrage de ce groupe, notamment l'album *Rats et chiens* de Conrad Botes.

Un protagoniste de la nouvelle B.D. se voit parfois classé parmi les auteurs africains : il a pour nom Yvan Alagbé, est en réalité né en France de mère française et de père béninois et a vécu presque toute sa vie en France. En 1994, il a fondé avec Olivier Marboeuf la maison d'édition Amok et la revue *Le Cheval sans tête*. En 2002, Amok s'est unie à l'association Fréon pour constituer le FRMK (prononcer Frémok). Sa production s'insère, compte tenu de ses aspirations littéraires et de son graphisme, dans la nouvelle bande dessinée, où elle soulève des questionnements liés à l'immigration et au racisme : son récit en image le plus célèbre, *Nègres Jaunes*, publié dans la revue *Le Cheval sans tête* en 1995 et, en album, chez Frémok en 2000, raconte l'histoire de deux sans-papiers originaires d'Afrique en quête d'une intégration et d'une régularisation en France.

Il existe d'autres publications d'auteurs africains dans des maisons d'édition qui, bien qu'elles soient classées en tant qu'indépendantes dans le domaine de la B.D., se positionnent moins dans une démarche d'opposition. Il en va ainsi de La Boîte à Bulles, qui compte désormais une vingtaine de nouveautés chaque année. Fondée en 2003 par le journaliste et critique Vincent Henry, elle a publié en 2006 l'album *Missy*⁸⁵², de Hallain Paluku, sur un scénario de Benoît Rivière et couleurs de Svart, un album que la presse a jugé assez original d'un point de vue graphique. Cette maison d'édition a également publié un album de 120 pages dû à Didier Kassai : *Tempête sur Bangui*, consacré au conflit en République Centrafricaine et coédité avec Amnesty International⁸⁵³. Cet auteur, qui a fait son entrée dans le champ avec la publication d'une chronique en 4 épisodes sur le site *La Revue dessinée*⁸⁵⁴, est en train de consolider sa collaboration avec

⁸⁵² *Missy*. Dessin de Hallain Paluku, scénario de Benoît Rivière, couleurs de Svart. Antony (Hauts-de-Seine) : La Boîte à Bulles, 2006, 78 p.

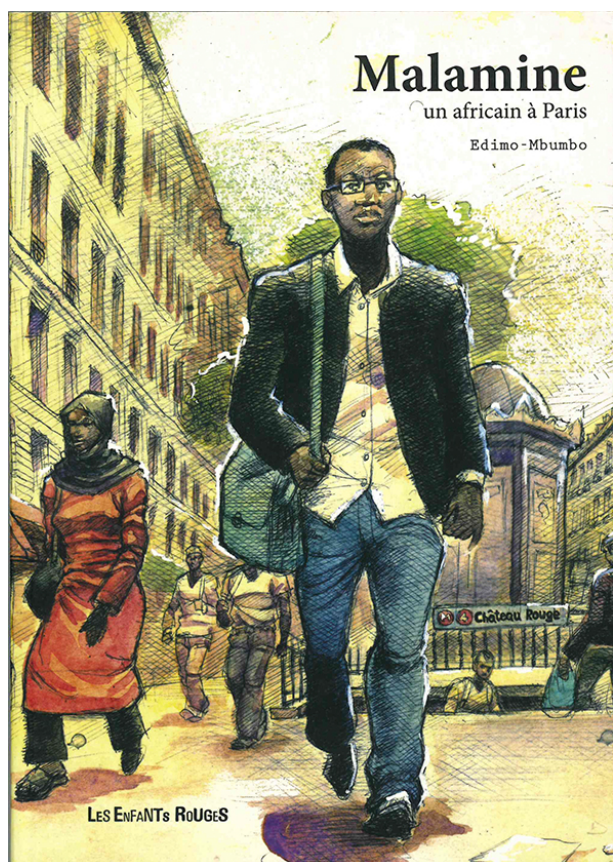
⁸⁵³ *Tempête sur Bangui*. Dessin et scénario de D. Kassai. Saint-Avertin : La Boîte à Bulles, 2015, 148 p.

⁸⁵⁴ « La terreur en Centrafrique ». Dessin et scénario de D. Kassai, *Larevuedessinée.fr*, [juillet 2014].

Voir : <http://www.larevuedessinee.fr/La-terreur-en-Centrafrique-118>. Consulté le 27 juillet 2017.

cette maison d'édition qui aspire à faire découvrir de jeunes talents en investissant dans des premiers albums. Il été accueilli en résidence par la maison d'édition à Saint-Aventin pour travailler au découpage du second volume de *Tempête sur Bangui*.

Moins productive en termes de nouveautés, la maison Les Enfants Rouges, fondée en 2006 par la libraire Nathalie Meulemans, publie des romans graphiques, souvent en noir et blanc ou en bichromie, avec un soin particulier porté aux maquettes, ainsi qu'aux rapports avec les auteurs. La collaboration avec le scénariste Christophe Edimo a amené à la publication des romans graphiques *Malamine. Un africain à Paris*, dessiné par Simon



Mbumbo, sorti en 2009 et réimprimé en 2011 et 2014, et *La Chiva colombiana* dessiné par Fati Kabuika sur un scénario de Christophe Edimo en 2012⁸⁵⁵. Cette maison s'est fixé « pour objectif de publier des albums de bande dessinée accessibles à tous publics mais originaux, de donner leur chance à de jeunes auteurs et de mêler des œuvres d'origines différentes », destinées principalement aux adultes, « en explorant les registres du romanesque, de la chronique, de l'autobiographie, du témoignage et de l'humour, le plus souvent engagé »⁸⁵⁶.

D'une manière générale, on peut constater une progressive adhésion des auteurs africains en diaspora – mais pas uniquement puisque Kassaï vit en Centrafrique et Kabuika à Kinshasa – aux modalités de la B.D. « littéraire », à son style graphique et à son type de récit, à ses formats et à la formule « publication unique ». Même dans certaines des publications récentes de la collection « L'Harmattan BD », les formats, les choix graphiques, les ambitions

⁸⁵⁵ *La Chiva colombiana*. Dessin de Fati Kabuika, scénario d'Edimo. Vallauris : Les Enfants Rouges, coll. « Isturiale », 2012, p. 109 ; *Malamine : un Africain à Paris*. *op. cit.*

⁸⁵⁶ Section « Collections » du site de La Boite à Bulles, s.d.

Voir : <http://www.la-boite-a-bulles.com/collection.php>, consulté le 25 juillet 2017.

esthétiques se raccrochent davantage à cette vague qu'à la B.D. humoristique de large diffusion. On en trouve des exemples dans le collectif *Les contes de Morne Plage d'après l'œuvre de Malcolm de Chazal*, un projet « littéraire » qui a rassemblé des bédéistes et scénaristes mauricien, malgache et français sous la direction technique d'Hobopok⁸⁵⁷, ou encore dans le roman graphique de 122 pages, intitulé *Mamie Denis évadée de la maison de retraite*, d'Adjim Danngar et Ngalle Edimo⁸⁵⁸.

Il existe néanmoins dans le milieu des grands éditeurs traditionnels des ouvrages qui peuvent se positionner dans les collections que ces gros groupes consacrent à la B.D. « littéraire », à l'instar du roman graphique d'Hector Sonon (Casterman) et des derniers albums de Baruti (Glénat).

Quelle que soit donc l'importance relative de la maison d'édition, un changement s'est produit par rapport aux premières publications et aux aspirations des débuts, lorsque le modèle à suivre était constitué par les albums « classiques » en série de Barly Baruti. « [T]u entends par bande dessinée un joli cartonné couleur... qui mettra ton "taff" en exergue... on rêve tous... », écrivait Raimi Sewado à Kangol dans la discussion en ligne que nous avons rapportée. Et Faustin Titi * affirmait dans le même esprit : « On veut se faire voir, on veut se faire éditer, on veut être publié sur papier cartonné comme tout le monde, et vendre comme tout le monde »⁸⁵⁹.

De tels propos expliquent pourquoi, lorsqu'il a été question de la collection Africa Comics dont nous parlerons par la suite, le choix d'un format non classique n'était pas souvent du goût des auteurs :

Une chose que nous avons découverte c'est que les auteurs n'aimaient pas notre format : couverture souple, papier ivoire, mat, comme pour la B.D. littéraire. En Italie elle était représentée par la jeune maison d'édition Coconino. Nous aimions

⁸⁵⁷ *Les contes de Morne Plage. D'après L'oeuvre de Malcolm de Chazal.* (Collectif.). Paris, L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2016, 72 p. Jean-Christophe Dalléry, alias Hopobok, est un dessinateur de B.D. français. Il a vécu à la Réunion où il a collaboré au magazine satyrique *Le Cri du Margouillat*, en publiant les planches satiriques *Le temps béni des colonies*, recueillies dans un album qui paraîtra en 1998 aux éditions Centre du Monde. Il a participé aux albums collectifs *Marmites créoles* (2010), *Musiques créoles* (2011) et *Légendes créoles* (2013). Depuis 2012, il est directeur artistique de la collection « L'Harmattan BD ».

⁸⁵⁸ *Mamie Denis évadée de la maison de retraite.* Dessin d'A. Danngar, scénario de Ch. Edimo. Paris, L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2017, 122 p.

⁸⁵⁹ TITI (Faustin), Entretien recueilli par S. Federici. Paris, 7 juillet 2014 (coll. privée).

ce style, plus cohérent avec les contenus profonds des récits, mais certains auteurs se montraient déçus de ne pas voir leurs ouvrages imprimés sur papier brillant et en format cartonné ! ⁸⁶⁰

Nous allons nous intéresser dans ce qui suit aux choix qui se trouvent à la base de ce changement dans la production des auteurs africains destinée au marché européen, changement qui, sans constituer un véritable mouvement, se présente comme une adhésion aux principes de légitimation de la B.D. « littéraire ».

1.2.3. La production associative ou sous commande institutionnelle

Une production qui ne relève ni de la sphère restreinte de l'avant-garde ni de la production traditionnelle pour le marché courant, c'est la B.D. qui est réalisée par le secteur associatif ou par des institutions, dans un but de conscientisation, pour reprendre un terme qui a lui-même émergé dans les années 60-70 et qui semble typique de l'esprit tiers-mondiste de l'époque (il est lié à la pédagogie de Paulo Freire) ; il s'agit en réalité de propagande, ou, en sens large, de publicité, mais ni l'un ni l'autre de ces deux mots ne conviennent véritablement. En somme, l'enjeu est de « faire passer » des messages, en considérant la B.D. comme un médium au sens technique du terme ⁸⁶¹.

La capacité qu'a la B.D. d'influencer ses lecteurs, notamment les enfants et les jeunes, et, par conséquent, son potentiel pédagogique vis-à-vis des générations futures avait été comprise très tôt. Nous citons en tant qu'exemple célèbre les « B.D. de Mao », racontant des histoires de vie quotidienne en Chine en fonction des valeurs du communisme ; elles étaient « produites par les Instituts d'art populaire de chaque chef-lieu de province » ⁸⁶² et vendues à bas prix ou diffusées dans les lieux publics comme les universités, les trains et les bibliothèques itinérantes.

⁸⁶⁰ MARCHESINI REGGIANI (Andrea), Entretien recueilli par S. Federici le 10 décembre 2016 (coll. privée).

⁸⁶¹ CHESNEAUX (Jean), ECO (U.), NEBIOLO (Gino), (sous la direction de), *I fumetti di Mao*. Bari : Laterza, 1971.

⁸⁶² NEBIOLO (G.), « Introduzione », dans *I fumetti di Mao, op. cit.*, p.V-XIII, p.VIII ; nous traduisons.

La fonction spécifique de ces B.D. [était] de communiquer un message, de fournir une démonstration, c'est-à-dire qu'elles [avaient] une fonction résolument pédagogique, proportionnelle au fait qu'elles explicit[aient] et rend[aient] plus aisément compréhensible ce que tout le monde connai[ssait], même si de manière confuse ⁸⁶³.

Au-delà des usages à des fins de propagande étatique, les B.D. ont été souvent mises au service de valeurs à promouvoir et de la transmission de contenus éducatifs, notamment historiques. En 1970, un livre considéré pionnier : *La bande dessinée peut être éducative*, a été publié par Antoine Roux ⁸⁶⁴, et en 1982 un numéro spécial des *Cahiers pédagogiques* a été consacré à la bande dessinée ⁸⁶⁵. De leur côté, les congrégations religieuses, les institutions publiques à divers niveaux ainsi que le monde associatif engagé dans la promotion de différentes valeurs (respect de l'environnement, dialogue interculturel, aide au développement, consommation critique, santé) ont souvent utilisé la narration en images pour transmettre, à travers des fictions ou des réinterprétations d'événements réels, des contenus spécifiques.

Nous nous référons aux brochures, posters, albums et, plus récemment, aux vidéos d'animation et aux publications numériques réalisées dans le cadre de programmes de sensibilisation, où la B.D. est utilisée dans la conviction de pouvoir toucher un large et jeune public (y compris, dans le cas des initiatives de communication destinée à l'hémisphère Sud, la population semi-analphabète) et rendre possible la vulgarisation d'informations techniques ou la transmission de contenus moraux ou religieux, voire aussi, à l'occasion, sanitaires.

Particulièrement intéressante pour notre analyse à cet égard a été la communication liée à l'éducation au développement, une activité que les ONG organisent pour rendre le public européen davantage conscient des problèmes liés au sous-développement de l'Afrique et aux inégalités économiques et, par conséquent, pour le convaincre de les soutenir par des donations. En effet, à partir de la fin des années 80, l'éducation au développement a été ressentie comme devant faire partie du processus éducationnel dans les nations développées. Les Nations Unies ont consacré un chapitre

⁸⁶³ CHESNEAUX (J.), « I fumetti cinesi come contro-cultura », dans *I fumetti di Mao*, op. cit., p. 261-272, p. 265 ; nous traduisons.

⁸⁶⁴ ROUX (Antoine), *La bande dessinée peut être éducative*. Paris : L'École, 1970.

⁸⁶⁵ *Cahiers pédagogiques*, n°203 (« La BD, une potion magique ? »), 1982.

entier de leur document programmatique intitulé *Agenda 21*, approuvé pendant la Conférence sur l'Environnement et le développement de Rio de Janeiro (le Sommet de la Terre de 1992), aux activités d'éducation et sensibilisation en vue de promouvoir le sens de responsabilité à l'égard de la planète et des générations futures ; elles ont en outre confirmé ce souci dans le *Plan de mise en œuvre* du Sommet mondial sur le développement durable de Johannesburg en 2002 ⁸⁶⁶. Des programmes de financement ont donc été élaborés par la Commission européenne et les gouvernements nationaux, programmes qui ont permis à de nombreuses ONG de réaliser des projets éducatifs (expositions, colloques, animations dans les écoles) et de produire des publications, souvent en utilisant des productions culturelles de l'Afrique : artisanat, cinéma, photographie, dramaturgie et, bien sûr, bande dessinée ⁸⁶⁷.

1.2.3.1. Des réalisations exemplaires

Dans l'énorme production des ONG du Nord, nous allons mentionner en particulier des initiatives qui ont concerné les auteurs africains de B.D., en particulier à partir de l'année 2000. En effet, dans la réalisation d'albums, de brochures ou d'affiches, aussi bien numériques qu'imprimés, adressés au public européen, les auteurs africains ont été souvent recrutés pour élaborer et dessiner des sujets liés à leur continent, à la migration ou au développement. L'identité africaine des créateurs, comme nous l'avons déjà remarqué à propos des initiatives mises en place sur le continent, confère de la valeur symbolique aux produits et est pour cela mis en évidence dans les projets soumis à la

⁸⁶⁶ Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic, National Strategy for Global Development Education 2011–2015, [s.d.]

Voir : http://gene.eu/wp-content/uploads/Gene_NationalStrategy-CzechGDE2011EN.pdf, consulté le 27 juillet 2017.

⁸⁶⁷ Cette pratique n'est en réalité pas neuve, puisqu'elle prend le relais des opérations de communication réalisées par les missionnaires dans les paroisses ou les écoles, par les congrégations missionnaires, voire par de plus hautes instances ecclésiastiques y compris le Vatican, pour sensibiliser les populations européennes et les convaincre soit de « donner aux missions », soit du bien-fondé d'une cause humanitaire ou d'une entreprise politique comme la colonisation dans son ensemble ; on a ainsi pu exposer, de manière ponctuelle ou permanente, des objets d'art africain, traditionnels ou modernes, à des fins de communication et de collecte, comme le font aujourd'hui encore les ONG, et/ou à des fins de recrutement, pour « susciter des vocations ».

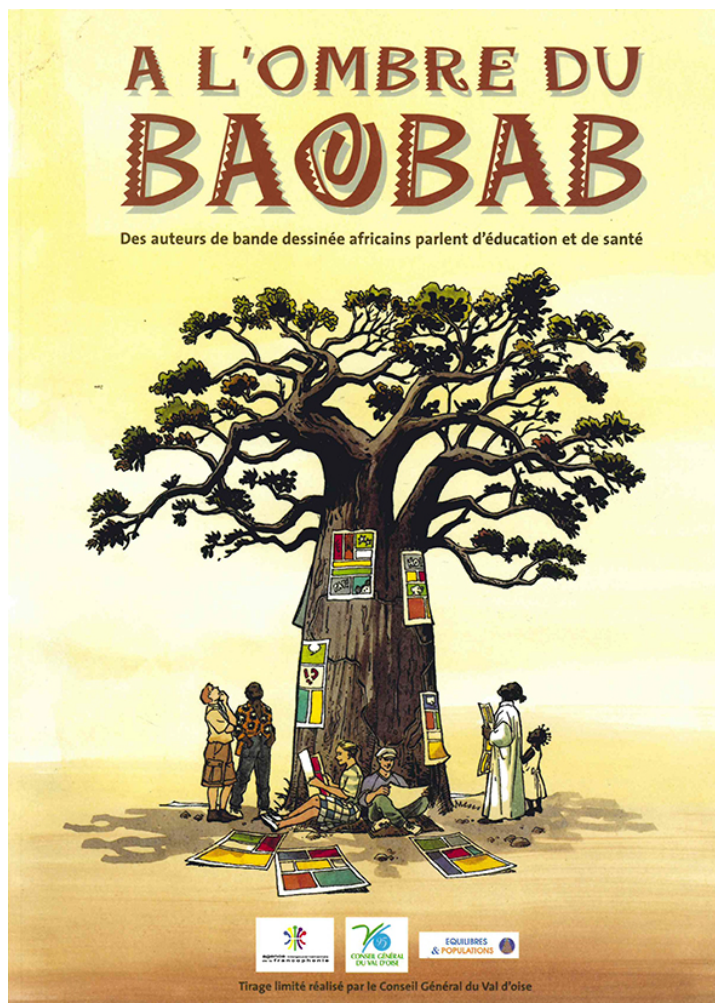
bonne attention des bailleurs de fond, de même qu'elle le sera ensuite dans les présentations des produits réalisés.

Ces instances, qui sont plus ou moins puissantes en termes politiques et plus ou moins richement dotées de moyens financiers, sont extérieures au monde de la B.D. et, par nature, elles sont en principe indifférentes à toute autre considération esthétique que celle de l'efficacité communicationnelle ⁸⁶⁸. Leurs interventions ont pourtant eu des effets très sensibles sur la connaissance qu'ont eue les publics européens de la B.D. d'auteurs africains puisqu'elles leur présentaient une production culturelle qui leur était presque inconnue ; ce faisant, elles ont exercé une fonction pionnière pour la sélection d'un corpus, pour la récolte des biographies, pour l'individuation de lignées thématiques, pour l'observance des styles et des influences, pour la mise en réseaux d'auteurs et experts : elles ont, nous pouvons l'affirmer, démarré le processus de constitution d'une identité de la B.D. africaine qui, grosso modo, s'est d'abord pensée du dehors.

En 1985, une initiative de coopération culturelle du Centre culturel Albert Camus à Tananarive a produit l'album édité par Segedo « Aventures dans l'Océan Indien », réunissant les meilleurs dessinateurs du pays. Le petit catalogue imprimé au terme du concours *Un dîner à Kinshasa*, déjà mentionné, réalisé en 1991 par l'ONG belge Ti Suka, a communiqué aux lecteurs européens intéressés l'existence d'une production congolaise ; elle leur était présentée par un bref essai historique de Jean-Pierre Jacquemin : « Jeunes pour jeunes et compagnie », qui est resté un point de repère pour la littérature critique des années 2000. Plus tard, une autre initiative, de niveau panafricain cette fois, a atteint une grande visibilité : il s'agit de l'album collectif *À l'ombre du baobab* ⁸⁶⁹ de l'ONG française « Équilibres et populations », un album dont nous avons déjà signalé l'importance en tant qu'étape majeure dans le parcours de plusieurs auteurs. Ce collectif est le résultat d'une initiative destinée à produire un outil de sensibilisation au développement, concernant notamment les problèmes de santé et d'éducation. Il était

⁸⁶⁸ Pour nuancer ceci, ajoutons qu'elles ne sont pas indifférentes au capital social que peut leur apporter, le cas échéant, le prestige de telle collaboration artistique ou culturelle (telle vedette de la télévision ou du cinéma, par exemple, leur cédant les droits de telle mélodie ou de telle image, pour encourager une campagne de levée de fonds).

⁸⁶⁹ *À l'ombre du baobab. Des auteurs de bande dessinée africains parlent d'éducation et de santé.* (Collectif). [Paris] : Agence intergouvernementale de la francophonie ; Équilibres & populations, [2001], 63 p.



destiné à être distribué dans les collèges en France, mais le fait est qu'il a aussi été présenté au festival d'Angoulême en janvier 2001, ce qui a entraîné l'invitation de nombreux auteurs au festival⁸⁷⁰. En somme, cet album a eu pour effet de mettre en évidence l'existence d'auteurs du continent africain, qui méritaient d'être mieux connus et d'être engagés dans d'autres projets éditoriaux par la suite.

À partir de cette période, des albums d'auteurs africains ont commencé à être publiés en Europe. Il s'agissait de projets soutenus par des institutions

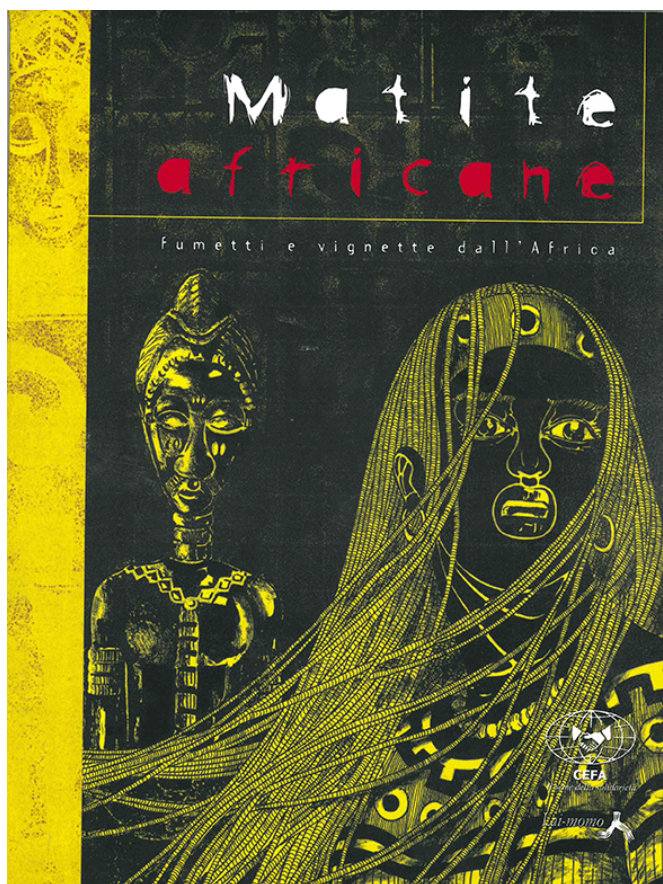
religieuses ou par la coopération européenne qui sollicitaient la participation des auteurs du continent pour des ouvrages imprimés en Europe et diffusés aussi bien en Europe qu'en Afrique.

870

« Cet ouvrage a été présenté à Angoulême en 2001, avec sur place les dessinateurs Didier Randriamanantena, un autre dessinateur malgache dont j'ai oublié le nom (de passage, rentré au pays), tous les dessinateurs congolais cités plus haut [Al'Mata, Fifi Mukuna, Pat Masioni], et aussi S.-P. Mbumbo et Chrisany : c'était la plus grande concentration de dessinateurs africains présents en Europe lors d'un festival, avec une exposition (*À l'ombre du baobab*) qui a fait beaucoup de bruit. » EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici via courriel le 15 juin 2015 (coll. privée).

Un premier exemple est l'auteur congolais Senga Kibwanga, avec lequel a collaboré le père Alain Delville sj (pseudonyme Willy Inongo), membre du « Centre Religieux d'Information et d'Analyse de la Bande-Dessinée » (CRIABD), « association destinée à promouvoir la BD chrétienne [...] »⁸⁷¹. De leur collaboration est issu un album racontant l'histoire authentique d'un couple mixte hutu-tutsi réfugié au Congo pendant le génocide rwandais pour fuir les persécutions des extrémistes (des deux bords)⁸⁷². Cette histoire a été publiée en 2001 par Coccinelle B.D., une ASBL belge créée en 1996 pour promouvoir le dialogue interculturel, à l'enseigne de laquelle Senga a également publié, sur un scénario de Pie Tshibanda, l'album *RD Congo Le bout du tunnel*⁸⁷³, dont le thème était les élections au Congo racontées à travers l'histoire d'un couple d'émigrés congolais à Bruxelles. Coccinelle B.D. a également commandé et mis en ligne en 2010, dans le cadre d'un projet du Haut Commissariat des Nations Unies pour les Réfugiés, l'histoire *Des clandestins à la mer*, dessinée par Tchibemba et scénarisée par Pie Tshibanda⁸⁷⁴.

En Italie, la publication et l'exposition *Matite africane* ont été élaborées, à partir de 2000, en tant qu'initiative d'éducation au développement, financée par les



fonds accordés par la Coopération italienne à l'ONG CEFA-Il seme della solidarietà et à la

⁸⁷¹ FRANCART (Roland), « Membres et statuts », *Le site du CRIABD*, 18 septembre 2007.

Voir : www.criabd.be/article-12455632.html , consulté le 10 mai 2016.

⁸⁷² *Couple modèle / Couple maudit. Hutu-Tutsi*. Dessin de J. Senga Kibwanga, scénario de W. Inongo. Durbuy : Coccinelle B.D., 2001, 30 p.

⁸⁷³ *RD Congo : le bout du tunnel*. Dessin de J. Senga Kibwanga, scénario de P. Tshibanda W.B. Durbuy : Coccinelle B.D., 2006, 40 p.

⁸⁷⁴ *Des clandestins à la mer : les tribulations de Yado*. Dessin de Tchibemba, scénario de P. Tshibanda. Durbuy : Coccinelle BD, 2010, 52 p.

coopérative Lai-momo, situées à Bologne. Basé sur une idée de l'anthropologue Massimo Repetti, le projet a été financé l'année suivant par l'Union européenne, sous le titre « Matite africane in Europa », et a pris une dimension internationale grâce au partenariat des associations d'immigrés CICAT de Paris et Regresso das Caravelas de Lisbonne.

Le projet a permis de développer une recherche à propos de la production de B.D. dans toute l'Afrique : francophone, anglophone, lusophone et arabe, et d'acheter des planches de nombreux auteurs africains pour la réalisation des deux catalogues⁸⁷⁵ et des expositions qui s'adressaient à un public de jeunes étudiants⁸⁷⁶. La première exposition, à l'Académie des Beaux-Arts et à l'Institut d'Art de Bologne⁸⁷⁷, a eu une grande visibilité dans la presse italienne. Une rencontre à Bologne a réuni des auteurs de différents pays, parmi lesquels l'ivoirien Amanvi, les sud-africains Conrad Botes et Anton Kannemeyer, le nigérian Tayo Fatunla et le sénégalais T.T. Fons. L'année suivante, une autre rencontre s'est tenue à la Mairie de Bagnolet, en Ile-de-France.

En Belgique, le projet de coopération culturelle Africalia a donné beaucoup d'espoir aux auteurs africains qui souhaitaient se faire connaître en Europe, en

⁸⁷⁵ FEDERICI (S.), MARCHESINI REGGIANI (A.), REPETTI (M.), (dir.), *Matite africane. Percorsi di avvicinamento a realtà africane. Fumetto e vignetta satirica*. Textes de Michel Agier, Maric-Éric Gruénais, Jolanda Guardi, M. Repetti. Sasso Marconi : Lai-momo ; Bologne : CEFA, 2002, 96+XVI p. ; FEDERICI (S.), MARCHESINI REGGIANI (A.), REPETTI (M.), (dir.), *Matite africane. Fumetti e vignette dall'Africa*. Sasso Marconi : Lai-momo, Bologne : CEFA, 2002, 112+XVI p.

⁸⁷⁶ Selon les documents de présentation du projet, « [l]a bande dessinée africaine, même si elle a des affinités avec l'occidentale, est forte et autonome, digne d'intérêt et peut être considérée comme objet d'étude, comme produit d'une société et aussi comme objet esthétique, pour la beauté du dessin et de la couleur. Elle est une production culturelle populaire qui reflète le monde des Africains et elle réussit à mieux communiquer que les autres formes de presse, parce qu'elle met en scène des contextes réalistes et des contenus proches de ceux qui sont vécus au quotidien. Grâce à ses caractéristiques, la bande dessinée africaine peut être utile aux besoins interculturels de l'école, et en effet, le projet a choisi comme destinataires soit des écoliers et des lycéens, soit des enseignants, à cause de l'importance de l'éducation pour l'ouverture des nouvelles générations aux problèmes et aux richesses des pays du sud ». Document de présentation du projet « Matite africane in Europa », [s.d.], Archive Africa e Mediterraneo (coll. privée).

⁸⁷⁷ *Matite africane. Fumetti e vignette dall'Africa*. Exposition. CEFA, Africa e Mediterraneo/Coop. Lai-momo. Bologne, Académie des Beaux-Arts 16 mars-6 avril 2002 ; Institut d'Art 9 avril-30 avril 2002.

organisant une saison consacrée à la culture africaine, en 2003. Une vaste exposition au Centre Belge de la B.D. de Bruxelles ⁸⁷⁸, organisée par Africalia en collaboration avec la revue *Africa e Mediterraneo* qui a prêté la majorité des planches et assuré nombre de relations avec les auteurs, a été l'occasion d'inviter de nombreux auteurs ; dans ce cadre, des rencontres programmatiques ont été organisées à propos des besoins et des perspectives de la B.D. africaine, mais malheureusement, à cause du retard dans l'organisation, aucun catalogue a été produit.

Toujours en 2003, mais en Italie, les initiatives de promotion de la B.D. et du dessin de presse africains se sont poursuivies à l'initiative de Marisa Paolucci, journaliste du magazine des missionnaires comboniens *Nigrizia* ; après un voyage d'étude au Fescary, elle a organisé à Rome l'exposition *Africartoon* et publié un fascicule diffusé avec les journaux *L'Unità*, *il Manifesto*, *Liberazione* et *Carta* ⁸⁷⁹.

Le langage et le ton utilisé dans les publications, les projets, les brochures et les articles qui rendent compte de ces réalisations reflètent un esprit de découverte de quelque chose d'inconnu et qui surprend, la satisfaction d'une reconnaissance enfin accordée après des années de méconnaissance, la déploration de l'indifférence des pouvoirs public et de la politique envers la culture, l'admiration pour le talent des auteurs africains – que l'on apprécie d'autant plus au vu des conditions difficiles dans lesquelles ils travaillent –, mais aussi la défense de la B.D. *tout court* en tant que genre considéré injustement comme mineur.

Suite au travail de recherche sur la B.D. des pays africains, la coopérative Lai-momo, en collaboration avec l'association *Africa e Mediterraneo*, a institué le Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure bande dessinée inédite d'auteur africain, un prix qui a été décerné six fois de 2002 à 2013. Ce concours s'adressait aux auteurs de bande dessinée de nationalité africaine, vivant en Afrique ou ailleurs, « désirant raconter des réalités propres à l'Afrique : décrire les modes de vie, dénoncer le manque de droits, raconter la migration ou exprimer leur propre imagination et créativité » ⁸⁸⁰. À partir de sa création en 2002, le prix a représenté une référence et une vitrine pour les auteurs. Il

⁸⁷⁸ *Bulles d'Afrique*. Exposition, Centre Belge de la Bande dessinée, 3 juin-28 septembre 2003.

⁸⁷⁹ *Africartoon*. (Collectif), sous la direction de Marisa Paolucci. Roma : Nuova iniziativa editoriale, 2003, 127 p.

⁸⁸⁰ Document de présentation du projet « Africa Comics », [s.d.], Archive Africa e Mediterraneo (coll. privée).

donnait aux auteurs une somme en argent, l'invitation en Europe et la possibilité de proposer et de publier un projet personnel d'album. Il était décerné par un jury composé d'experts de la bande dessinée, d'agents culturels et de dessinateurs européens et africains. Le concours faisait partie intégrante du projet Africa Comics, qui s'était donné

l'objectif de promouvoir et de diffuser les œuvres des créateurs africains de la bande dessinée en Europe, de les faire connaître auprès du grand public et des professionnels de l'édition afin de leur permettre de se faire une place sur le marché international et de contribuer à l'élargissement de leurs débouchés économiques⁸⁸¹.

Le prix a ainsi permis la publication de plusieurs albums en version française ou italienne, sous le label « Africa comics collection »⁸⁸², et celle de 5 catalogues collectifs⁸⁸³ contenant une sélection des meilleures histoires. Ces albums constituent souvent la première publication en Europe pour les auteurs et même, parfois, la première publication européenne de toute la B.D. d'un pays, comme dans le cas de Didier

⁸⁸¹ *Ibidem.*

⁸⁸² *L'amant de l'au delà*. Dessin et scénario de Amanvi. Sasso Marconi : Lai-momo, Abidjan : Gbich !, coll. « Africa comics », 2003, 46 p. ; *Une éternité à Tanger*. Dessin de F. Titi, scénario de Eyoum Nangué. Sasso Marconi : Lai-momo, 2004, 46 p. ; *Imboa. Le roi et Ifara*. Dessin et scénario de Didier Mada BD. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2004, 32 p. ; *On a fumé Malrobo*. Dessins et scénario de Jo Palmer Akligo. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2005, 31 p. ; *L'île aux oiseaux*. Dessin de Hissa Nsoli, scénario de Patrick De Meersman. Lai-momo, Sasso Marconi, coll. « Africa comics », 2005, 29 p. ; *Africavi*, Dessin et scénario de Anani et Mensah Accoh. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2008, 40 p.

⁸⁸³ *Africa comics. Antologia delle migliori storie a fumetti del Premio Africa e Mediterraneo. Riflessioni sui diritti umani. Storie e cronache*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2002, 120 p. ; *Africa comics 2003. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthologie du Prix Africa e Mediterraneo*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2004, 148 p. ; *Africa comics 2005-2006. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthology of the Africa e Mediterraneo Award*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2006, 143 p. ; *Africa comics 2007-2008. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthology of the Africa e Mediterraneo Award*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2009, 143 p. ; *Africa comics 2009-2010. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthologie du Prix Africa e Mediterraneo*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2010, 96 p.

Mada qui, avec *Imboa, le roi et Ifara*, a signé « le premier album solo malgache édité en Europe »⁸⁸⁴.

D'autres projets ont donné du travail de commande à des auteurs immigrés en Europe. La coopérative Lai-momo a continué à proposer à l'Union européenne des initiatives de sensibilisation à travers la B.D., à l'instar du projet « Valeurs communes. La rencontre des religions et de la pensée laïque pour l'intégration des immigrés » ; celui-ci a permis de réaliser, en 2005, cinq albums personnels de 32 pages, qui ont tous été scénarisés par Edimo sur la base de récits dus à des écrivains européens et africains, et dont les dessinateurs ont été Pat Masioni, Chrisany, Fifi Mukuna, Faustin Titi et Simon Mbumbo⁸⁸⁵. Les albums ont été publiés dans trois versions : française, espagnole et italienne. Le projet « *Approdi. Fumetti sull'immigrazione in un'Europa allargata* », doté par un fonds destiné à sensibiliser la population européenne à propos des différents aspects du 5^e élargissement de l'Union, a publié en 2006 un collectif en petit format contenant six brefs récits concernant les migrants en Europe⁸⁸⁶. Le fascicule a été

⁸⁸⁴ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Histoire de la bande dessinée à Madagascar », *BDzoom.com*, 18 janvier 2009.

Voir : <http://bdzoom.com/5695/patrimoine/histoire-de-la-bande-dessinee-a-madagascar/>, consulté le 20 juillet 2017.

⁸⁸⁵ *L'Appel*. Dessin de P. Masioni, scénario de Ch. N. Edimo, à partir d'une nouvelle originale de Pascale Fonteneau. Sasso Marconi : Lai-momo, 2005, 28 p. ; *La réserve*. Dessin de F. Titi, couleur de Rafael Espinel, scénario de Ch. N. Edimo, à partir d'une nouvelle originale de Thomas Gunzig. Sasso Marconi : Lai-momo, 2005, 28 p. ; *Hisham et Yseult*. Dessin de S. P. Mbumbo, scénario de Ch. N. Edimo, à partir d'une nouvelle originale de Carl Norac. Sasso Marconi : Lai-momo, 2005, 28 p. ; *Si tu me suis autour du monde*. Dessin de F. Mukuna, couleur de Natalia Gantiva, scénario de Ch. N. Edimo, à partir d'une nouvelle originale de Carl Norac. Sasso Marconi : Lai-momo, 2005, 28 p. ; *L'exposé*. Dessin de Chrisany, scénario de Ch. N. Edimo, à partir de la nouvelle originale d'*Abdourahman Waberi Schoelcher, Schéhérazade, Saïd et les autres*. Sasso Marconi : Lai-momo, 2005, 28 p. Le projet a été financé par le fond européen finalisé à l'Intégration des Immigrés (INTI).

⁸⁸⁶ *Approdi*. Sasso Marconi : Lai-momo, 2006, 48 p. Histoires contenues dans le livre : « A Ovest, la speranza ! », dessin de S. Mbumbo, scénario de E. Nguangé ; « La peste dei Re », dessin de Adjim Danngar, scénario de Marcello Toninelli ; « I colori del mondo », dessin de Didier Mada BD, scénario de Marcello Toninelli ; « Niente fragole per Don Miguel », dessin de P. Masioni, scénario de E. Nguangé, d'après l'idée de Javier Pérez Cepero, José Cartos, Leon Jariego et Octavio Vazquez ; « Di mamme ce ne sono due », dessin de F. Mukuna, scénario de Davide Barzi, d'après l'idée de Natalie Yiaxi ; « Giò Batta, lo schiavo nero di Malta », dessin de

traduit en 4 langues (italien, espagnol, grec et anglais) et distribué en Italie, en Espagne, en Grèce et à Malte.

En 2009, un cahier a été publié en français par l'ONG italienne CESTAS ; il était destiné à faire connaître au public européen les accords de partenariat économique (EPA) que l'Union européenne devait signer avec les pays de l'Afrique, des Caraïbes et du Pacifique. CESTAS a demandé à cinq auteurs (Henry Fanfan Muya Mambule, Piazio Detchouk, Didier Viodé, Pov et Miagotar Japhet) de produire des histoires d'une page ⁸⁸⁷. En 2009 et 2010, le GRAD (Groupe de Réalisations et d'Animation pour le développement) a commandé à Pat Masioni la réalisation de deux B.D. didactiques : *Agathe à la découverte de la Solidarité Internationale* ⁸⁸⁸ et *Travailler dans la coopération internationale* ⁸⁸⁹. Pour la série de l'UNESCO « Femme dans l'histoire de l'Afrique », Masioni a également publié en format numérique les histoires regroupées sous le titre *Les Femmes soldats du Dahomey* (2014), et *Njinga Mbandi, Reine du Ndongo et du Matamba*, d'après le scénario et le texte de Sylvia Serbin et Édouard Joubeaud ⁸⁹⁰. En 2012, l'association « Africa e Mediterraneo » a commandé au duo de dessinateurs Pov et Dwa une histoire concernant les méthodologies de la coopération, à savoir le « Cycle de projet », pour illustrer un cahier du Bureau de la Coopération de la Province autonome de Bolzano, en anglais ⁸⁹¹.

W. Zekid, scénario de Davide Barzi, d'après l'idée de Simon Mercieca. Le projet de l'association « Africa e Mediterraneo » a été réalisé en collaboration avec la coopérative Lai-momo, « L'Afrique dessinée », *Fumo di China* et l'Organisation Internationale pour les Migrations (OIM).

⁸⁸⁷ *Partnership for change*. Bologna : CESTAS. Contributions de : Piazio Detchouk, Miagotar Japhet, Henry Fanfan Muya Mambule, Pov, D. Viodé. Imprimé par SATE s.r.l., Ferrara, [16 p.].

⁸⁸⁸ *Agathe. T. 1 : Agent S.I. À la découverte de la Solidarité internationale*. Dessin et couleur de P. Masioni, scénario de Christophe Vadon, lexique et annexes « Pour aller plus loin » : Bernard J. Lecomte. Bonneville : GRAD France ; Genève : GRAD Suisse, 2009, 48 p.

⁸⁸⁹ *Agathe. T. 2 Chargé de mission S.I. Travailler dans la coopération internationale*. Dessin et couleur de P. Masioni, scénario de Ch. Vadon, lexique et annexes « Pour aller plus loin » : B. J. Lecomte. Bonneville : GRAD France ; Genève : GRAD Suisse, 2009, 48 p.

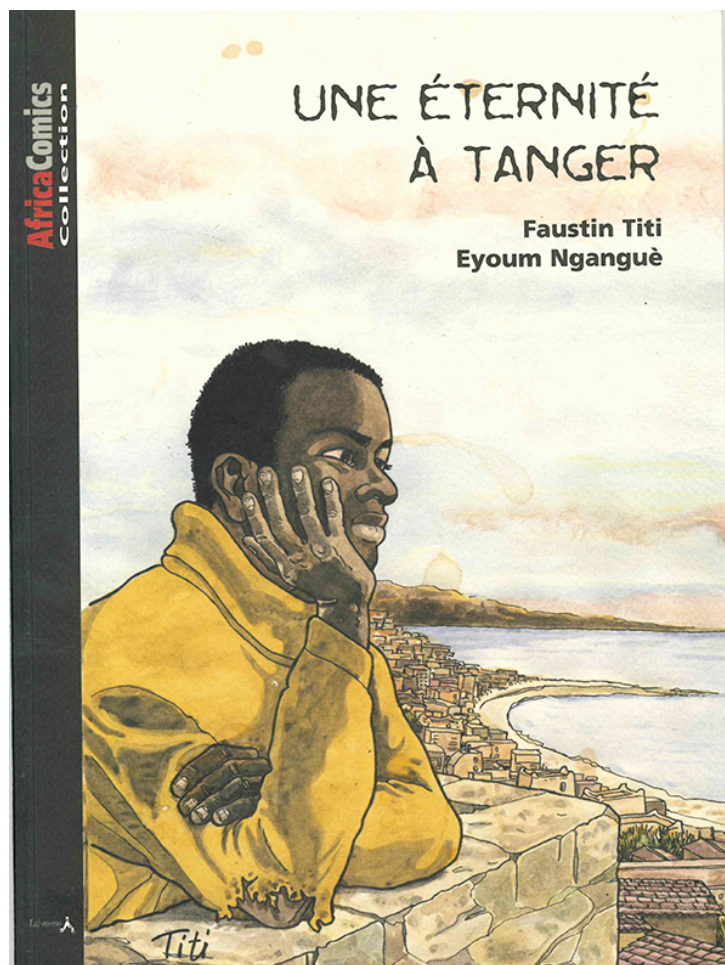
⁸⁹⁰ *The women soldiers of Dahomey*. Dessin et couleur de P. Masioni, scénario de Sylvia Serbin. Paris-: UNESCO, Glasgow-: Collins, [2015], 90 p. [en ligne].

⁸⁹¹ *The project cycle management*. Dessin de Pov, Dwa, scénario de S. Federici. Sasso Marconi : Lai-momo [2012], [48 p.]

Outre ces travaux de commande, les initiatives de promotion de la visibilité de la B.D. africaine ont continué dans la seconde partie de la décennie. En 2006, une initiative s'est fait remarquer en raison de la collaboration avec l'une des institutions les plus prestigieuses pour l'art contemporain : l'exposition *Africa Comics* à New York, dans le Studio Museum in Harlem, une institution fondamentale pour l'entrée des auteurs afro-américains dans le champ international de l'art contemporain. Plusieurs articles dans la presse, dont deux pages en couleurs dans la section culturelle du *New York Times*, ont montré l'intérêt suscité par cette manifestation, qui a présenté cette production culturelle au moyen d'un accrochage sophistiqué, de qualité muséale, et d'un catalogue édité introduit par un essai dû à la « star » de la critique d'art contemporain Okwi Enwezor ⁸⁹².

Le même année, l'Espace Flagey à Bruxelles a accueilli, dans le cadre des premiers Dev Days (Journées Européennes du Développement) organisés par la Commission européenne, une exposition collective qui mettait en exergue la différence entre la B.D. destinée à promouvoir les projets de sensibilisation et la B.D. destinée au marché.

L'exposition *Africa Comics*, dans le programme « OFF » de la Biennale de Dakar 2006, a été visitée par Robert Storr, historien d'art et ancien conservateur du MOMA à New York, qui venait à l'époque d'être nommé curateur de la Biennale de Venise. Après avoir examiné les catalogues et les albums produits par les éditions Lai-momo, Storr a choisi d'inclure les 46 planches originales de la B.D. intitulée *Une éternité à Tanger*, de Faustin Titi et Eyoum Ngangué, dans l'exposition internationale (à savoir la sélection personnelle du curateur, qui



⁸⁹²

Africacomics. New York : The Studio Museum in Harlem, 2006, 271 p.

octroie une reconnaissance incontournable dans le champ de l'art contemporain) de la 52^e édition de la Biennale de Venise. À cette occasion, les bédéistes Titi Faustin et Eyoum Nangué ont vu leur album *Une éternité à Tanger* traduit en italien⁸⁹³. En mars 2007, cette B.D. a été traduite en suédois et publiée par les éditions Trasten⁸⁹⁴ ; en 2008, elle sera traduite en néerlandais et publiée par Oxfam Novib⁸⁹⁵.

Toujours en 2007 a eu lieu l'exposition de bande dessinée congolaise *Talatala*, organisée dans le cadre du festival *Yambi 2007*. Cet événement, soutenu par la coopération belge, a accueilli, du 15 septembre au 30 octobre 2007, 150 artistes venant du Congo en différents lieux de Bruxelles et de Wallonie (ainsi qu'à Paris, Limoges et Anvers) pour y témoigner de la vitalité et de la créativité congolaise contemporaine dans plusieurs domaines : arts de la performance, arts visuels, littérature, cinéma, B.D. Réalisée par l'ASBL Entre Deux Mondes, l'exposition *Talatala* (en lingala : lunettes, miroir), était destinée à mettre en lumière l'histoire, les conditions de production et les principaux thèmes de la B.D. congolaise. Une autre de ces manifestations qui ont servi à l'émergence et à la définition identitaire de la B.D. africaine a été l'exposition *Picha*, organisée en 2008 par le CNDO, institution culturelle néerlandaise basée à Amsterdam, avec la collaboration de différents spécialistes, parmi lesquels Alain Brezault, qui a réalisé une base de données concernant 120 dessinateurs d'Afrique francophone pour le site de l'exposition⁸⁹⁶ (malheureusement elle n'est plus disponible). Présentée du 26 avril au 31 août 2008 à l'Afrika Museum de Berg en Dal, l'exposition a été montée par la suite à Lagos au Nigeria en novembre 2008, puis à Palma de Majorque du 14 mai au 4 juin 2009, lors du Festival BD Comic Nostrum. *Picha* a été également exposée à Sao Paulo au Brésil avant de revenir en Hollande pour une ultime présentation à Goes.

Nous rappelons aussi deux créations belgo-congolaises financées par la coopération belge, à savoir deux albums scénarisés et dessinés par les membres de l'association « B.D. Kin Label » et édités par « Africalia », qui traitent de sujets liés à la colonisation. Pour réaliser le premier, *Congo 50*, paru en 2010 à l'occasion du

⁸⁹³ *Un'eternità a Tangeri*. Dessin de F. Titi, scénario de E. Nangué. Sasso Marconi : Lai-momo 2007, 46 p.

⁸⁹⁴ *En evighet i Tanger*. Dessin de F. Titi, scénario de E. Nangué. Stockholm : Bokförlaget Trasten, 2007, 46 p.

⁸⁹⁵ *Een eeuwigheid in Tanger*. Dessin de F. Titi, scénario de E. Nangué. Den Haag : Oxfam Novib, 2008, 46 p.

⁸⁹⁶ BREZAULT (A.), Bref CV. Archives Alain Brezault (coll. privée).

cinquantième de l'indépendance⁸⁹⁷, le dessinateur Asimba Bathy a impliqué dans le projet sept auteurs de l'association, en collaboration avec A. Brezault⁸⁹⁸. Dans cet album, le demi-siècle d'indépendance est raconté à travers les événements historiques auxquels sont confrontés les principaux personnages servant de fil rouge au scénario global, en particulier les jumeaux Dipanda et Lipanda, un garçon et une fille, baptisés le 30 juin 1960, soit le jour même de la proclamation de l'Indépendance nationale. Le deuxième album raconte la vie de Paul Panda Farnana, présenté comme le premier Congolais à avoir fait des études supérieures en Europe et le premier nationaliste dénonçant les méthodes coloniales mises en place par les Belges⁸⁹⁹.

Nous rappelons aussi une publication numérique, nord-américaine mais assimilable à la publication dans le secteur associatif européen : *Roza ou le courage de choisir la vie*, de Séraphin Kajibwami⁹⁰⁰, né à Bukavu en 1971, qui a obtenu cette commande de la part de Développement et Paix, organisme de l'Église catholique au Canada, pour relater l'histoire de la résistance des communautés congolaises face au conflit armé en R.D.C., et à ses conséquences, notamment la violence faite aux femmes⁹⁰¹. Kajibwami a été par la suite enrôlé, avec le scénariste franco-réunionnais Appollo, par l'association African Artists for Development pour raconter une histoire liée au SIDA : *Les Diamants de Kamituga*, distribuée gratuitement dans les grandes villes congolaises et dans le Sud-Kivu à raison de 100 000 copies pour le premier tome et de 150 000 copies pour le second. Une édition rassemblant les deux épisodes est sortie en fin 2014.

⁸⁹⁷ *Congo 50*. (Collectif). Bruxelles : Roularta Books ; Africalia, 2010, 56 p.

⁸⁹⁸ À propos du processus de réalisation collective de l'album, voir : FEDERICI (S), « La bande dessinée *Congo 50* ou la mémoire collective d'une indépendance difficile », *Continents manuscrits* [En ligne], n°4, 2015, 11 pages, mis en ligne le 15 mars 2015, Voir : <http://coma.revues.org/535>.

⁸⁹⁹ *Paul Panda Farnana, une vie oubliée*. Dessin d'A. Bathy, Y. Kumbozi, D. Djemba et D. Lobela ; scénario d'Antoine Tshitungu. Bruxelles : Africalia, 2014, 48 p. + 9 p. de dossier historique.

⁹⁰⁰ « *Roza ou le courage de choisir la vie* », *op. cit.* L'ouvrage comprend un dossier comportant 8 p. d'introduction et 7 p., à la fin, de matériels didactiques concernant le contexte historique, géographique, social et économique de la R.D.C. Voir : www.devp.org/fr/resources/graphic-novel/drc (site de Développement et Paix, organisation catholique canadienne), consulté le 5 novembre 2016.

⁹⁰¹ *Les diamants de Kamituga. Édition intégrale Tomes 1 & 2*. Dessin de S. Kajibwami, scénario de Appollo. Paris : Artistes Africains pour le Développement, 2014, 58 p.

1.2.3.2. Particularités de ce secteur militant

Dans ces différents projets éditoriaux, la B.D. est conçue en tant qu'outil de communication original et efficace pour dépeindre des réalités de l'Afrique contemporaine, en alliant les ressources du verbe à celle de l'image.

Une partie importante des initiatives du secteur associatif ont été prises par des auteurs en diaspora, qui ont fondé des associations, des revues et des maisons d'édition. Certains bédéistes ou animateurs culturels africains ont en effet tôt compris que la communication sociale pouvait offrir des possibilités en vue d'obtenir des financements et un espace dans le marché pour des productions qui, comme c'est souvent revendiqué dans les présentations et les paratextes, sont supposées garantir, grâce à l'implication d'auteurs africains, une interprétation légitime, en quelque sorte « autorisée », de l'Histoire africaine et des questions d'actualité. Très actifs dans les festivals de la B.D. ou les salons du livre, où ils sont souvent invités à présenter leurs publications, ces auteurs arrivent à obtenir une certaine visibilité et des ventes (à distance à travers l'internet ou directement à l'occasion des rencontres avec les lecteurs).

L'un des premiers à se mobiliser a été l'auteur congolais Alix Fuilu qui, au début des années 2000, a enrôlé plusieurs auteurs de la diaspora, dispersés à leur arrivée en France, en leur demandant des planches pour les réunir dans des albums collectifs sous le label « Afro bulles », et organiser des manifestations « africanistes », notamment avec la Mairie de Tourcoing, où il habite. Il a publié le n°1 de cette série, *Couleur café*, en 2001⁹⁰² ; le n°2, *La piste malagasy. Spécial Madagascar*, en 2003⁹⁰³ ; le n°3 en 2004 ; le n°4, *Africalement*, en 2006.

Des initiatives se proposent d'éclairer le rôle historique de certains personnages africains à leur avis méconnus par les Histoires officielles. Les éditions Menaibuc, par exemple, liées à l'Espace Menaibuc/Edilac, fondé à la fin des années 90 par Salomon Imhotep Mezepo à Paris en tant qu'« unique lieu d'enseignement pédagogique des Humanités Classiques Africaines, de promotion artistique du monde panafricain et de défense de la Mémoire Panafricaine dite "kamite" », ont publié en 2004 la B.D. de

⁹⁰² *Afro-Bulles*. Vol. 1 : *Couleur café*. Tourcoing : Éditions du Palmier Vert/ABDT, 2002. Dirigé par A. Fuilu.

⁹⁰³ *Afro-Bulles*. Vol. 2 : *La piste malagasy. Spécial Madagascar*. Tourcoing : Éditions du Palmier Vert/ABDT, 2003. Dirigé par A. Fuilu.

Biyong Djehouty, *Soundjata : la bataille de Kirina* (Menaibuc, 2004). Engagé dans la valorisation de l'identité africaine, en accord avec la démarche du groupe de l'Espace Menaibuc/Edilac, Djehouty se définit comme « un kamit du Cameroun qui vit en France, dans la banlieue parisienne ». Il a par la suite publié *Soundjata le conquérant. T. 1 : L'ultime bataille* (Bès création, 2005), et d'autres B.D. traitant de personnages de l'ancienne histoire africaine, autoédités sous le label Djehuty Graphics pendant les années 2010 et vendues via le site qui lui est consacré ⁹⁰⁴.

La petite maison d'édition Mabiki, fondée à Bruxelles par l'écrivain congolais Bienvenu Sene Mombala, a édité *Zamadrogo, fils de Soroba* ⁹⁰⁵, d'Alain Kojele, concernant les périls de la vie kinoise, et *Les voleurs de mort* ⁹⁰⁶, du peintre congolais Andrazzi Mbala résidant en Belgique.

L'un des premiers créateurs congolais émigrés en Europe, Serge Diantantu, est probablement l'auteur le plus attentif aux sujets historiques. Il a par exemple publié l'histoire très documentée du prophète Simon Kimbangu ⁹⁰⁷ et de sa persécution par les autorités coloniales, à l'enseigne de la maison d'édition Mandala, créée par le géologue et politicien congolais Robert Wazi Nandefo ; il a conçu ce récit aussi bien pour les lecteurs européens que pour le public africain, celui-ci étant toutefois, selon l'auteur, difficile à atteindre. Par la suite, avec le soutien de l'initiative La Route de l'esclave de l'UNESCO, Diantantu a publié la série historique *Mémoire de l'esclavage* ⁹⁰⁸, chez l'éditeur de la

⁹⁰⁴ <http://www.djehutygraphics.com>, consulté le 21 juillet 2017.

⁹⁰⁵ *Zamadrogo, fils de Soroba*. Dessin et scénario de Kojélé Makani [= A. Kojélé]. Bruxelles : éditions Mabiki, 2006, 51 p.

⁹⁰⁶ *Les Voleurs de mort*. Dessin et scénario de Andrazzi Mbala. Bruxelles : éditions Mabiki, 2007, 56 p.

⁹⁰⁷ *Simon Kimbangu. La voix du peuple opprimé mort au bout de 30 années de prison*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala, 2002, 48 p. ; *Simon Kimbangu. Tome 2. Le triomphe par la non-violence*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala-Africa BD, 2004, 46 p. ; *Simon Kimbangu. Tome 3. Lipanda dia Zole. La Liberté à jamais*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala-Africa BD, 2010, 50 p.

⁹⁰⁸ *Mémoire de l'esclavage. 1. Bulambemba*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2010, 44 p. ; *Mémoire de l'esclavage. 2. En naviguant vers les Indes*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2011, 46 p. ; *Mémoire de l'esclavage. 3. L'embarquement de Bois d'Ebène*. Dessin et scénario de S. Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2012, 45 p. ; *Mémoire de l'esclavage. 4. Île de Gorée*. Dessin et scénario de

Guadeloupe Caraïbéditions, mais il a également fondé sa propre maison. Comme l'a souligné Philippe Delisle, il s'agit d'une « production didactique, nourrie de petits explicatifs, de dates et de cartes. Mais son projet ne vise pas à mettre en exergue tel ou tel héros européen émancipateur. Il souhaite manifestement favoriser un renversement du regard, en se situant le plus possible du point de vue des Africains »⁹⁰⁹. Selon Ch. Cassiau-Haurie, l'impact de ce type de production, diffusée à un public restreint via son site internet, est plus important que le laisse penser ce type de formule. C'est le cas, par exemple, de Mandala éditions « qui a vendu près de 15 000 exemplaires des deux premiers tomes de la biographie de *Simon Kimbangu* de Serge Diantantu »⁹¹⁰.

*Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*⁹¹¹ est une bande dessinée scénarisée par Christophe Edimo et dessinée par neuf des adhérents de l'association L'Afrique dessinée : les Africains en diaspora Willy Zekid, Christian Bengono, Hervé Nouthier, Simon Pierre Mbumbo, Adjim Danngar, Didier Kassai, Didier Mada, mais aussi la chino-malgache Armelle Leung, et le colombien Rafaël Espinel. Auto-édité et imprimé à raison de 400 exemplaires, l'album raconte l'histoire d'un jardinier employé par de riches bourgeois, qui a devant lui une journée pour faire soigner sa fille, victime d'une crise de paludisme cérébral.

En se situant dans le cadre de la B.D. éducative, ces ouvrages ont pour but de mettre en évidence des situations sociales ou des épisodes historiques qui méritent, selon les auteurs et les promoteurs, d'être mieux connus par le public parce qu'ils témoignent de la situation insatisfaisante vécue par les citoyens de plusieurs pays africains et de l'instabilité politique actuelle. Souvent, les paratextes soulignent le fait

S. Diantantu. *Le Lamentin* : Caraïbéditions, 2014, 46 p. ; *Mémoire de l'esclavage. 5. Colonies des Antilles et de l'Océan Indien*. Dessin et scénario de S. Diantantu. *Le Lamentin* : Caraïbéditions, 2015, 48 p.

⁹⁰⁹ DELISLE (Ph.), *Tintin et Spirou contre les négriers. La BD franco-belge : une littérature antiesclavagiste ?*. Paris : Karthala, coll. « Esprit BD », 2013, p. 207.

⁹¹⁰ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « La percée de la B.D. africaine en Europe », *www.africultures.com*, 12 septembre 2007.

Voir : <http://africultures.com/la-percee-de-la-bd-africaine-en-europe-6901/>, consulté le 21 juillet 2017.

⁹¹¹ *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*. Paris : L'Afrique dessinée, 2007, 74 p. Dessins de : W. Zekid, Christian Bengono, Hervé Nouthier, S. P. Mbumbo, A. Danngar, D. Kassai, D. Randriamanantena [= D. Mada], Armelle Leung, Rafaël Espinel, scénario de Ch. N. Edimo.

qu'ils ont été réalisés par des auteurs du continent ⁹¹², ce qui est supposé conférer une valeur d'authenticité aux créations et les inscrire dans « la perspective de la représentation dénonciatrice » ⁹¹³. Du point de vue éditorial, même si les instances de production sont différentes, les conditions de publication sont toujours liées au secteur associatif et à la démarche de la sensibilisation.

Peu de ces œuvres paraissent avoir pour intention de s'inscrire ni dans l'offre de la B.D. commerciale, produite grâce à une sélection et à un investissement de la part de grandes maisons d'édition, ni dans la production restreinte de la B.D. littéraire et « alternative ». Elles ne relèvent pas de la B.D. de genre qui, en respectant des codes narratifs et visuels spécifiques, est conçue en fonction de différents « créneaux » du marché des acheteurs potentiels. D'ailleurs, la qualité n'est pas toujours celle qui permettrait d'affronter, sans la protection d'une double caution (une intention morale et un pacte d'authenticité), un marché qui ne serait pas sensibilisé a priori aux problèmes humains vécus par les Africains : dans certaines de ces œuvres, la narration peut sembler peu tendue, avec des dialogues ou des « récitatifs » trop longs ⁹¹⁴, tandis que le travail de documentation, très sérieux comme dans le cas de Diantantu ⁹¹⁵, produit

⁹¹² Jacques Dubois souligne que « chaque ouvrage de littérature émet de nombreux signes de reconnaissance concernant son classement générique. Comme celui d'hier mais plus encore, l'éditeur d'aujourd'hui habille le livre de marques nombreuses visant à sa présentation, à sa promotion. Cet appareil paratextuel, voulu par les éditeurs mais aussi par les auteurs (songeons à certaines préfaces manifestaires), joue un grand rôle dans la qualification et la codification des textes ». DUBOIS (J.), « L'institution du texte », dans NEEFS (Jacques) et REPARS (Marie-Claire), (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 125-144 ; p. 135.

⁹¹³ HALEN (P.), « L'enfant-soldat vu par la fiction africaine », *art. cit.*

⁹¹⁴ À titre d'exemple, nous citons un compte rendu de l'album *Agathe* de P. Masioni : « [...] l'image reste trop secondaire. Les dialogues toujours trop peu naturels veulent faire passer trop de choses. En résumé, une profusion d'exemples et activités au service d'un engagement profond et sincère. Mais un titre qui vaut toujours plus par son aspect militant que divertissant. » ARROUET (Joseph), « Compte rendu de *Agathe, agent S.I. T2. Travailler dans la coopération internationale* », *PlanèteBD.com*, 1 décembre 2010.

Voir : <http://www.planetebd.com/bd/grad/agathe-agent-s-i/travailler-dans-la-cooperation-internationale/11773.html>, consulté le 29 juillet 2017.

⁹¹⁵ Pour une analyse détaillée des sources historiques utilisées par S. Diantantu, voir : VELLUT (Jean-Luc), « À propos du Simon Kimbangu de Serge Diantantu. La place du religieux dans le

occasionnellement dans le récit des effets de pesanteur ⁹¹⁶. Ajoutons que, si les capacités techniques des auteurs sont souvent indubitables, les choix graphiques ne sortent pas du canon de la B.D. réaliste pour la jeunesse, tandis que la matérialité éditoriale s'inspire de la B.D. populaire (un album A4, 48 p., cartonné) ou de la diffusion à bas coût (un fascicule souple ou une publication numérique).

Il s'agit d'un travail souvent bien payé parce qu'il n'est pas conditionné par les ventes sur le marché. Mais ce type d'expression, même quand elle est liée à une forme de compétition ou concours, ne produit pas de capital symbolique propre au champ ; en d'autres termes, il n'est pas pris en compte en tant qu'exercice susceptible de conférer une reconnaissance artistique. Et, de fait, les auteurs sont conscients que les conditions de publication sont liées à la démarche de la sensibilisation, mais non pas à un processus de sélection qui corresponde à un jugement esthétique et donc à une légitimation donnée par les pairs. Il ne s'agit pas non plus de séries commerciales, produites grâce à une sélection et un investissement de la part d'une moyenne ou grande maison d'édition, et l'on est très loin aussi des romans graphiques de la B.D. indépendante, qui sont publiés dans la perspective d'un refus des modes dominants de production. Souvent, la qualité n'est donc pas celle qui permettrait d'affronter « sans protection » le marché libre, et le style ne se montre pas engagé dans la recherche d'une originalité formelle : les choix graphiques manquent souvent d'innovation et ne s'écartent pas du canon de la B.D. réaliste des publications pour la jeunesse. Davantage même : dans certaines de ces œuvres, des lecteurs ont déploré que la narration était peu tendue, avec des passages qui manquent de clarté et des dialogues trop longs.

Dans ce cas, les instances hétéronomes, poursuivant des buts d'éducation, de coopération ou de sensibilisation, sont évidemment plus fortes pour se faire entendre que les instances autonomes, celles qui édictent les règles spécifiques qui gouvernent la concurrence dans le champ de la B.D.

“roman national” congolais », *Aionos. Miscellanea di studi storici*, 17, (2011-2012), 2014, p. 175-224.

⁹¹⁶ « C'est un art très elliptique, la bande dessinée. Et dans le dialogue, et dans la narration. Il ne s'agit pas de tomber dans des digressions inutiles. Le travail de documentation doit devenir invisible. » Voir GIROUD (F.), « Entretien recueilli par Lolek », *Du9*, mars 1999.

Voir : www.du9.org/entretien/frank-giroud-fait-des-histoires/, consulté le 20 avril 2016.

PARTIE 2. TRAJECTOIRES D'AUTEURS AFRICAINS DE B.D.

2.1. LES PARCOURS DES AUTEURS

2.1.1. Outils théoriques pour une réflexion sur les conditions de possibilité des auteurs et leurs stratégies

Avant d'étudier de façon spécifique certaines trajectoires individuelles, il est nécessaire de faire le point et de préciser certains concepts déjà utilisés dans notre analyse des possibilités dont disposent les auteurs africain de B.D. dans les contextes locaux ainsi que dans l'examen des résultats auxquels ils sont parvenus relativement à leur entrée dans le champ européen.

Les questions liées aux conditions défavorables des producteurs africains, à l'irrégularité de leurs parcours professionnels, à l'existence d'un intérêt ou d'un moindre intérêt du marché européen pour des œuvres classables dans la catégorie « africaines », en somme l'ensemble des problèmes touchant à la marginalité, ont fait surface à de multiples reprises dans les études et lors des débats et des initiatives culturelles concernant cette production. Les résurgences de de cette problématique dans les entretiens avec les auteurs nous rappellent que ces difficultés sont – ou du moins ont été longtemps – perçues comme si urgentes et fondamentales que diverses actions ont été montées pour combler ce manque d'égalité des chances. Cela étant, il nous faut dès lors veiller à ce que la pression des facteurs humains, personnels et même politiques ne vienne pas brouiller notre regard critique. La sociologie des champs, nous le mentionnons une nouvelle fois, s'avère particulièrement utile afin de prendre le recul nécessaire pour observer les trajectoires des auteurs concernés en tant que pratiques concrètes dans les espaces de résidence et d'action artistique et professionnelle et pour observer les contradictions éventuelles entre ces pratiques et les identités construites dans leurs productions ou affirmées par leurs prises de position paratextuelles. En

particulier, les concepts les plus fondamentaux pour interpréter les itinéraires sont ceux d'habitus, de stratégie, de capital (culturel, social et symbolique) et d'antinomie.

La personnalité artistique d'un bédéiste africain peut ainsi être considérée sous l'angle du concept d'*habitus*, défini par P. Bourdieu comme un « système de dispositions acquises par l'apprentissage implicite ou explicite »⁹¹⁷, produit de toute l'expérience biographique d'un auteur. Ainsi, les données biographiques peuvent se lire en tant qu'ensembles de choix et d'événements générés par les « croyances, [les] schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde [qui] sont constitutifs de l'habitus [et qui,] contrairement aux présupposés de la théorie de l'acteur rationnel, [...] orientent les conduites et les jugements sans être nécessairement explicites, sous la forme d'un sens pratique »⁹¹⁸. Pouvons-nous insérer dans l'habitus ce que l'on appelle talent⁹¹⁹, qui, dans le cas des dessinateurs, peut se traduire par une capacité spécifique, à savoir « la main », la faculté de dessiner et de construire les planches, autant de compétences qui révèlent une facture techniquement impeccable chez de nombreux auteurs de notre corpus. D'ailleurs, le concept très évocateur de talent est un concept fuyant parce que, comme l'explique Pierre-Michel Menger, si

[d]ans le cours des premières expériences formatrices des artistes, des capacités se manifestent différemment et inégalement selon les individus[,] [d]emeure encore indéterminée la question de savoir de quelle espèce sera la différence de talent entre certains créateurs qui, à plus ou moins long terme, et durablement ou non, vont réussir, et d'autres, qui seront moins bien lotis⁹²⁰.

⁹¹⁷ BOURDIEU (P.), *Questions de sociologie*. Paris : Éd. de Minuit, 1980, p. 119.

⁹¹⁸ SAPIRO (G.), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *art. cit.*

⁹¹⁹ « Nous n'avons pas de preuve absolue de la présence ou de l'absence du talent, parce que nous ne savons pas exactement ce qu'est le talent, parce que nous ne savons pas le mesurer indépendamment de ce qu'il produit, les œuvres, et que mesurer la valeur des œuvres n'est pas un processus naturel et simple, qui serait doté d'une objectivité incontestable. Les évaluations divergent, elles changent, la valeur des artistes peut être revue à la hausse ou à la baisse, etc. » – MENER (Pierre-Michel), « Le génie artistique et son analyse par les sciences sociales. Une application au cas de Beethoven », *www.artetsociété.org*, 15 mai 2008. Voir : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-menger.html>, consulté le 2 septembre 2017.

⁹²⁰ *Ibidem*.

Au niveau du scénario également, la vision du monde que l'auteur engage dans ses sujets, la qualité des récits, des dialogues, du rythme, résulte de son *habitus*, de ce système de dispositions « acquises au cours de la socialisation primaire dans le milieu familial et de la socialisation secondaire à l'école »⁹²¹.

L'*habitus* se montre déterminant parce qu'il est « générateur de stratégies »⁹²². La *stratégie*, telle qu'elle est pensée dans les textes de Pierre Bourdieu, apparaît comme un modèle de comportement, un mode d'action ou de conduite, une pratique dont les effets espérés sont bénéfiques, voire optimaux : ils ont été conçus en termes de « profit », autrement dit comme des actes poursuivant une fin (plus ou moins consciente, c'est là une autre question, à laquelle la notion d'*habitus* répond déjà en partie). Dans les itinéraires que nous allons analyser, la stratégie n'est rien d'autre que ce que les auteurs pratiquent dans le milieu de la B.D. et, plus généralement, dans le monde social, pour en tirer des bénéfices ultérieurs. Dans les conditions de possibilité qui leur sont offertes, compte tenu de leur capital social et culturel, les auteurs « enchaînent des coups »⁹²³ – publications, invitations, entretiens dans les médias, adhésion à une association, relations avec un scénariste européen ou africain... – grâce à leur *habitus*, c'est-à-dire leur sens pratique, leurs schèmes de perception, d'action et d'évaluation du monde. Vus sous l'angle du résultat, à savoir le plus ou moins grand succès rencontré dans leur quête d'une position dans le milieu local ou dans le champ européen, ces « coups » apparaissent « objectivement organisés comme des stratégies sans être aucunement le produit d'une véritable intention stratégique »⁹²⁴.

Enfin, la stratégie et l'*habitus* doivent être compris dans leurs relations avec la notion connexe de *capital* (modulable en capital économique, culturel, social, symbolique). Il s'avère en effet intéressant, par rapport au parcours d'un auteur, d'observer à travers quel ensemble de choix (stratégie) et grâce à quelles dispositions personnelles (*habitus*), compte tenu de son origine, de ses réseaux sociaux (capital social) et de sa formation formelle et informelle (capital culturel), « il a pu occuper ou,

⁹²¹ SAPIRO (G.), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *art. cit.*

⁹²² BOURDIEU (P.), *Questions de sociologie*, *op. cit.*, p. 119.

⁹²³ DEWERPE (Alain), « La "stratégie" chez Pierre Bourdieu », *Enquête* [En ligne], n°3, 1996, 11 juillet 2013.

Voir : <http://enquete.revues.org/533>, consulté le 30 septembre 2016.

⁹²⁴ *Ibidem.*

en certain cas, produire les positions déjà faites ou à faire qu'offrait un état déterminé du champ littéraire (etc.) et donner ainsi une expression plus ou moins complète et cohérente [de ses] prises de position [...] »⁹²⁵. Or, nous avons constaté que le capital symbolique, qui est associé à la reconnaissance des pairs, relève d'un champ précis et conserve de la valeur à l'intérieur de ce champ, non pas à l'extérieur. De même, et nous le vérifions dans les parcours des auteurs africains de B.D., un capital accumulé dans le champ politique, ou dans celui de la coopération au développement ou de l'action humanitaire, ne deviendra pas immédiatement valide dans le champ artistique en voie d'autonomisation.

Avant d'aborder les itinéraires des auteurs en quête d'affirmation, il convient de définir, d'un point de vue théorique, les étapes qui concernent la B.D. ; pour déterminer lesquelles, nous suivons la réflexion de Benoît Denis, en empruntant des concepts tout autant à Dubois qu'à Bourdieu. Selon Dubois, le parcours de l'auteur débute par *l'émergence*, dont s'occupent les instances de la vie culturelle telles que les salons et les festivals, les cénacles, les écoles ou les revues. La seconde étape correspond à la *reconnaissance* et se trouve essentiellement assurée par les éditeurs, lorsqu'ils octroient à l'auteur la publication d'un album ou d'une histoire dans un collectif. Le degré de légitimation dépend du prestige et de la puissance de l'éditeur, de la collection et de son directeur, du préfacier du livre. La troisième étape correspond à celle de la *consécration* et relève d'instances telles que la critique, les prix, les académies. Ainsi que le note Denis, ce dernier concept n'est pas applicable à tous les contextes et toutes les époques et il faut lui adjoindre le concept bourdieusien de *légitimité*. À la question posée : « en littérature, un auteur (ou une œuvre) consacré est-il un auteur (ou une œuvre) légitime ? », Denis répond que « la légitimité est une forme spécifique d'autorité sociale, la consécration [est] un acte instituant une sacralité » et, principalement, que « la légitimité est une réalité fluctuante, soumise à de constantes révisions, là où la consécration est un titre obtenu et non révisable »⁹²⁶.

⁹²⁵ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 4.

⁹²⁶ DENIS (Benoît), « La consécration », *CONTEXTES*, n°7, *Approches de la consécration en littérature*, 03 juin 2010.

Voir : <http://contextes.revues.org/4639>, consulté le 07 juillet 2017.

Dans l'introduction de notre thèse, nous avons fait mention du fait que l'application de la théorie du champ littéraire à la B.D. d'auteurs africains permet de lire ce milieu en tant que champ de lutte non seulement entre des forces et des pouvoirs, mais avant tout entre les artistes qui entrent en relation selon des dynamiques de concurrence pour obtenir, maintenir ou accroître leur capital. Bien que, comme nous l'avons indiqué, il n'existe pas de champs pleinement autonomes dans les contextes de production que nous avons pris en considération, les tensions et la concurrence entre auteurs ont bel et bien cours et expliquent nombre de « coups » (au sens d'action produisant de la visibilité ou permettant d'obtenir un avantage stratégique) et d'actions intermédiaires, moins retentissantes mais non moins efficaces.

Dans les entretiens que nous avons eus avec les auteurs, cette concurrence n'est presque jamais explicitée en termes de querelles ou par des déclarations polémiques. On constate en effet une sorte d'adaptation par rapport à une *doxa* – et nous utilisons ici un autre concept bourdieusien qui désigne l'ensemble des croyances qui fondent la vision du monde et font que ce monde paraît aller de soi – qui veut que les auteurs issus de l'Afrique entretiennent, puisqu'ils sont dominés et désavantagés, des relations de solidarité. Selon cette *doxa*, qui prolonge et en l'occurrence réactualise le tiers-mondisme d'après les indépendances, les bédéistes africains tendraient naturellement à se réunir en groupes, nationaux ou, mieux, panafricains, concrétisés sous forme d'associations, de fanzines ou de groupes informels, dans le but quasi-héroïque d'affirmer la présence de la B.D. africaine au milieu d'un champ hostile ou indifférent ; aussi paraît-il impossible d'imaginer dans ce contexte des auteurs en lutte avec d'autres de même origine. De ce qui ressort des entretiens ou des communications présentées lors des colloques, les collègues déjà reconnus sont respectés et admirés, les moins avancés sur la voie de la reconnaissance sont encouragés et valorisés, parce qu'ils partagent, ou sont supposés partager les mêmes ennemis, tous extérieurs au groupe, à savoir l'indifférence des éditeurs ou le préjudice causé par des organisateurs culturels qui ne manifestent pas d'intérêt pour la B.D. africaine, et bien sûr l'ensemble des conditions matérielles difficiles où tous doivent se débattre. Certes, hors des entretiens officiels, plutôt dans les conversations privées que nous avons eues, ou dans les discussions par des moyens numériques auxquelles nous avons eu accès en participant à des groupes de conversation, de fréquentes plaintes ou critiques réciproques sont proférées. Pourtant, dans la communication adressée à l'extérieur, mises à part les

quelques critiques particulières de Ngalle Edimo à l'endroit d'organiseurs camerounais, ou à l'encontre du manque de professionnalisme dont ont fait preuve à certaines occasions les Africains, il n'est fait de reproche qu'à la seule catégorie indistincte des auteurs africains qui se montrent trop naïfs et désunis et ne savent pas se valoriser, faire connaître leur talent et faire respecter leur professionnalisme, deux qualités qui ne sont, elles, quasiment jamais mises en doute. Sur Facebook, les auteurs publient fréquemment des ébauches ou des dessins, qui génèrent généralement des commentaires allant dans le sens de la coopération solidaire, de l'appréciation ou de la critique constructive et subtile⁹²⁷, comme si régnait une forme de pudeur qui interdit de contredire la doxa pour laquelle ces dessinateurs représentent tous des talents qui ne sont pas suffisamment compris et valorisés.

Un dernier outil théorique que nous voudrions rappeler est le concept de *périphérie*, qui s'est avéré particulièrement pertinent dans le domaine des littératures africaines francophones. En donnant une représentation spatiale des répartitions symboliques, ce concept se prête à des usages de qualification identitaire également pour l'étude de la production de B.D., parce qu'il « classe l'objet dans un ensemble, ce qui entraîne que telle ou telle catégorie de critiques s'y intéresse. Il s'agit là, bien entendu, d'une opération fondamentale, puisqu'elle détermine la première orientation de la lecture et, souvent même, des méthodologies ainsi que des systèmes de valorisation spécifiques »⁹²⁸. Après en avoir fait l'objet et, jusqu'à un certain point, bénéficié, les bédéistes africains manifestent désormais de l'embarras devant cette classification manipulatrice, qui les confine subtilement dans des situations bien déterminées, comme le dit Faustin Titi :

⁹²⁷ Par exemple, dans le groupe Facebook « Bande dessinée africaine », qui regroupe actuellement 1 827 membre, dont la majorité des auteurs d'Afrique francophone affirmés, le climat coopératif et bienveillant qui se respire a fait ainsi que les débutants n'ont pas crainte de publier leurs « projets » pour demander des avis, mais parfois le niveau de ces ébauches, des fouillis de croquis, est tellement mauvaise que récemment le modérateur, Benjamin Kouadio, a dû menacer de supprimer les « posts » qui n'ont pas une qualité acceptable dans le dessin et un certain soin dans la présentation.

Voir : <https://www.facebook.com/groups/134649779999243/>, consulté le 23 août 2017.

⁹²⁸ HALEN (P.), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence », *art. cit.*, p. 14.

Il faut qu'on arrive à se faire voir, en sortant de ce système de canalisation d'auteurs africains qu'on met tout le temps dans les ateliers, dans les collectifs, dans les sensibilisations ⁹²⁹.

Cette réticence ne suffit cependant pas, jusqu'à ce jour du moins, à modifier la réalité d'une situation où la désignation identitaire d'auteurs de la marge peut leur servir à occuper des positions ou à capter l'intérêt, au point que les auteurs donnent parfois l'impression d'« inventer la différence qui les fait exister » ⁹³⁰.

Ceci a un lien avec la répartition, assez complexe du point de vue historique, philosophique et sociologique, des « Autres » par rapport à un « Nous », autrement dit de l'« Ici » par rapport à l'« Ailleurs ». L'évolution de la production et des parcours biographiques de certains auteurs enseigne qu'il faut se garder de percevoir ces frontières comme une évidence. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'on place parfois parmi les africains Yvan Alagbé, français de père béninois ; il en va de même pour le franco-camerounais Edimo, qui, en tant que président de « L'Afrique Dessinée », a accueilli dans l'association le colombien Raphaël Espinel et la franco-japonaise Armella Leung ainsi que leurs projets. L'identité continentale du mauricien Laval NG n'est pas affichée dans les 4 albums de la série *La Balade au bout du monde* qu'il a dessinés, de même que l'anglo-sudafricain Joe Daly, qui ne se voit quasiment jamais classé parmi les Africains, à l'exception de son début de carrière, pour le Prix Africa e Mediterraneo qu'il a gagné en 2004. Il convient, pour éviter tout contresens ou interprétation schématique ou simpliste, de ne pas réduire ces notions de centre et de périphérie aux images spatiales qu'elles évoquent. Comme le souligne Véronique Porra à propos des écrivains allophones d'expression française dans le champ français, certaines productions de B.D. – et l'on pense ici notamment aux albums publiés par Laval NG chez Glénat et Joe Daly chez L'Association – sont marginales au niveau spatial de par l'origine des auteurs, mais « fondamentalement proches des valeurs du centre, en termes de discours, d'esthétique et d'institutionnalisation » ⁹³¹.

⁹²⁹ TITI (F.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris : 7 juillet 2014 (coll. privée).

⁹³⁰ JURT (J.), « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », *art. cit.*, p. 52.

⁹³¹ PORRA (Véronique), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaine », *Revue de littérature comparée*, n°314, 2005/2, p. 207-225, p. 207.

Certes, la qualification identitaire peut constituer, au départ, une opération fondamentale, puisqu'elle détermine la première orientation de la lecture et, pour ce qui concerne les itinéraires individuels des auteurs africains, le fait est qu'elle se révèle utile pour évaluer les attentes du centre européen à l'égard des créateurs de la "périphérie". Les auteurs ont plus ou moins conscience qu'un discours "africain" ou anticolonialiste de leur part est naturellement accepté, voire demandé, et ils peuvent décider de mettre ou non leur production en phase avec ces attentes, en mesurant les conséquences en termes de reconnaissance.

Ce discours est complexe, et intéresse également la notion d'*autonomie*. L'exigence d'autonomie (par rapport aux pouvoirs non artistiques) et d'innovation formelle manifestée par les auteurs légitimés dans le champ européen, et notamment dans la production restreinte, se rencontre rarement, comme cela a déjà été observé, dans les productions africaines francophones. De manière générale, les auteurs d'Afrique francophone qui ont réussi à exister grâce à l'action des institutions locales ou du Nord, lesquelles sont guidées par des motivations politiques, religieuses ou morales mais non artistiques, n'adhèrent pas aux valeurs d'autonomie que la B.D. européenne place au premier rang, du moins s'il s'agit de prétendre à la meilleure légitimation. Si l'on voulait appliquer la classification proposée par Aron pour clarifier le sens du concept d'autonomie appliqué aux littératures périphériques, la différence entre la B.D. africaine et la B.D. du centre européen devrait être formulée en termes, non d'autonomie au sens de Bourdieu, mais plutôt d'*indépendance*, c'est-à-dire de « mouvement de séparation, visant à constituer à côté de la littérature française ou contre elle un ensemble institutionnalisé d'instances de production et de consécration concurrentes ». En réalité, il nous semble que ces productions, à la différence sans doute de la littérature et a fortiori de la première génération des écrivains africains et antillais, ne témoignent pas d'une conscience ou d'une volonté d'opposition, mais davantage d'une souffrance due à l'exclusion et à la marginalité ; seuls certains ont compris qu'il est de leur intérêt de se confronter au défi – postcolonial – de ne pas faire allégeance à des standards dominants, tout en étant acceptés et compris dans le champ gouverné par ces standards.

D'ailleurs, le fait que des auteurs africains se soient affirmés en Europe peut-il être un gage d'autonomie, quand dans le même temps le champ escompte, de la part des auteurs de cette minorité, des prises de position identitaire ainsi qu'une différence affichée ? Si le public ou les éditeurs attendent de lui une identité africaine, l'autonomie

passera-t-elle par la référence à d'autres modèles ? Par le choix de traiter des sujets non africains, ou non liés à l'immigration et à la dénonciation politique ?

Ainsi, le choix entre deux stratégies opposées (obéissance/insoumission) devient ambigu dans la mesure où une insoumission proclamée et tapageuse peut en réalité cacher une soumission à un autre niveau, voire ne s'avérer qu'une forme subtile de soumission. Si, pour les auteurs africains, se révolter signifie obéir aux attentes, la seule façon de ne pas se soumettre au centre consiste à en créer un autre soi-même, de se situer ailleurs, ou d'obéir à un autre centre. Un slogan des études postcoloniales tient en ces deux mots : « after Europe » ; mais à quel autre centre s'agit-il dès lors d'obéir ? New York ? Delhi ? Ou s'agit-il de faire de son village un petit centre à soi ? L'on se rend compte que les faits sociologiques disent bien là autre chose que les déclarations idéologiques.

Un concept utile pour penser les trajectoires des auteurs est celui d'*antinomie*, développé par Paul Dirks à la fois dans une perspective générale (à propos de Claude Simon, en ce cas) et en relation avec les « littératures périphériques ». D'un point de vue général, l'antinomie se définit comme l'« antagonisme entre une force qui favorise l'hétéronomie et une autre qui tend à l'autonomie », la « coexistence entre une dépendance envers des ressources exogènes et une raison d'être [...], la voie autonome que [l'auteur] s'est tracée lui-même »⁹³².

Les artistes qui ont une bonne perception des exigences qui ont cours dans le champ savent qu'ils se doivent de créer des œuvres susceptibles de coïncider avec une esthétique contemporaine mondialisée. Une esthétique dans laquelle, pour tous les auteurs de tous les continents, le discours postcolonial qui s'attache à « déconstruire » les grands cadres idéologiques bénéficie d'un franc succès. Lire les trajectoires des auteurs africains dans le champ européen implique donc l'observation des choix que ceux-ci, plus au moins conscients des contraintes, ont fait en mettant en jeu leurs ressources culturelles et sociales. Comme nous l'avons suggéré dans l'introduction, le concept d'*antinomie* permet de représenter la négociation concrète des auteurs, qui se trouvent tiraillés entre contraintes et forces d'attraction diverses, représentées notamment, au cœur de la vie pratique, par les éditeurs et les co-auteurs.

⁹³²

DIRKS (P.), « Claude Simon : antinomie et anatomie du corps écrivant », *art. cit.*

2.1.2. À propos du statut des auteurs de B.D.

À la fois produit graphique et récit, une B.D. peut être réalisée par trois types d'auteurs : un scénariste, un dessinateur et un coloriste. Parfois, il s'y ajoute un quatrième : le lettreur. Dans la première phase de l'histoire de la B.D., la double filiation avec la paralittérature et l'univers de la presse imposait au producteur des procédures précises (sérialisation, segmentation du travail, respect des temps...) et les auteurs étaient fortement dépendants de la programmation et de l'intervention des éditeurs : les auteurs réels pouvaient travailler, en studio par exemple, pour une série dont le titre était le seul élément communiqué aux lecteurs, ou pour un auteur officiel, dont ils exécutaient tout ou partie du travail sans voir leur nom reconnu. Jusqu'aux années 60, la bande dessinée se percevait comme un artisanat.

La transformation du champ du fait de la prise en compte d'une hiérarchie fondée sur une plus ou moins grande légitimité spécifiquement artistique (et non plus seulement sur les tirages et les ventes) a favorisé, chez les auteurs, la volonté de conquérir des positions plus élevées. Parallèlement leur identité a commencé à intéresser les lecteurs et la critique, et les planches elles-mêmes, jusqu'alors considérées comme des supports préparatoires que certains éditeurs ne se souciaient pas de retourner aux dessinateurs après publication, ont commencé à acquérir de la valeur.

Actuellement, un grand nombre d'auteurs ont obtenu une légitimation qui ne vaut pas seulement dans le champ de la B.D., mais, en particulier en France et en Belgique et grâce à la diffusion des romans graphiques en dehors des librairies spécialisées, s'étend au-delà du secteur des passionnés de la B.D.

Le statut d'auteur de tel album peut être attribué aux trois professions de scénariste, de dessinateur et de coloriste, bien qu'un seul créateur, ou deux seulement, puissent suffire à sa réalisation. La participation éventuelle de deux ou trois professionnels à la création complique la perception de sa paternité et entraîne une série de questions concernant les conditions matérielles et le cadre juridique du travail de l'auteur de B.D., qui ont été et sont encore discutées au sein des associations d'auteurs et à l'occasion de rencontres professionnelles⁹³³. L'on constate par exemple

⁹³³ ADABD, *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée*, actes du colloque, 30 novembre et 1^{er} décembre 2002, Angoulême, Coordination et direction : Sébastien Cornuau.

que, lorsqu'une conception assez illustrative de la bande dessinée est appliquée, le rôle du dessinateur se voit mis en avant, alors que les scénaristes doivent revendiquer leur part. Quant au coloriste, dont le travail se fait davantage sur ordinateur, on ne reconnaît qu'il fait œuvre de création que quand il est titulaire d'un contrat d'édition, lorsqu'il fait preuve d'un apport créatif, en choisissant les couleurs. Ainsi les coloristes de Walt Disney passent-ils pour des exécutants, car ils ne bénéficient pas de liberté dans leur travail et doivent suivre des critères passablement rigides. La plupart des coloristes touchent une somme forfaitaire à la page et rarement un droit d'auteur sur la vente des albums ; ainsi, si l'album devienne un best-seller, ils n'en retirent aucun revenu.⁹³⁴

La question de l'apport créatif s'avère également compliquée pour ce qui touche au duo scénariste-dessinateur. Certes, le dessin est essentiel et le dessinateur est aussi celui qui, le plus souvent, représente en quelque sorte les albums auprès du public sur les stands des foires du livre, etc., où il multiplie les dédicaces accompagnées de dessins improvisés. Cependant, dans le cas des séries, dont le succès auprès du public résulte d'une alchimie difficilement programmable, la responsabilité du scénariste se trouve désormais reconnue tant en cas d'échec que de succès et il existe des scénaristes, tels Van Hamme ou Goscinny, dont le nom équivaut à une garantie de succès. Cette question se pose à nouveau, par exemple, dans le cas de la vente de planches originales, compte tenu de la difficulté à édicter une règle universelle pour déterminer à qui appartient la planche. Il arrive que le dessinateur remette une part du prix obtenu au scénariste.

La production restreinte de la « nouvelle bande dessinée » applique rarement la traditionnelle division du travail et propose souvent à ses lecteurs des albums qui sont l'œuvre d'auteurs dits uniques dont le travail s'apparente à celui du romancier, en ce sens qu'ils utilisent différents outils littéraires pour donner au récit une dimension narrative ambitieuse – autobiographique, de fiction, historique, journalistique, etc. – renforcée par la partie graphique qui se caractérise généralement par une grande

Voir : <http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf>, consulté le 28 décembre 2016.

⁹³⁴ Ceci explique la création, il y a quelques années, d'une association – Association des Coloristes de B.D. (AdcBD) – pour revendiquer l'apport des coloristes dans l'élaboration des œuvres. Cf. ANSPACH (Nicolas), « Les coloristes de bande dessinée créent leur association », *actuabd.com*, 22 juillet 2009.

Voir : <http://www.actuabd.com/Les-coloristes-de-bande-dessinee-creent-leur-association>, consulté le 10 août 2017.

diversification stylistique. Mais d'autres fois, ce type de production insiste sur le caractère collectif des créations : chaque album devient un projet – parfois social plus qu'artistique – qui se construit par le dialogue, la collaboration avec des partenaires⁹³⁵.

Dans notre corpus, nous retrouvons ces différents cas de figure. De nombreux dessinateurs travaillent sur les scénarios d'autres auteurs : les congolais Pat Masioni, Barly Baruti, Fati Kabuika, Thembo Kash, Al'Mata, Tshitshi, Hallain Paluku et Pat Mombili ; le mauricien Laval NG ; le tchadien Adjim Danngar ; le béninois Hector Sonon ; l'ivoirien Faustin Titi ; le camerounais Yannick Deubou Sikoué ; le malgache Didier Mada ; le malien Massiré Touunkara. Ces auteurs ont parfois écrit le scénario des histoires qu'ils ont créées, mais ils l'ont plutôt fait au début de leur carrière (à l'exemple de Barly Baruti pour *Objectif Terre !*) ou pour des histoires courtes, réalisées en vue de participer à des concours ou des collectifs (Tshitshi, Paluku, Masioni, Sonon, Didier Mada) ou pour des commandes, telles les histoires pour la Croix Rouge de Pat Masioni. On peut y associer la congolaise Fifi Mukuna, dont le dernier album autoédité, *Kisi, le collier*, est signé en tant qu'auteure solo ; ou encore le camerounais Simon Pierre Mbumbo, qui a principalement dessiné les scénarios des autres et qui, récemment, a publié l'album *Vaudou Soccer* dont il est à la fois le scénariste, le dessinateur et même l'éditeur.

En la quasi absence de possibilité de formation à l'écriture de scénarios, les scénaristes demeurent assez exceptionnels en Afrique et les auteurs possèdent rarement une formation littéraire qui leur permette de scénariser eux-mêmes leurs propres travaux au-delà de quatre planches. De plus, l'écriture de scénarios est, en règle générale, moins bien payée que le dessin des planches. La carence en scénaristes a depuis toujours caractérisé ce milieu, comme le rappelle Hector Sonon, qui a, pour sa part, expérimenté la collaboration avec son compatriote, l'écrivain Florent Couao-Zotti :

Mais on manque de scénaristes en Afrique, tout le monde le sait. Maintenant, il faut passer à l'organisation de stages pour apprendre à écrire des scénarios ; pour les

⁹³⁵

Nous citons à titre d'exemple le cas du groupe Fréon/Frémok. « Le Frémok mène des projets indépendamment ou en coopération avec d'autres partenaires de son réseau (maisons d'éditions, galeries, librairies, espaces d'art et de spectacles...). Il intervient dans les écoles d'art, les universités, les bibliothèques, les lieux publics pour propager le Frémok et ses œuvres. Il exerce, revendique et défend les libertés de créer, de penser, d'exprimer et de circuler ». – ANONYME, « Ke'est-ce ke le frmok ? », *fremok.org*, [s.d.]

Voir : <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10>, consulté le 23 août 2017.

techniques graphiques, on a progressé, on est plus ou moins au point, maintenant.
C'est l'écriture qui manque ⁹³⁶.

Les scénaristes « purs », qui ne dessinent pas, ont pour nom : Marguerite Abouet (Côte d'Ivoire) ; les camerounais Christophe Edimo, Eyoum Nangué et Stéphane Akoa (le premier, en réalité franco-camerounais, encore actif et productif, les autres exerçant actuellement en priorité les professions respectives de journaliste et de chercheur) ; les congolais Pie Tshibanda et Dan Bomboko ; l'écrivaine et journaliste française née à Paris de parents camerounais Kidi Bebey.

Enfin, il y a les auteurs qui écrivent et dessinent leurs histoires. Il en va ainsi du gabonais Pahé ; des sud-africains Kannemeyer, Conrad Botes, Karlien de Villiers et Joe Daly (anglo-sudafricain) ; des mauriciens Pov et Dwa, qui sont dessinateurs mais ont co-écrit et co-dessiné des romans graphiques ; de la camerounaise Joëlle Ebongué ; du Centrafricain Didier Kassai ; des congolais Serge Diantantu et Alix Fuilu ; du togolais Jo Palmer Akligo ; du béninois Didier Viodé ; du franco-sénégalais Fayez Samb.

Cette réflexion sur le statut de l'auteur de B.D. nous conduit à insister sur le fait que, de manière générale, la profession d'auteur de B.D. traverse une crise due à la faible avance sur salaires, ainsi que aux cotisations élevées pour la retraite, qui ne sont pas compensées par le paiement de droits d'auteurs, en raison de la concurrence parmi un grand nombre d'auteurs qui les amène à accepter des conditions toujours moins favorables. Emmanuel Lepage juge sombres les perspectives de ces professionnels :

L'avenir est aux André Gide, c'est-à-dire aux rentiers, m'a indiqué un éditeur. La situation est tragique. On assiste à la disparition d'un métier, tout simplement. Il y a cinq ans, le système de la B.D. permettait, en travaillant douze heures par jour, six jours sur sept, de maintenir la tête hors de l'eau. Ce n'est plus possible aujourd'hui ⁹³⁷.

⁹³⁶ SONON (H.), « "On manque de scénaristes en Afrique, tout le monde le sait". Entretien avec Hector Sonon recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *www.bdzoom.com*, 8 mai 2010.

Voir : <http://bdzoom.com/6745/interviews/hector-sonon-%C2%AB-on-manque-de-scenaristes-en-afrique-tout-le-monde-le-sait-%C2%BB/>, consulté le 25 juillet 2017.

⁹³⁷ JARNO (Stéphane), LE SAUX (Laurence), « Grève des dédicaces : la B.D. traverse une grave crise », *Télérama.com*, 15 décembre 2014.

Voir : <http://www.telerama.fr/livre greve-des-dedicaces-la-bd-traverse-une-grave-crise,120375.php>, consulté le 25 juillet 2017.

Cette paupérisation, comme l'affirme Bruno Maïorana, semble être acceptée par les auteurs, en raison de leur amour pour ce métier :

Le pire, c'est que les auteurs sont complices. Sous prétexte que nous sommes passionnés et qu'on prend du plaisir dans notre métier, on trouve des excuses à cette situation inexcusable ⁹³⁸.

Afin de pallier la difficulté de leur condition professionnelle, ou pour exercer une activité qui leur garantisse des revenus réguliers, certains auteurs de notre corpus pratiquent, à côté de la publication de B.D., la fourniture de dessins de presse pour les médias locaux. Pour les auteurs en diaspora, cela reste plus malaisé car ils n'ont plus de contacts locaux et, quant au médias européens, ils n'ont pas une connaissance suffisamment profonde du milieu politique français ou belge et ne parviennent pas à aller au delà des caricatures de Sarkozy, de Hollande, d'Obama ou de Trump.

Une dernière activité, parfois pratiquée à côté de la B.D. par certains auteurs, concerne la production d'ouvrages pour le marché de l'art contemporain (expositions et vente). Barly Baruti, Pat Masioni, Hector Sonon, Didier Viodé ont souvent prêté leurs ouvrages pour des expositions d'art plastique, dans des endroits plus ou moins reconnus. Anton Kannemeyer, Conrad Botes et Karlien de Villiers exposent et vendent régulièrement sur le marché artistique international de haut niveau. Nous examinerons certains de ces « coups » représentatifs des différentes stratégies individuelles.

2.1.3. Hypothèses sur les étapes de l'entrée des bédéistes africains dans le champ de la B.D. des pays européens de langue française

Un nombre modeste de dessinateurs africains de bande dessinée qui se sont affirmés durant les années 90 et 2000 doivent leur légitimité au champ européen de langue française. Dans la première partie de notre analyse, nous avons apprécié les conditions de production et de réception de ces auteurs, tant au niveau local qu'en Europe. En fonction de ces conditions, les auteurs adaptent leurs stratégies de

⁹³⁸

TALLET (Richard), « Bande dessinée: les auteurs en danger », *charentelibre.fr*, 28 mai 2014. Voir : <http://www.charentelibre.fr/2014/05/28/bd-les-auteurs-en-dangerbruno-maiorana-arrete-la-bd,1897766.php>, consulté le 25 juillet 2017.

production et de communication : il s'agira de prendre en considération des exemples individuels particulièrement significatifs pour la détermination du processus d'accumulation du capital symbolique (sans exclure la dimension économique dont nous venons de parler).

Nos interrogations sont multiples : comment ont procédé ces auteurs pour se faire connaître des éditeurs ? Quelles postures identitaires ont-ils adoptées ? Lorsque ce sont des immigrés, quelle a été la place de leur profession dans leur parcours migratoire ? Quels choix stylistiques et thématiques ont pu leur garantir (ou non) la réussite ? À quels réseaux sociaux se sont-ils affiliés ? Quel rôle a joué la rencontre avec un parrain européen (co-auteur, éditeur, personnalité de la B.D.) ? Quelles sont leurs stratégies de communication ? Comment ont-ils utilisé leur capital social et culturel ?

Il nous semble possible d'affirmer, à titre de **première hypothèse**, que le défi principal de ces auteurs a consisté à sortir du « ghetto » représenté par le secteur associatif, qui est le premier et le plus accessible pourvoyeur de possibilités de publication que ces créateurs ont pu rencontrer tant au niveau local qu'en Europe. Organisé par des institutions souvent dotées de solides moyens financiers mis à disposition pour des finalités non artistiques, très productif en termes de création et de communication, ce milieu ne peut pas être considéré comme une partie du champ spécifique de la B.D., dans lequel les créateurs doivent pénétrer autant que possible à travers des instances propres et autonomes.

La compréhension des trajectoires ne s'arrête toutefois pas à l'analyse de la première phase de l'installation dans le champ, parce qu'une phase ultérieure de connaissance réciproque entre l'auteur, d'une part, et les institutions et un public intéressé, d'autre part, est décisive pour la légitimation.

L'entrance englobe à la fois la position et les dispositions de départ, mais aussi la dynamique de pénétration dans le champ. *L'activation* ultérieure suppose une collaboration objective entre l'appareil institutionnel et un lectorat citant (chercheurs, journalistes, etc.), ainsi qu'une adéquation plus ou moins utilitariste ou jouissante entre l'objet entré et ces deux éléments (institution/lectorat citant) de la collectivité qui se reconnaît (qui se désigne et en même temps se fabrique) dans la référence commune à l'objet qu'elle légitime ⁹³⁹.

⁹³⁹ HALEN (P.), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda », dans WA KABWE-SEGATTI (Désiré K.) et HALEN (P.) (dir.), *Du nègre Bambara au*

Le bédéiste doit donc élaborer, volontairement ou instinctivement, une stratégie artistique qui lui permette d'avancer sur la base de la reconnaissance déjà obtenue et d'améliorer sa position dans le champ. Il s'agit de la tâche difficile de faire les choix les mieux appropriés en termes de thématiques, de style graphique et de modèles desquels s'inspirer, de collègues avec qui travailler, de scénarios proposés, de maisons d'édition à contacter, d'acceptation de propositions d'autres activités sans lien avec la B.D. En effet, tous ne disposent pas de la capacité à poursuivre une trajectoire cohérente et libérée des contraintes qui peuvent les pousser à adopter des thématiques ou des styles en fonction des attentes du marché. C'est dans cette seconde phase, lorsque l'auteur commence à être connu par un lectorat, que les attentes à une conformation à des styles, des thématiques, des prises de position politique commencent à se faire plus pressantes et que le danger existe dès lors de faire un faux pas.

À propos de cette situation, souvent analysable comme un dilemme antinomique, il sera intéressant, en suivant une **seconde hypothèse**, d'analyser les trajectoires de certains auteurs à succès qui, grâce à des choix appropriés, autrement dit à une stratégie d'autonomisation réussie, sont parvenus à négocier avec les différentes forces d'attraction et de pressions, et à convertir leur condition défavorisée initiale en capital symbolique.

2.2. TRAJECTOIRES INDIVIDUELLES

Le groupe des auteurs de B.D. d'Afrique francophone que nous avons pris en considération, sans pouvoir prétendre représenter de manière exhaustive une production dont les limites sont mouvantes, a été constitué autour des critères suivants : une période de publication (1978-2016), une reconnaissance minimale en tant que bédéiste, attestée par la présence dans des articles du site spécialisé *Africultures.com* ou dans la base de données *Africacomics.net*, et d'au moins un titre individuel édité à l'intérieur du marché européen de langue française. Dans ce groupe, nous allons distinguer un nombre limité d'auteurs qui ont obtenu un succès certain – autant d'« entrants » dont le succès est à confirmer sur le long terme, dont le résultat de reconnaissance accompli au moyen de la première publication doit être encore suivi par une phase de légitimation – par rapport à d'autres auteurs qui restent dans des positions marginales.

À l'intérieur du groupe de ceux qui semblent avoir réussi leur entrée, nous avons choisi trois auteurs qui sont connus pour leur succès en termes de nombre de publications, de célébrité et de reconnaissance critique. Ces auteurs sont deux dessinateurs congolais (R.D.C.), Barly Baruti et Pat Masioni, et la scénariste ivoirienne Marguerite Abouet.

L'analyse consistera à retracer leurs itinéraires biographiques et leurs bibliographies, pour cerner les motifs qui ont présidé à leurs choix artistiques et sociaux dans le double espace des possibles constitué par le champ local et le champ européen.

2.2.1. Barly Baruti ⁹⁴⁰

Interrogé à propos des facteurs qui ont permis le développement de la bande dessinée en Afrique Centrale, Christophe Edimo a répondu en indiquant, parmi les facteurs principaux, le succès du congolais Barly Baruti :

Cette envie a été alimentée par quatre éléments quasi simultanés : la popularisation de l'internet ; la création de festivals africains de bande dessinée (Kinshasa 1995, Libreville 1998, Yaoundé 2003) ; la création d'associations ; l'émergence d'une star de la B.D. africaine, Barly Baruti ⁹⁴¹.

En effet, parmi les dessinateurs de l'Afrique francophone, Barly Baruti est considéré comme celui qui a obtenu le plus de légitimité et qui est arrivé à occuper les meilleures positions dans le champ de la B.D. européenne de langue française.

2.2.1.1. Les débuts et l'entrée dans le champ franco-belge

Né en 1959 à Kisangani, Baruti affirme avoir grandi dans un milieu qui accordait une grande attention à l'image, son père et son frère étant peintres ⁹⁴². Autodidacte en ce qui concerne le dessin – « je dessinais et je peignais en famille » ⁹⁴³ –, il a fait des études de pédagogie et, après la mort de son père, il a dû faire ses premiers essais de B.D. en cachette de son frère, très peu favorable à sa passion pour le dessin.

Son parcours professionnel a révélé d'emblée un talent multidisciplinaire : il a commencé, en 1980-1982, par la création de motifs pour la Société textile de Kisangani (SOTEXKI) ; ensuite, il est devenu animateur de l'Atelier graphique du Centre culturel

⁹⁴⁰ Les réflexions contenues dans ce sous-chapitre ont été développées à l'occasion de notre participation au colloque international : « Images, représentations et imaginaires du Soi et de l'Autre : confronter cultures savantes et populaires pour contribuer à la stabilisation du Congo », organisé par le Département d'études humanistiques de l'Université de la Calabria, Campus de Arcavacata (Cosenza) : 22-24 mai 2016. Notre présentation a eu pour thème « Un autre récit. La bande dessinée "historique" au Congo et le cas de Barly Baruti ».

⁹⁴¹ EDIMO (Ch.), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique », *art. cit.*

⁹⁴² « On baignait dans la peinture. L'amour de l'image était omniprésent. Et si vous aimez l'image, vous aimez la B.D., naturellement. On était vraiment tous des fans ». BARUTI (B.), « "Chemise jaune et pantalon bleu" », *art. cit.*, p. 94.

⁹⁴³ *Ibidem.*

français de Kisangani ; puis, de 1985 à 1992, il a collaboré avec la radiotélévision congolaise et, en 1986, il a travaillé en tant que décorateur pour le célèbre film *La vie est belle*, de Benoît Lamy et Ngangura Mweze ; enfin, il a mené en parallèle une carrière de musicien spécialisé dans le genre « rumba congolaise ». Ses débuts professionnels dans l'art qui le rendra célèbre, la B.D., ont eu lieu grâce à sa rencontre avec un coopérant belge qui lui a commandé les premiers croquis de sujet animalier et qui, en 1982, a publié avec lui un album concernant l'environnement, en français et en néerlandais, destiné aux écoles de Belgique : *Le temps d'agir*⁹⁴⁴. À la fois première commande de B.D. de la part de la coopération belge, pour laquelle il travaillera à plusieurs reprises et, à ce qu'il en dit, entrance dans une profession :

Pour moi aussi, ce fut une école, une porte d'entrée professionnelle. Des figures imposées, sans doute, où je n'étais pas totalement libre, mais où j'ai appris à maîtriser un style dans des travaux de longue haleine qui ont débouché sur plusieurs albums « de coopération »⁹⁴⁵

En 1983, il s'est installé à Kinshasa et a continué à réaliser des travaux de commande⁹⁴⁶, concernant la protection de l'environnement africain, la santé ou l'agriculture. Sa carrière a donc été marquée dès le début par son activité dans les milieux associatifs : dans tous les domaines, la coopération au développement avait des besoins de communication que Baruti était prêt à satisfaire.

Après un stage à Angoulême en 1984, il a commencé à publier des histoires en B.D. dans la revue pour la jeunesse *Calao*, notamment la série *Mohuta et Mapeka*. Il s'agissait encore du milieu associatif, puisque ce périodique trimestriel des éditions Ségédo était soutenu par le ministère français de la Coopération. Un séjour de plusieurs mois auprès

⁹⁴⁴ *Le temps d'agir, op. cit.*

⁹⁴⁵ BARUTI (B.), « "Chemise jaune et pantalon bleu" », *art. cit.*, p. 95.

⁹⁴⁶ *Le village des ventrus*. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Éditions INADES, 1983 [la bibliographie de Léon Verbeek (cit.) mentionne pour ce livre des autres données, probablement des rééditions : « Kinshasa/Gombe : Afrique Éditions, 1985, 1987, 24 p. » ; *Aube Nouvelle à Mobo*. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Coopération Belge/Yuma Jumaïni, 1980, 1984, 1986, 46 p. ; *Les aventures de Lotika. T. 1 : L'héritier*. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Service National de Vulgarisation/PNUD/FAO, 1991 ; *Les aventures de Lotika. T. 2 : Le retour*. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Éditions Service National de Vulgarisation/PNUD/FAO, 1992.

des Studios Hergé à Bruxelles, en 1986, lui a donné l'occasion de travailler avec Bob De Moor, l'un des maîtres de la « ligne claire ».

Vers le milieu de cette décennie, avec *Les aventures de Mohuta et Mapeka*. Tome 1 : *La voiture c'est l'aventure*⁹⁴⁷ et *Viva la musica ! Papa Wemba*, il a réussi à sortir du travail de commande concernant les problèmes de l'Afrique. Le premier album réalisé lors du stage à Bruxelles relève du genre humoristique et dessine, en ligne claire hergéenne, les aventures de deux amis qui reviennent au village avec un éléphant qu'on leur a offert. Le deuxième reprend le film *La vie est belle*, dont Papa Wemba était le protagoniste. L'album réunissant les gags humoristiques de *Mohuta et Mapeka*, personnages déjà connus par les jeunes lecteurs locaux, devient célèbre, ainsi que *Viva la musica !*⁹⁴⁸, biographie originale qui associe les genres cinématographique et musical. L'identification de l'auteur, telle qu'elle est définie par les paratextes de ces albums destinés au public congolais et belge, est celle du talentueux et sympathique artiste africain à encourager. Sur la quatrième de couverture, on peut lire :



L'auteur : Barly Baruti, dessinateur et scénariste zaïrois déjà primé en Europe et en Afrique, a travaillé aux studios Hergé en compagnie de Bob de Moor. De la sûreté de son coup de crayon, de son sens aigu de la dérision et de son inépuisable énergie, il a fait des outils efficaces pour une mise en évidence des valeurs traditionnelles de l'Afrique noire⁹⁴⁹.

⁹⁴⁷ Mohuta & Mapeka. *La Voiture, c'est l'aventure ! op. cit.*

⁹⁴⁸ *Viva la musica ! Papa Wemba*. Dessin et scénario de B. Baruti. Kinshasa : Afrique Éditions, 1987, 48 p.

⁹⁴⁹ *Mohuta et Mapeka, La voiture, c'est l'aventure !, op. cit.*

L'auteur avait évidemment pour mission historique de représenter la créativité du continent tout entier, la sympathie que celui-ci inspire et, conformément au discours attendu, les « valeurs traditionnelles » qu'il est supposé défendre. C'est dans ce cadre que les dessinateurs professionnels européens entraient en contact avec leurs homologues africains grâce à la diplomatie culturelle, expérience décrite ainsi par Bob de Moor dans la Préface à l'album :

Au mois de mai 1985, je me suis rendu à Kinshasa (Zaïre) à l'occasion d'une manifestation de la bande dessinée belge. Expos, séances de dédicaces, réceptions, cocktails se sont succédé. Je garde un souvenir inoubliable de mon séjour dans ce pays magnifique. Et j'ai été particulièrement touché par l'accueil chaleureux que m'ont réservé les centaines d'étudiants et les dizaines de dessinateurs de l'Académie des Beaux-Arts. Parmi ces talentueux artistes, j'ai rencontré l'auteur de cet album, Barly Baruti, qui a eu ensuite la chance de venir en Belgique aux Studios Hergé pour y accomplir un stage.

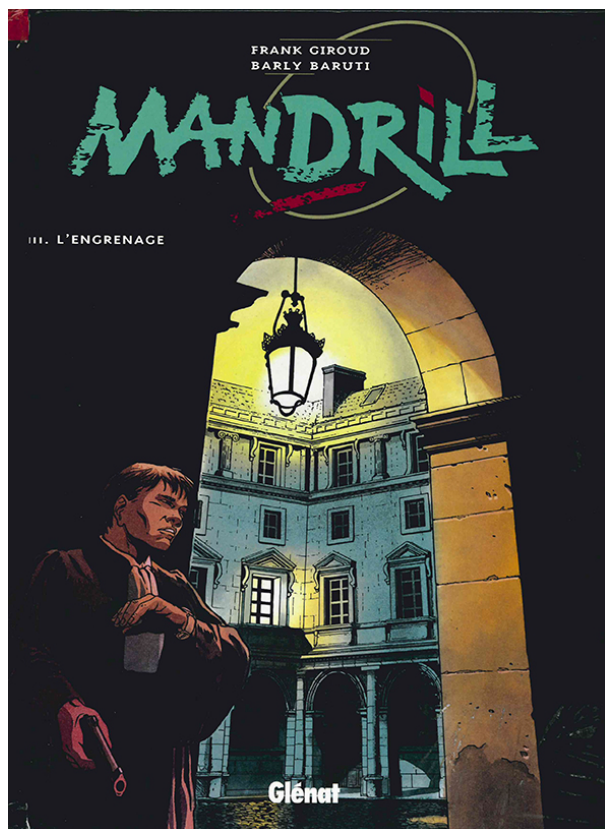
J'ai eu le plaisir de transmettre un peu de mon expérience à ce sympathique dessinateur zaïrois qui, j'en suis persuadé, appartient à cette fameuse école : "La Ligne claire"⁹⁵⁰.

Très tôt dans son parcours, Baruti a accepté sciemment d'être le point de repère du milieu créatif de Kinshasa et d'autres pays d'Afrique et il a animé de nombreux ateliers graphiques et stages de B.D. dans des Centres culturels français et les Centres Wallonie-Bruxelles. Avec d'autres dessinateurs, il a fondé en 1990 à Kinshasa l'ASBL « ACRIA » et le centre culturel « Espace (à suivre) », et participé à la création du 1^{er} Salon africain de la B.D. et de la lecture pour la jeunesse, en août 1991.

Après son départ en Belgique, en 1992, Baruti a continué à y travailler pour l'Administration générale de la coopération au Développement (AGCD), et a publié un album très apprécié : *Les Aventures de Sako et Yannic. Objectif terre !*⁹⁵¹, où le dessin montre une évolution et commence à s'éloigner de la « ligne claire ». Toutefois, il avait déjà rencontré, pendant un séjour à Dakar en 1991, le scénariste français Frank Giroud,

⁹⁵⁰ DE MOOR (B.), « Préface », Bruxelles, le 30 mars 1987, dans *Mohuta et Mapeka, La voiture, c'est l'aventure !*, op. cit.

⁹⁵¹ *Les aventures de Sako et Yannic. Objectif terre !*. Texte et dessin de B. Baruti. Bruxelles : AGCD (Administration générale de la coopération au Développement), 1994, 32 p. Une version néerlandaise a été également publiée : *De Avonturen van Sako en Yannic. Leve de Natuur !*. Bruxelles, ABOS (Algemeen Bestuur Ontwikkelingsamenwerking), 1994, 32 p.



qui lui avait proposé de collaborer pour un album destiné à paraître chez un important éditeur. Cette rencontre concrétisera son entrée dans le champ franco-belge de la B.D.

Frank Giroud a apprécié la qualité de mes travaux et il m'a proposé de dessiner une histoire chez Soleil Productions. Ce fut l'entrée par la grande porte dans le monde franco-belge de l'édition !

En travaillant avec un auteur renommé surtout pour ses scénarios historiques, Baruti s'est engagé dans un projet narratif concernant l'histoire

récente de l'Afrique, présente en toile de fond dans la série *Eva K.*, publiée en trois tomes de 1995 à 1998 aux éditions Soleil⁹⁵². *Eva K.*, dont l'action se déroule dans une république africaine étouffée par un parti unique et par une grande corruption, raconte le braquage d'un trésor d'objets d'art traditionnel envoyés par un train spécial à une exposition en Europe. En accord avec les normes éditoriales de la B.D. traditionnelle des grandes maisons d'édition franco-belges, l'ouvrage n'aborde pas le sujet dans une perspective éducative, bien que les choses ne soient peut-être pas si simples : « On est là pour raconter une histoire, – a affirmé Giroud – pas l'Histoire avec un grand H. Mais dans ce genre de situation, la frontière entre le simple récit et le récit didactique est parfois difficile à trouver »⁹⁵³.

En parlant de son parcours, Baruti tient à dire que son exploit dans le champ français s'est fait tout en résidant en Afrique.

⁹⁵² *Eva K.* Dessin de B. Baruti, scénario de F. Giroud. Toulon : Soleil, 1995-1998, série en trois tomes : 1. *Les Hommes du Train*, 1995, 48 p. ; 2. *Amina*, 1996, 48 p. ; 3. *Traquenard*, 1998, 47 p.

⁹⁵³ GIROUD (F.), « Entretien recueilli par Lolek », *art. cit.*

J'habitais à Kinshasa pendant la réalisation du tome 1 et 2. Après, je suis venu en Europe. À l'époque, il était assez rare qu'un Africain – vivant en Afrique – fasse une série de B.D. chez un éditeur européen bien connu ⁹⁵⁴.

Avec *Eva K.*, Baruti est donc devenu le premier auteur congolais à occuper une place dans le champ de la B.D. de grande diffusion, et sa collaboration avec Giroud s'est poursuivie pendant plusieurs années (1998-2007) avec la série polar *Mandrill*, publiée chez Glénat ⁹⁵⁵, dont l'histoire est située dans la France des années 1950 : il s'agit donc cette fois d'un sujet très éloigné de l'Afrique. Un entretien daté de cette période témoigne du fait que, suite à la reconnaissance de la première publication, l'auteur a conquis sa légitimité grâce à la sortie régulière d'une série à succès.

Barly Baruti, vous êtes devenu aujourd'hui un des noms qui comptent dans la « jeune » B.D. française. *Mandrill*, le polar réaliste situé dans les années 1950, que vous dessinez chez Glénat sur des scénarii de Frank Giroud, va sur son cinquième album avec un succès croissant. Mais peu de lecteurs de *Mandrill*, sauf les fans d'Angoulême, et encore, savent qui vous êtes, d'où vous venez ⁹⁵⁶.

Baruti est déjà « un des noms qui comptent » et, en effet, nous le retrouvons impliqué dans des initiatives éditoriales avec d'autres grands noms européens. D'abord, dans deux ouvrages composés à l'initiative de Thierry Alberti : en 1995, avec Baudouin, Fred, Plantu et d'autres, il a participé au collectif éducatif *Soyez "Doubs" avec l'environnement!* ⁹⁵⁷ ; ensuite, dans *Innuat. En quête de mémoires* ⁹⁵⁸, il a donné l'illustration du chapitre « Où assimilation signifie perte d'identité ».

⁹⁵⁴ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

⁹⁵⁵ *Mandrill*. Dessin de B. Baruti, scénario de F. Giroud. Grenoble : Glénat, 1998-2007, série en sept tomes : 1. *La même flamberge*, 1998, 46 p. ; 2. *Les mariées de Saint-Lô*, 1999, 47 p. ; 3. *L'engrenage*, 2000, 46 p. ; 4. *Chute libre*, 2001, 48 p. ; 5. *Les orchidées de Volnaïev*, 2002, 46 p. ; 6. *Le cheval de Troie*, 2004, 46 p. ; 7. *La nasse*, 2007, 48 p.

⁹⁵⁶ BARUTI (B.), « "Chemise jaune et pantalon bleu" », *art. cit.*, p. 94.

⁹⁵⁷ *Soyez "Doubs" avec l'environnement! Spécial Illustrateurs*. (Collectif). Saint-Hippolyte : Collège Jacques Courtois, 1995. Contributions de : B. Baruti, Baudouin, Bébernas, Bringel, Brouck, Franzini, L. Fred, H. Lenoble, Madé, Mattauer, Péroz, Plantu, Potus, Rousseau, Soto. Il s'agit d'un ouvrage composé par l'enseignant Thierry Alberti, avec des dessins et des extraits d'articles et des textes internationaux tels que la Déclaration des Droits de l'Homme. « Au collège Jacques Courtois de Saint-Hippolyte (Doubs), une classe expérimentale d'éducation à l'environnement a vu le jour en oct. 93. À l'occasion de deux festivals de B.D. nous avons

Par ailleurs, il participe à l'initiative « surréaliste » *Cadavre Exquis*⁹⁵⁹, de la revue française de B.D. *BoDoï* ; il s'agit d'un récit entamé par Mathieu Lauffray en août 1997 et terminé par Albert Uderzo en octobre 2000, avec des interventions, entre autres, de Moebius, Charb, Uderzo, Ptiluc. La planche signée par Baruti est dessinée dans le style « ligne claire », en noir et blanc. Enfin, il a participé à une autre initiative collective, qui a réuni les dessinateurs attitrés des éditions Glénat, à savoir l'exposition – et le catalogue – *Carrément Bruxelles*, aux Halles Saint-Géry, organisée par l'ASBL « Bruxelles BD » et la filiale belge du groupe Glénat, proposant à vingt-sept de ses auteurs de dessiner certains lieux de la capitale. Baruti a choisi d'illustrer l'Art Déco de la villa Empain⁹⁶⁰.

Parallèlement à ces collaborations avec les auteurs les plus légitimés du champ franco-belge, Baruti n'a pas refusé, pendant cette première période en Belgique, de représenter la B.D. africaine et, à ce titre, de faire son devoir de dénonciation. Il a en effet collaboré à un album collectif qui a présenté, en 1996, la B.D. congolaise en Belgique et dont le sujet était la famine : *Un dîner à Kinshasa*⁹⁶¹. Il a également accepté de dessiner la couverture du collectif de présentation de la B.D. panafricaine en Europe : *À l'ombre*

lancé, avec les élèves de cette classe, un appel auprès des illustrateurs. 15 d'entre eux nous ont répondu favorablement, en réalisant des dessins originaux, rassemblés dans cet ouvrage, contribuant ainsi à leur manière à la réussite de notre projet : rencontrer, dans le Nord du Québec, nos correspondants, les Innu.» (Extrait de la *Préface* de Thierry Alberti). Barly Baruti a donné le dessin de la première page, extrait de « Objectif terre ».

⁹⁵⁸ *Innuat. En quête de mémoires*, Genève : Paquet, 2001, 196 p.

⁹⁵⁹ *Cadavre Exquis*, Supplément réservé aux abonnés du mensuel BoDoï, s.d. [terminé d'être dessiné en octobre 2000]. Indications d'édition : « La bête fut entamée par Mathieu Lauffray en août 1997, Albert Uderzo lui donna le coup de grâce en octobre 2000 avec un centième et ultime couplet. [...] Des dizaines d'auteurs ont réalisé gracieusement chaque bande de ce cadavre exquis. » (Moebius, Charb, Uderzo, Ptiluc, Marc N'Guessan) La planche de Baruti est publiée à la page 27, avec une erreur d'orthographe : Barly Baruri.

⁹⁶⁰ *Carrément Bruxelles / Ronduit Brussel*. (Collectif). Sous la direction de Hermann. Bruxelles : Glénat, 2005, 27 p. Contributions de : Paul Herman (scénario) ; Michel Pierret, Jean-François Charles, Barly Baruti, Vincent Dutreuil, Jean-Luc Cornette, Jean Louis Boccar, Étienne Schröder, Olivier Supiot, Éric Gorski, Stéphane Gemine, Isaac Wens, Laurent Siefer, Jean-Marc Dubois, Éric Warnauts, Godi, Hermann, Frédéric Pontarolo, Ersel, Griffo, Benoît Roels, Daniel Hulet, Jean-Yves Delitte, Séraphine, Marc-Renier, Séra, Jacques Denoël et Franckie Alarçon.

⁹⁶¹ *Un dîner à Kinshasa. Concours BD 96*, op. cit.

du baobab. Et il n'a pas coupé tout lien avec l'ACRIA qui, à Kinshasa, continuait à lancer des initiatives.

En 2002, il a réalisé à Bruxelles, dans les boutiques et les restaurants du quartier de Matonge, l'exposition *Safari B.D.*, présentant non seulement des Africains, mais aussi des auteurs belges (Johan de Moor, Éric Warnauts et Kris de Seger)⁹⁶². Par ce choix, Baruti a montré qu'il s'intéressait à son pays d'accueil et qu'il entendait réaliser une initiative conçue en tant qu'intervention socio-artistique de la part de quelqu'un qui, comme il l'affirme clairement dans ces entretiens, se considère comme un citoyen de la ville :

Ici [à Matonge] les gens ne se rencontrent pas entre Africains et Belges [...]. Alors j'ai pensé à bouleverser un peu ces habitudes et à accrocher la B.D. dans des endroits où on n'expose pas d'habitude, c'est-à-dire les restaurants, autant les africains que les belges. Les visiteurs passaient d'un endroit à l'autre, en cherchant à voir les planches des auteurs africains et belges que j'avais impliqués : c'était une manière de pousser les Noirs et les Blancs à croiser leurs regards⁹⁶³.

Le *Safari B.D.* est un appel au voyage vers l'autre. [...] C'est plus difficile pour moi que pour un Suédois de faire comprendre que je suis un citoyen de cette ville ! Je voudrais que la bande dessinée casse ces images de différences par de simples cases. Je me sens profondément bruxellois et j'aimerais ne plus être sans cesse obligé de le prouver⁹⁶⁴.

⁹⁶² Johan de Moor est le fils de Bob de Moor ; il a par ailleurs collaboré avec le scénariste Stephen Desberg ; or, celui-ci, comme d'ailleurs Éric Warnauts, est connu pour son intérêt à l'égard de l'histoire congolaise.

⁹⁶³ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1 juillet 2015 (coll. privée).

⁹⁶⁴ « Dates et lieux. Jusqu'au 4 mai, au Tournant (168 chaussée de Wavre), à la Mandibule (172 chaussée de Wavre), à l'Horloge du Sud (141 chaussée de Wavre), chez Couleurs en Folie (115 chaussée de Wavre), à la Bande des six-nez (179 chaussée de Wavre) et au Dépôt (120 chaussée d'Ixelles). Accès libre.

Dédicaces nocturnes. Le 26 avril à partir de 19h30 dans les différents lieux d'exposition. Soirée de clôture et concert. À l'Elzenhof, 12 avenue de la Couronne, avec l'auteur de Jimmy Tousseul, Daniel Desorgher, aux manettes, et Barly Baruti à l'animation.

À voir. Des petits blancs passés à la casserole par Vandersteen dans un Bob et Bobette de 1946, des planches de *Vittorioso*, réalisées dans les années 30, sur le « Cimetière des Éléphants », de superbes cases aux couleurs tropicales de Warnauts et Raives, extraites de *Kin-la-Belle* et de *Congo 40*, les facéties de Fred Mile et Bob, un pastiche de *Quick et Flupke au*

2.2.1.2. Le retour à Kinshasa

Baruti a choisi de revenir habiter à Kinshasa en 2005. Nous nous souvenons d'une conversation à l'occasion de l'inauguration de l'exposition *Bulles d'Afrique* (juin 2003) au Centre Belge de la B.D., pendant laquelle l'auteur a affirmé sa volonté de retourner « là bas », une volonté inspirée par le sentiment du devoir.

[...] en 2005-2006, je suis retourné à Kinshasa, où j'ai relancé l'« Espace (à suivre) » que j'ai appelé « New Espace (à suivre) ». C'était un espace où les artistes avaient la possibilité de travailler, de s'exprimer et de collaborer pour réaliser des projets de formation et de promotion de différentes expressions artistiques. Chacun donnait sa propre contribution selon ses compétences et possibilités pour la réalisation de projets communs ⁹⁶⁵.

Ce retour au pays a comporté une reprise de son activité d'animateur culturel et, du point de vue éditorial, un retour dans le domaine associatif ⁹⁶⁶. Le travail avec Giroud pour Glénat a cependant continué avec les deux derniers tomes de la série Mandrill (*Le Cheval de Troie*, en 2006, et *La Nasse*, en 2007), mais nombreux sont par ailleurs ses travaux pour les ONG et les institutions de la coopération étatique européenne ⁹⁶⁷.

pays des crocodiles, l'Afrique, la vraie, celle de la déglingue de Thembo Kash, celle qui rit de ses malheurs avec Tshitshi, ou qui s'ensorcelle sous le crayon du jeune Rwandais Jean-Claude Ngumire... » BARUTI (B.), « Ixelles Premier safari de la bande dessinée. Des cafés en noir et blanc. Entretien recueilli par Daniel Couvreur et Jean-Louis Wertz », *Le Soir*, 26 avril 2002.

Voir : http://archives.lesoir.be/barly-baruti-la-culture-au-corps_t-20000624-Z0JDDW.html

⁹⁶⁵ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1 juillet 2015 (coll. privée).

⁹⁶⁶ Baruti a dessiné la couverture de l'album collectif *Là-bas... na poto...*, publié en 2007 par la Croix-Rouge de Belgique.

⁹⁶⁷ *Linga kasi keba*. Kinshasa : FORED (Formation et Éducation pour le Développement), 2004 ; *La MONUC et nous. Comprendre la Transition en RD Congo*. Kinshasa : FORED (Formation et Éducation pour le Développement), 2004 ; *Mon trésor, c'est ma Vie !*. Dessin et scénario de B. Baruti. Une initiative du Programme National Multisectoriel de la Lutte contre le Sida avec l'appui de la Banque Mondiale. [Bruxelles-Kinshasa] : ACRIA ASBL, [2010], 24 p. ; *Mwana Magazine*. Journal d'éducation permanente pour les jeunes en R.D.C. Kinshasa : FORED (Formation et Éducation pour le Développement), publiée à partir de 1998 avec l'appui de l'ONG « CEC » et de la D.G. Développement de Belgique.

L'auteur a ainsi recommencé à agir dans le champ local, où il continuait à figurer parmi les figures majeures de la B.D. nationale. En réalité, il s'agissait d'un sous-champ, celui de la coopération, peu autonome, et lié à un système francophone qui a permis à Baruti de publier au Niger avec la coopération luxembourgeoise⁹⁶⁸, en d'autres occasions avec la Croix-Rouge de Belgique⁹⁶⁹ et de réaliser des animations d'atelier dans différents pays, comme l'affirme l'auteur dans un entretien :

1980 à ce jour : Animations d'ateliers graphiques et stages de B.D. en Afrique dans des centres culturels français et centres Wallonie-Bruxelles : Kisangani, Kinshasa (R.D.C.) ; Bamako (Mali) ; Dakar (Sénégal) ; Alger (Algérie) ; N'Djamena (Tchad) ; Niamey (Niger) ; Libreville (Gabon) ; Djibouti (Djibouti) ; Douala (Cameroun) ; Tananarive (Madagascar) ; l'École Internationale de Bordeaux (France)⁹⁷⁰.

Comme le remarque Cassiau-Haurie dans un article qui retrace le parcours de Baruti, notamment cette période de retour au Congo, il a à cette période, en tant qu'artiste polyvalent, misé sur la musique :

[...] Baruti a une particularité qui le distingue des autres : c'est un artiste polyvalent et il souhaite être reconnu comme tel... Il ne s'est jamais identifié uniquement à son statut d'auteur de B.D. et l'ACRIA n'a jamais centré son action spécifiquement sur le 9^e art. Ces dernières années l'ont aisément démontré, Barly est ailleurs, dans d'autres sphères plus musicales. [...] Mais s'il a encore des projets de séries B.D., en particulier avec Alain Brezault, sa grande aventure reste son groupe, *Congo nostalgia*, avec lequel il tourne sur une bonne partie du continent africain.

Cette période congolaise n'a pas manqué de moments de crise. En février 2009, il a dû lancer, inutilement, une pétition pour s'opposer à la destruction, à l'initiative du gouvernement, de l'Espace (à suivre). La pétition en ligne relate l'injustice subie de la part des autorités :

⁹⁶⁸ *Tchoukoussouma sous les eucalyptus*. Dessins et scénario de B. Baruti et T. Kash, avec la collaboration de Adam Boulama et Léo H. Mpressa. Niamey : Lux développement, 2004.

⁹⁶⁹ *Là bas... na poto..., op. cit.*

⁹⁷⁰ BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Gros Plan agence à la découverte de Barly Baruti dans une interview exclusive riche en couleurs !!! », *Page Facebook de Gros Plan*, 11 août 2014.

Voir :

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=584631961645458&id=458981044210551, consulté le 24 août 2017.

Barly Baruti a pu acheter en toute légalité des terrains dans le quartier « ENAC » à Kasa Vubu et y construire, après avoir passé deux ans à rassembler les fonds et à en financer lui-même une partie, cet espace culturel qu'est le « New Espace à Suivre ». Mais voilà : profitant de la réhabilitation de l'Hôpital IEM, les autorités de la Ville ainsi qu'un comité « interministériel » décident de démolir le site qui se trouve bien au delà de la concession réservée au dit hôpital ⁹⁷¹.

Même si sa bibliographie est riche en titres, il considère avoir été hors de la B.D. pendant cette période qu'il définit comme « 7 ans de quasi interruption d'exercice de mon métier de dessinateur de B.D. » ⁹⁷².

2.2.1.3. *Barly Baruti's Back*

En 2012, « dès que l'espace a été détruit par le gouvernement » ⁹⁷³, Baruti est revenu en Belgique. Après sa longue « absence dans le “paysage bédéphile” » ⁹⁷⁴ et en fonction des conditions de possibilité qui lui étaient offertes, il a effectué une série de choix qui lui ont permis de revenir dans la course et même d'atteindre un niveau de reconnaissance plus élevé qu'auparavant. Mais d'abord, en 2013, il a réalisé une exposition de peinture qui, à notre avis, a risqué de le faire cataloguer en tant qu'auteur opérant dans le sous-champ belgo-africain qui est relativement étriqué ; certes, cela aurait pu être une étape assez naturelle pour un artiste immigré de l'Afrique vers l'Europe ; mais, pour un auteur qui avait atteint une position non négligeable dans le champ européen, cela aurait pu constituer un retour en arrière. En effet, cette exposition, intitulée *Barly Baruti's Back*, a été présentée du 26 février au 18 mars 2013 à la Maison africaine flamande de Bruxelles (Kuumba), et non pas dans une galerie d'art contemporain. Sélectionnés par l'auteur, donc sans un commissaire artistique, les œuvres exposées s'inspiraient d'une esthétique « afro », alors que, dans le champ de l'art contemporain, la dimension désormais globale « favorise actuellement la

⁹⁷¹ BARUTI (B.), « Soutien au Centre Culturel “New Espace à Suivre” », février 2009.

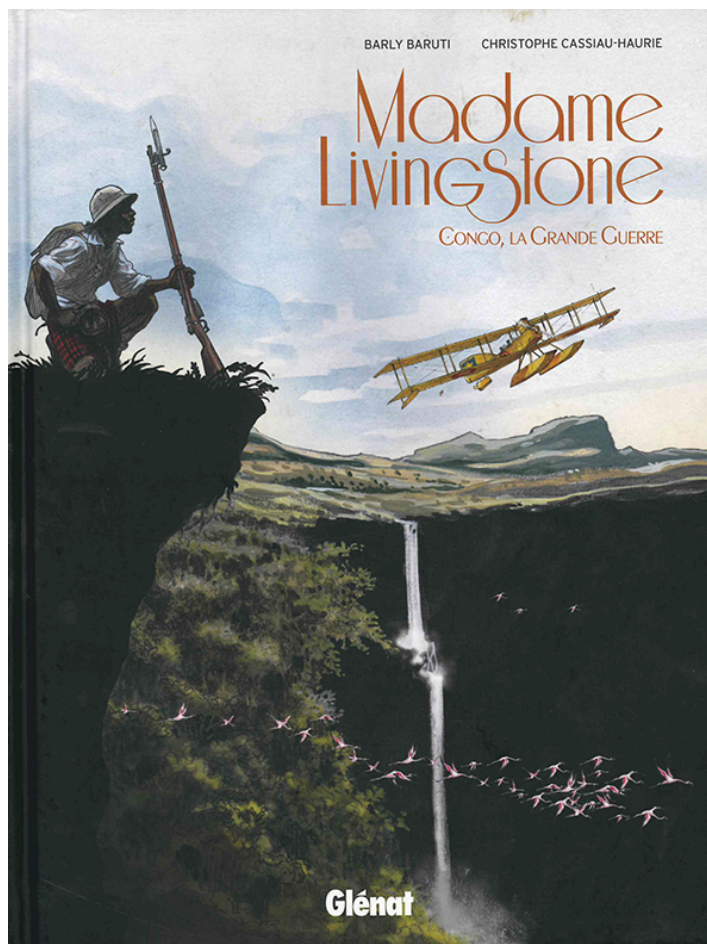
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=4863>, consulté le 10 août 2017.

⁹⁷² BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Mac Arthur », *bdthèque.com*, 26 novembre 2014.

Voir : <http://www.bdtheque.com/interview-barly-baruti-297.html>, consulté le 15 août 2017.

⁹⁷³ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1 juillet 2015 (coll. privée).

⁹⁷⁴ BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Mac Arthur », *art. cit.*



“dénationalisation” des discours sur l’art »⁹⁷⁵, et que « l’hybridation, le métissage, la créolisation, la métamorphose sont largement les caractéristiques des esthétiques contemporaines dans leur rapport aux migrations postcoloniales »⁹⁷⁶. Selon les entretiens donnés à cette occasion, l’esprit d’une telle initiative consistait à réactiver le lien avec son père, dont la peinture avait marqué son enfance. Le fait est que Baruti a pu ainsi dépenser aisément le capital accumulé dans le champ de la coopération au développement, sans pour autant

obtenir la reconnaissance des institutions spécifiques de l’art contemporain.

Mais, en même temps, il travaille à récupérer son capital spécifique d’auteur du Neuvième art en réalisant l’ouvrage qui marquerait son vrai retour à la bande dessinée « tout court ». Après 7 ans d’anonymat et de travaux de commande, l’album *Madame Livingstone. Congo, la Grande Guerre*⁹⁷⁷, publié sous le label « roman graphique » de l’éditeur Glénat, lui a en effet permis de recevoir une légitimation de même niveau que celle que lui avait donnée sa collaboration avec Giroud, et même davantage, parce que, au moyen d’une stratégie que nous allons analyser, il est arrivé à se faire percevoir non plus en tant que simple dessinateur, mais en tant qu’auteur unique et artiste ayant une grande personnalité.

⁹⁷⁵ LUSTE BOULBINA (Seloua), « Esthétique(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) », *Proteus*, p. 56-63 ; p. 59.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 61.

⁹⁷⁷ *Madame Livingstone. Congo, la Grande Guerre*. Dessin : B. Baruti, scénario de Ch. Cassiau-Haurie, sur un récit de Appollo. Grenoble : Glénat, 2014, 128 p.

L'album est scénarisé par Christophe Cassiau-Haurie, sur la base d'un sujet fourni par le scénariste réunionnais Appollo. Nous sommes en juin 1915, au Congo Belge, dans ce qui est alors une petite ville sur la rive congolaise du lac Tanganyika : Albertville. Gaston Mercier, jeune aviateur belge, arrive de la Métropole avec pour mission de couler un navire de guerre allemand. Après l'avoir mis en garde au sujet des rapports à entretenir avec les indigènes, l'armée lui procure un guide : un métis, portant un kilt, qui est appelé « Madame Livingstone » par les soldats. L'intéressé affirme en effet être le fils de l'explorateur Livingstone, d'origine écossaise. À la faveur de leur mission, un rapport d'amitié va naître, fondé sur un respect mutuel. Cet ouvrage, où grande et petite histoire sont mélangées, évoque les forces « africaines » engagées durant la Première guerre mondiale ; en particulier, il rappelle un épisode qui, autrefois, était très souvent célébré dans un contexte d'histoire coloniale et patriotique belge. Mais il le restitue dans une histoire qui est, cette fois, recentrée sur un protagoniste « congolais » et dans une perspective qu'on pourrait qualifier « d'association ».

Plusieurs choix stratégiques de l'auteur et de l'éditeur montrent l'ambition de positionner cet album dans la catégorie du roman graphique. D'abord, sur plusieurs plans, ce récit fait appel à une inspiration autobiographique, explicitement revendiquée aussi bien à l'occasion d'entretiens donnés par Barly Baruti que dans le cahier de documentation historique inclus à la fin de l'album :

Jusqu'en 1973, mon nom était Livingstone Alexis, et mon père s'appelait Livingstone David Kaitundu. Après « le recours à l'authenticité » prôné par Mobutu, mon père est devenu Kaitundu Kandolo et moi Baruti Kandolo Lilela, d'où mon pseudonyme de plume : Barly. Je m'étais demandé plusieurs fois pourquoi je m'appelle comme ça. Ça m'a poussé à faire des recherches sur [...] Livingstone, mais il y a peu d'écrits de lui. Je suis tombé sur ceux de Stanley, parlant de Livingstone [...] quasiment mourant. Cependant, malgré son état alarmant, il refusa de suivre l'aventurier, en déclarant : "Laissez-moi mourir ici parmi les miens". Qu'est-ce que cela voulait dire ? Pourquoi a-t-il préféré rester sur place ? [...] il a dû avoir une "madame Livingstone" quelque part, qui l'aurait retenu en Afrique. C'est une histoire imaginaire, mais ça laisse à penser ⁹⁷⁸.

On ne saurait sans doute mieux dire : « ça laisse à penser », ou plutôt ça laisse à imaginer une fiction qui, si elle n'a rien d'historique dans ses protagonistes, invente avec un

⁹⁷⁸

BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

certain à-propos une mémoire renouvelée du passé belgo-congolais. Les publications de Livingstone ont été, en leur temps, d'énormes succès de librairie à partir de ses *Missionary Travels and Researches in South Africa* (1857), mais le fait est qu'en 2013, peu de choses sont disponibles sur le marché normal de la librairie francophone. C'est surtout à travers la traduction française d'un livre de Stanley, *Comment j'ai retrouvé Livingstone / How I found Livingstone*⁹⁷⁹, réédité de nombreuses fois au cours des dernières années, que la figure de Livingstone est présente en librairie en France et en Belgique, dans le contexte d'un regain d'intérêt général pour les figures d'explorateurs et pour celle de Livingstone en particulier, considéré comme « un aventurier engagé contre l'esclavage »⁹⁸⁰. On voit en tout cas ce qui a intéressé Baruti : contrairement à Stanley, Livingstone choisit de rester en Afrique. Ce n'est donc ni un simple voyageur ni un fonctionnaire colonial, mais un Européen qui, en s'établissant sur place et en rompant ainsi avec son identité initiale qui aurait dû le ramener en Grande-Bretagne, apparaît comme un ancêtre de la migration comme droit à s'installer où l'on veut. Et comme droit à jouer, de manière très contemporaine, avec d'autres frontières, puisque, si le kilt est ainsi naturalisé en Afrique centrale, le personnage qui le porte, « Madame Livingstone », est bien un homme.

Par ailleurs, la ressemblance entre le visage de celui-ci et celui de Baruti concrétise graphiquement cette dimension autobiographique qui est, comme nous l'avons déjà remarqué, une caractéristique de la Nouvelle bande dessinée.

Troisièmement, Baruti confie la scénarisation de son idée à des scénaristes européens reconnus, notamment Appollo, qui avait été primé au festival d'Angoulême pour *La Grippe coloniale*⁹⁸¹.

⁹⁷⁹ Une des rééditions récentes a bénéficié d'une préface inédite de Patrick Deville (auteur notamment d'un roman, *Equatoria*, 2009, centré sur la figure de Savorgnan de Brazza) : STANLEY (Henry Morton), *À la recherche de Livingstone*. Traduit de l'anglais par Henriette Loreau. Paris : Seuil, coll. « Points Aventure », P4193, 2015, 238 p.

⁹⁸⁰ JACQUEMIN (Thomas), LORANG (Julie), *David Livingstone au coeur du continent africain : un aventurier engagé contre l'esclavage*. Paris : 50 minutes, coll. « Grandes découvertes », 2014, 28 p. (ePub).

⁹⁸¹ *La Grippe Coloniale*. Dessin de Huo-Chao-Si, scénario d'Appollo. Issy-Les-Moulineaux : Vents d'Ouest, Tome 1 : *Le retour d'Ulysse*, 2003, Tome 2 : *Cyclone la Peste*, 2012. Appollo est aussi scénariste de l'album d'inspiration historique *Île Bourbon 1730*, dessiné par Lewis Trondheim, Paris, Delcourt, 2007. Il a vécu à Kinshasa où il était professeur de français.

Les choix éditoriaux sont également stratégiques. Le format du livre n'est plus celui de l'album cartonné classique (*Mandrill, Eva K.*), mais un format plus proche du roman graphique, avec 128 pages en papier mat ; sur son site, l'éditeur le présente d'ailleurs avec l'étiquette de « roman graphique » et comme un album isolé. De plus, comme dans plusieurs autres romans graphiques, le récit est complété par une partie documentaire : un « Cahier d'études et recherches » de 18 pages en fin de volume éclairant le contexte historique. L'ouvrage est opportunément publié pendant l'année des célébrations du centenaire de la Première Guerre mondiale, parmi plusieurs autres albums qui sont sortis à cette occasion, mais il n'affiche aucun but didactique (explicite).

Avec cette dernière B.D., nous essayons – mes scénaristes et moi – de mettre à jour une portion de l'histoire méconnue par beaucoup : le rôle joué par les soldats des colonies pendant la Première Guerre Mondiale ('14-18) à partir de l'Afrique et plus tard en Europe durant la Deuxième Guerre Mondiale ('40-45). Une très grande contribution pour lutter contre les nazis. Les Congolais de la Force Publique du Congo-Belge ont lutté non pas seulement pour le Congo – sous occupation – mais aussi pour l'Afrique, l'Europe et le Moyen Orient ! Une idée quelque part transculturelle ⁹⁸².

Cette visée politiquement correcte, qui ambitionne de rendre hommage aux soldats africains, s'accompagne, mais de manière implicite, d'un corollaire : on y renoue avec une histoire où Blancs et Noirs, Africains et Européens, ont vécu un passé commun, ont défendu des valeurs communes, quitte à devoir, au préalable, dissiper quelques malentendus culturels et autres préjugés. Du point de vue idéologique, le colonisateur est en quelque sorte relativisé, parce qu'il est privé du rôle héroïque de « fondateur » qu'il se réservait pour lui seul ; mais en même temps, il n'est pas véritablement attaqué et l'on n'a pas eu peur non plus de reprendre un vieil épisode patriotique belgo-colonial. Dans cette évocation qui paraît sans jugement a priori à propos d'une époque, le héros représente certes l'Afrique et le Congo en particulier, mais on relèvera qu'il est lui-même métis et porteur de la mémoire de Livingstone (plutôt que de Stanley) : de quoi nourrir une société qui est désormais « quelque part transculturelle » ; c'est aussi en quoi une sorte de « message » reste présent, de manière implicite au moins ⁹⁸³. On peut ajouter

⁹⁸² BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

⁹⁸³ Il faudrait comparer cet album, de ce point de vue, avec la série *Africa dreams*, qui s'attaque délibérément à Stanley et à Léopold II, et dont l'action se situe à l'époque de l'État

que « Madame Livingstone » est une figure congo-centrée, donc aussi afro-centrée, mais qu'elle relève d'une mémoire délibérément moderne.

La « position distincte, reconnaissable »⁹⁸⁴, occupée par cet ouvrage dans le champ de la B.D. franco-belge est confirmée par plusieurs attestations de légitimité. D'abord, un indicateur de position dans le champ est constitué par le fait d'avoir des comptes rendus dans les revues, les émissions ou les sites consacrés au Neuvième art, dans lesquels les articles (qu'ils soient positifs ou négatifs) qui recensent les productions des auteurs africains restent généralement rares. « Superbe » et « somptueux » sont les adjectifs régulièrement associés au dessin de Baruti, dont on apprécie les « couleurs directes » et la « fidélité » au Congo. Voici une sélection des comptes rendus :

Tout, même le dessin, somptueux, de Baruti, d'une fidélité parfaite à ce Congo dont il est issu. La documentation, parfaite, est transfigurée par son graphisme, son découpage, sa mise en couleur qui restitue la luminosité du Congo, mais aussi et surtout peut-être ses ambiances.

Un superbe livre [...] ⁹⁸⁵

Le scénario de qualité est en plus magnifié par un dessin exceptionnel de Barly Baruti, lui-même originaire du Zaïre (l'actuel Congo). Son trait est superbe et très détaillé. On plonge dans le cœur de l'Afrique avec ses paysages fascinants et sa beauté sauvage. Les visages sont aussi magnifiques [...] Les couleurs en aquarelle sont également sublimes de douceur [...] on dirait du Hermann dans ses meilleures prestations ! ⁹⁸⁶

Indépendant du Congo et du « red rubber » (Scénario : Maryse et Jean-François Charles. Dessin : Frédéric Bihel. 1. *L'Ombre du Roi*. [Bruxelles-Paris] : Casterman, 2010, 56 p. ; 2. *Dix volontaires sont arrivés enchaînés*, 2012, 48 p. ; 3. *Ce bon Monsieur Stanley*, 2013, 48 p. ; 4. *Un procès colonial*, 2016, 48 p.).

⁹⁸⁴ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 22.

⁹⁸⁵ SCHRAÛWEN (Jacques), « Madame Livingstone reçoit le prix Cognito Europe 2015 », *RTBF.BE*, 31 août 2014.

Voir : www.rtbef.be/culture/article/detail_madame-livingstone?id=8344564, consulté le 24 août 2017.

⁹⁸⁶ CLAVIÈRES (Guillaume), « Madame Livingstone », *PlanèteBD.com*, 8 juillet 2014.

Voir : www.planetebd.com/bd/glenat/madame-livingstone/congo-la-grande-guerre/23589.html#image, consulté le 24 août 2017.

Le dessin soigné du dessinateur Barly Baruti, rehaussé par des couleurs directes du plus bel effet, renforcent cette histoire singulière. [...] Superbe ⁹⁸⁷.

Le dessin de Baruti, en couleurs directes (qui rappelle avec bonheur le travail d'Hermann), est extrêmement précis et très agréable ⁹⁸⁸.

Rafraichissant et original, *Madame Livingstone* est la bonne surprise de l'été et mérite que l'on s'y attarde ⁹⁸⁹.

En ce qui concerne les prix, cet album a remporté des compétitions généralistes, et non pas réservées à la production africaine ou « du Sud ». Par exemple, lors du Salon du Livre de Bruxelles 2015, il a reçu le Prix Cognito Europe, qui récompense une B.D. européenne à caractère historique⁹⁹⁰. Et, en octobre 2015, dans le cadre de l'important Festival international de la Bande Dessinée de Chambéry ⁹⁹¹, il a reçu l'Eléphant d'or en tant qu'Album de l'Année, l'Eléphant d'or du Public France 3 et le prix du meilleur scénario. Une dernière attestation de légitimité doit être mentionnée : l'exposition des planches originales au Centre belge de la Bande dessinée de Bruxelles en septembre 2014, importante institution dont le directeur, Jean Auquier, a signé la *Préface* à l'album.

Cet ouvrage repose donc sur des stratégies stylistiques, éditoriales et scénaristiques qui veulent fermement marquer son appartenance au champ de la B.D. « littéraire » européenne.

⁹⁸⁷ LAUNOIS (Bernard), « Madame Livingstone », *Auracan*, 20 juillet 2014.

Voir : www.auracan.com/albums/1987-madame-livingstone-congo-la-grande-guerre-par-christophe-cassiau-haurie-barly-baruti.html, consulté le 30 octobre 2016.

⁹⁸⁸ DUBUISSON (Yves), « Madame Livingston [sic] Congo, la Grande Guerre de Barly Baruti et Christophe Cassiau-Haurie chez Glénat », *L'avis des bulles*, n°174-175, juillet-septembre, 2014, p. 42-43 ; p. 42. La couverture de la revue ainsi que la table des matières sont illustrées par une planche de cet album.

⁹⁸⁹ MISSIA DIO (Christian), « Madame Livingstone. La grande guerre », *Actuabd.com*, 19 août 2014.

Voir : <http://www.actuabd.com/Madame-Livingstone-Par-Barly>, consulté le 24 août 2017.

⁹⁹⁰ SCHRAÛWEN (J.), « Madame Livingstone reçoit le prix Cognito Europe 2015 », *art. cit.*

⁹⁹¹ Le Festival international de la bande dessinée de Chambéry a été créé en 1975 et est le deuxième festival le plus ancien de bande dessinée en France après celui d'Angoulême.

L'origine africaine de l'auteur est savamment jouée, et il n'y a pas d'affirmation identitaire simpliste, mais plutôt, même, un jeu avec ce qu'on pourrait appeler les « identités reçues », qu'il s'agisse de la binarité exclusive du Blanc et du Noir ou de l'identité sexuée. Conscient du capital de légitimité spécifique qu'il a accumulé, l'auteur ne tient pas à se qualifier en tant qu'« Africain », mais en tant que porteur d'une histoire personnelle (le nom Livingstone) intéressante du point de vue littéraire comme du point de vue de la recherche historique : l'élément personnel ne relève pas du témoignage, il est plutôt conforme au récit et au registre introspectif du roman graphique, sciemment choisi par l'auteur.

Le style « roman graphique » est proche d'une démarche littéraire. Il me permet de m'étaler et exprimer mes pulsions plus encore que ne m'autorise la B.D. classique. C'est un tournant décisif dans ma carrière, une façon de voir les choses différemment. Je ne « respecte » pas le cadre strict de découpage « scénaristique » mais je vogue selon mes émotions tout en privilégiant le déroulé objectif de l'histoire ⁹⁹².

En 2016, Baruti a publié un deuxième roman graphique inspiré de l'histoire du Congo : *Chaos debout à Kinshasa* ⁹⁹³, scénarisé par le belge Thierry Bellefroid et de même publié par Glénat, qui a obtenu également une visibilité et des critiques positives. Actuellement, il travaille à un nouvel album, toujours avec Glénat, qui apparemment lui offre un suivi éditorial dans la continuité et la confiance réciproque, condition à laquelle la grande majorité des auteurs semble aspirer.

2.2.1.4. La conquête d'une légitimité

En réfléchissant au parcours de Baruti, nous pouvons reconnaître certains facteurs, fruits de ses dispositions et de son capital culturel et social, qui lui ont permis de faire de bons choix stratégiques : recherche et évolution stylistique ; capacité de travailler avec constance et de manière professionnelle ; connaissance du champ ; capacité de communiquer ; sens de sa dignité d'auteur tout court.

⁹⁹² Correspondance via e-mail avec Barly Baruti, 15 mai 2016.

⁹⁹³ *Chaos debout à Kinshasa*. Dessin et couleurs de B. Baruti, scénario de Thierry Bellefroid. Grenoble : Glénat, Hors collection, 2016, 112 p.

a) *Le style*. Le trait si reconnaissable et apprécié de Baruti, gage d'un auteur particulièrement maître de ses effets, est le fruit d'un travail constant et rigoureux de recherche stylistique, qui l'a amené à une progression continue. De l'imitation de la ligne claire de Hergé, de De Moor et du congolais Mongo Sisé (dont, au contraire, le style n'a pas beaucoup évolué), il est passé au dessin réaliste, s'éloignant peu à peu de la ligne claire, pour arriver à un dessin très personnel, nourri d'un profond travail de recherche iconographique. Le dessinateur Giroud décrit ainsi son parcours :

Côté dessin, quand je l'ai connu il avait sorti un album assez maladroit, mais très rapidement il a acquis une grande maîtrise. Entre son premier album, *L'Aventure c'est l'Aventure*, et le premier *Eva K.*, l'écart est hallucinant ⁹⁹⁴.

Être présent dans le champ spécifique entraîne de recevoir des remarques de la part des critiques spécialisés, dans des sites ou des revues de référence ; cela avait été le cas pour les tomes 5 et 7 de *Mandrill*, albums qui témoignent d'une période quelque peu critique pour Baruti :

Quel dommage que le graphisme ne soit pas du même niveau. Un gros travail, notamment sur des couleurs bâclées et contestables, est à engager pour la suite. Heureusement, c'est un Giroud en grande forme au scénario. Tant mieux ! ⁹⁹⁵

Mais la critique sait aussi se montrer compréhensive, puisqu'il est « tout pardonné » en raison de son engagement humanitaire dans son pays d'origine :

De son côté, Barly Baruti, clairement meilleur dessinateur que coloriste, met également un terme à l'aventure *Mandrill*, avec une légère et progressive baisse de régime. Ses cadrages précis et son trait assuré ont tendance à se faire moins rigoureux selon les planches (surtout les dernières, un peu bâclées...). Au vu de ses multiples casquettes – Baruti est aussi auteur compositeur interprète et, surtout, socialement et humainement très dynamique dans son pays d'origine, la République Démocratique du Congo – il est tout pardonné ! ⁹⁹⁶

⁹⁹⁴ GIROUD (F.), « Entretien recueilli par Loleck », *Du9*, mars 1999.

Voir : <https://www.du9.org/entretien/frank-giroud-fait-des-histoires/>, consulté le 2 août 2017.

⁹⁹⁵ CASSEL (Benoît), « Mandrill T5. Les orchidées de Volnaïev », *planètebd.com*, 3 juin 2003.

Voir : <http://www.planetebd.com/bd/glenat/mandrill/les-orchidees-de-volnaiev/219.html>.

Ces critiques n'ont pas découragé un auteur qui n'a cessé de travailler à son style. Il parle ainsi du graphisme de *Madame Livingstone* :

J'ai profité de mon absence dans le "paysage bédéphile" pour mûrir ma technique graphique. Je me suis appliqué à fond pour présenter quelque chose de différent qui correspond au mieux à mon évolution actuelle. Je me suis senti « libre » ! J'ai mélangé plusieurs techniques : crayons gras, stylets très fins, pen-brush (pinceau stylo), lavis d'encre de chine, aquarelles, écoline... voire acryliques ! Le tout en couleurs directes (avec parfois de petites retouches photoshop) ⁹⁹⁷.

b) Le travail constant et professionnel. L'importante production de Baruti dans le secteur des commandes, ainsi que sa collaboration au fil des ans avec un scénariste pour des séries publiées dans les catalogues de grandes maisons d'édition témoignent certainement d'une capacité de travailler avec constance, professionnalité et dans le respect des délais, ainsi que de concevoir toujours de nouveaux projets sans se reposer sur ses lauriers. C'est ce que lui même appelle « métier ».

À mon avis, on peut bien obtenir une reconnaissance, mais il faut la conserver, sans s'endormir : c'est là que commence l'apprentissage du métier (rires). Je ne me considère pas comme un professeur, mais, grâce à mon expérience, je pense pouvoir contribuer à dénouer des nœuds qui entravent souvent la progression des artistes qui se jettent à peine dans le métier, parce que le métier m'a appris tout cela. On peut avoir le talent, mais manquer de métier. De toute façon, on ne peut pas tricher avec le talent. Je suis sûr d'une chose : pour arriver au succès il y a le travail, puis le travail et encore le travail. Quand ton œuvre est bonne, tôt ou tard la reconnaissance viendra, suivie de la notoriété. [...]

Une autre chose à dire sur la reconnaissance : gagner un prix n'est pas suffisant, il faut arriver à entretenir un prix. Puis, mériter le prix, travailler plus qu'avant. Avoir le courage d'affronter un éditeur sur le plan professionnel, accepter, par exemple, les critiques d'un éditeur, ce qui est normal pour tous les auteurs professionnels ⁹⁹⁸.

⁹⁹⁶ CASSEL (B.), « Mandrill T7. La nasse », compte rendu, *planètebd.com*, 22 mars 2007. Voir : <http://www.planetebd.com/bd/glenat/mandrill/la-nasse/766.html>, consulté le 2 août 2017.

⁹⁹⁷ BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Mac Arthur », *art. cit.*

⁹⁹⁸ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

c) *La connaissance du champ*. Le parcours de Baruti – avec, notamment, l’acceptation des contraintes du travail de commande et l’imitation de la ligne claire, puis une libération progressive par rapport à ces deux éléments – est marqué par une lecture attentive et une intelligence, sans doute en partie intuitive, du champ franco-belge de la B.D., de ses institutions et de ses acteurs, ainsi que de ses règles spécifiques. Sa réponse à une question qui portait sur sa manière de gérer sa notoriété témoigne de sa conscience des hiérarchies :

Le prix décerné à un album peut contribuer à sa promotion, dès lors que l’organe ou l’institution qui en est titulaire est en soi déjà porteur d’un certain prestige, comme le prix Goncourt pour la littérature. En ce moment là, c’est un témoignage de reconnaissance. Pour le Neuvième art, on peut citer les prix du Festival International de la B.D. d’Angoulême, le Festival International B.D. de Chambéry⁹⁹⁹.

Cette absence de naïveté s’accompagne de deux autres compétences essentielles, qui ne vont pas de soi dans le domaine de la création ; d’abord une sensibilité et une ouverture permanente à ce qui se fait, non seulement dans le domaine de la B.D. africaine, mais dans « le reste du monde » :

L’humilité précède toujours la gloire dit-on. Je reste moi-même et je me concentre sur mon travail tout en gardant les yeux et les oreilles ouverts sur tout ce qui se fait dans mon domaine dans le reste du monde¹⁰⁰⁰.

Ensuite une attention rigoureuse au détail :

[...] pour s’assurer du succès d’un album, toutes les étapes de la chaîne de production ont leur importance : la promotion, la diffusion chez les libraires, le suivi des éditeurs¹⁰⁰¹.

⁹⁹⁹ *Ibidem.*

¹⁰⁰⁰ BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Espace Gros Plan », Page Facebook d’Espace Gros Plan, 11 août 2014.

Voir :

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=584631961645458&id=458981044210551, consulté le 2 août 2017.

¹⁰⁰¹ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

Baruti s'emploie donc à bien connaître les évolutions du champ de la B.D. franco-belge et son état actuel : comme le dit précisément Bourdieu ¹⁰⁰², le champ n'admet pas la non connaissance de la part des auteurs.

d) Capacité de communiquer. Conscient de la nécessité de miser sur le capital symbolique constitué par son statut d'artiste *et* d'artiste africain, Baruti est à même de gérer son image. Remarquable communicant, avec les photos qu'il publie sur les réseaux sociaux, il parachève son image de manière inventive et recherchée à la fois. Il joue avec un « look » tantôt africain (avec des chemises en style « afro »), tantôt adapté à l'ouvrage qu'il est en train de promouvoir : la casquette coloniale et un déguisement en kilt modelé sur celui de Madame Livingstone, ou bien les lunettes et la perruque dans le style des années soixante-dix (pour *Chaos debout*). Engagé dans la recherche de solutions aux problèmes de son pays, disponible pour les débutants, s'appliquant à une quotidienne mise à jour de ses deux pages Facebook, il entretient ses relations avec son public et avec les autres auteurs, africains ou non.

e) Dignité d'auteur tout court. On peut dire que Baruti a un sens élevé de sa dignité en tant qu'artiste « tout court » et qu'il se garde de faire l'erreur de mettre en évidence une « présentation de soi » ¹⁰⁰³ en tant que migrant ou témoin pour susciter des sentiments

¹⁰⁰² « Dans le champ artistique parvenu à un stade avancé de son histoire, il n'y a pas de place pour ceux qui ignorent l'histoire du champ et tout ce qu'elle a engendré, à commencer par un certain rapport, tout à fait paradoxal, au legs de l'histoire et c'est encore le champ qui construit et consacre comme tels ceux que leur ignorance des règles du jeu désigne comme des "naïfs" ». BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 26.

¹⁰⁰³ Nous faisons référence ici à l'une des notions que Claire Ducournau propose d'utiliser à la place du terme « identité » pour étudier le discours concernant le rapport d'un auteur avec l'Afrique. « [...] nous évitons délibérément le terme identité, en le remplaçant par trois notions plus opératoires : l'identification, la présentation de soi, et la position sociale. La première de ces notions désigne la façon dont un auteur peut être catégorisé comme "africain", ou assigné à son lieu d'origine, quel que soit son rattachement pratique au continent africain. La deuxième notion correspond à l'image que les auteurs donnent d'eux-mêmes, par exemple dans les médias, à travers leurs propos, leur posture, ou leur *hexis* corporelle : leurs origines africaines peuvent de ce point de vue être considérées comme un

de sympathie ou de consensus dans l'engagement. Aux questions concernant une « africanité » présumée de son style, il répond en mettant en avant sa professionnalité :

[Q.] Pensez-vous que vos origines africaines influencent votre approche du dessin ?

[R.] Pour moi, il n'existe pas de « trait africain », seul un style personnalisé se dégage d'un vrai bosseur qui sait tirer profit de son inspiration grâce aux différents univers qui façonnent son imaginaire. Nous ne sommes que le produit de notre travail ¹⁰⁰⁴.

Une exigence d'autonomie se manifeste, à notre avis, dans le fait, que nous avons déjà remarqué, qu'il a parfois refusé de participer en tant qu'étudiant à des ateliers organisés par la diplomatie culturelle, et de suivre des formations données par des auteurs européens « qui étaient à un niveau professionnel égal ou inférieur au [sien] » ¹⁰⁰⁵. Il a par ailleurs publié, en utilisant le moyen de communication qu'il utilise habituellement, c'est-à-dire son profil Facebook, le petit récit d'un épisode pour montrer sa distance et sa contrariété envers un certain monde de la coopération, qu'il avait néanmoins beaucoup pratiqué, et notamment à l'égard de l'attitude de paternalisme aimable adoptée par certains opérateurs de la coopération.

Ami(e)s FB, je suis vraiment désolé de vous « imposer » ceci : Il m'est arrivé quelque [chose] d'étrange ce soir aux Halles de Schaerbeek. Une éminente artiste et opérateur culturelle « Belge-qui-aime-le-Congo », néanmoins « amie » sur FB, m'a présenté à un tiers en ces termes : « Lui c'est Barly. Artiste musicien, chanteur, compositeur, dessinateur et CHIEUR ! » Bon. Comme ce mot ne se retrouve pas dans mon vocabulaire immédiat, j'ai recouru au dico pour en savoir plus. Apparemment cela ne s'apparente à aucune des activités que j'ai réalisées au cours de ma modeste vie. Ce n'est pas la légèreté avec laquelle elle a proféré ses insinuations qui m'afflige... Mais plutôt qu'il existe ce genre de personnages qui jugent les autres sans les connaître... au seul motif qu'ils « connaissent et aident » le Congo. Évidemment « ILS » ne supportent pas qu'on ne soit pas d'accord avec leur façon paternaliste « d'aimer le Congo » ! [...]

atout ou un stigmatisme [...] La troisième notion se décline à travers une série de propriétés objectivables telles que le sexe, la race, la classe, l'âge, l'appartenance générationnelle, les ressources économiques, le capital culturel, le réseau de relation, le lieu de résidence, etc. » – DUCOURNAU (Claire), *La Fabrique des classiques africains*. Paris : CNRS Éd., 2017, p. 23-24.

¹⁰⁰⁴ BARUTI (B.), « Entretien recueilli par Mac Arthur », *art. cit.*

¹⁰⁰⁵ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1er juillet 2015 (coll. privée).

Moralité : « Méfiez vous surtout de ceux ou celles-là qui vous tapent constamment à l'épaule en disant : J'aime votre Pays... »¹⁰⁰⁶.

Cette anecdote, sans autre explication, est un peu étrange, puisque le qualificatif de « chieur » n'a rien d'une insinuation – c'est plutôt une insulte méprisante – et, surtout, parce qu'il n'est en rien justifié par la narration. Ce récit manifeste l'adoption d'une posture relativement nationaliste, qui rejoue en quelque sorte l'affirmation d'une indépendance contre le paternalisme belge, non sans appeler à la rescousse des « Ami(e)s » auxquels on adresse finalement un bon conseil. Surtout, il témoigne d'une conscience sociologique aigüe à l'égard des agents culturels, et en particulier ici à l'égard de la posture du « Belge-qui-aime-le-Congo », les guillemets étant là pour indiquer que, selon l'auteur, on a là une sorte de type, de « caractère » comme aurait dit La Bruyère.

Récemment, il s'est encore opposé à la société congolaise Brassicole qui, plusieurs années après lui avoir commandé et payé le dessin d'un éléphant pour une publicité selon les termes d'un contrat déterminé, a repris le dessin et l'a utilisé, en le modifiant légèrement, sans citer (ni payer) l'auteur, pour l'étiquette d'une bière. Au moyen d'une communication créative et bien orchestrée, en s'appuyant notamment sur des images publiées sur Facebook, des appels et une cause civile, il a su transformer ce cas personnel de droits d'auteur non reconnus en une lutte symbolique des artistes pour la reconnaissance de leur travail créatif¹⁰⁰⁷.

Tout au long de sa carrière, Baruti a ainsi su négocier ses prises de position par rapport aux attentes du champ. On constate néanmoins une évolution de sa posture dans le champ : en 2001, à Jean-Pierre Jacquemin qui l'interrogeait, il se présentait en tant qu'auteur réfugié et suggérait une lecture politique de la série *Eva K*.

¹⁰⁰⁶ BARUTI (B.), Post sur Facebook, 28 juin 2013.

Voir :

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151484005510671&set=a.42335940670.67008.725690670&type=3&theater>, consulté le 3 septembre 2017.

¹⁰⁰⁷ BRAECKMAN (Colette), « Barly Baruti se bat pour Tembo, son éléphant », 4 septembre 2015, *Le carnet de Colette Braeckman, L'Espresso.be*.

Voir : <http://blog.lesoir.be/colette-braeckman/2015/09/04/barly-baruti-se-bat-pour-tembo-son-elephant/>, consulté le 25 août 2017.

[...] j'ai réalisé beaucoup de caricatures politiques, à la télévision ou dans le journal de la *Conférence Nationale Souveraine*, en franc-tireur car je n'aime pas être aux ordres. Ça m'a valu des ennuis graves et j'ai dû choisir l'exil en Belgique en 1992. Malgré moi. Et je pense de plus en plus à rentrer au pays ! Je crois que la trilogie *Eva K.*, aux Éditions Soleil, *Les hommes du train* (1995), *Amina* (1996) et *Traquenard* (1998), rend bien compte, au-delà du seul aspect « *thriller d'aventures tropicales* », de ce que je pense qu'a subi et subit encore le peuple congolais ¹⁰⁰⁸.

Les arguments ici mobilisés ont dû plaire à Jacquemin, un agent culturel essentiel pour la présence culturelle congolaise à Bruxelles, comme au périodique *Notre librairie* qui les publie en France.

Un an plus tard, à l'occasion du vernissage d'une exposition de bandes dessinées africaines à Bruxelles, Baruti se faisait un devoir de justifier l'absence d'africanité dans ses travaux les plus importants :

Bien que le dessinateur soit africain, tous les personnages de *Mandrill* sont de race blanche.

« C'est à cause du marché », a confié l'auteur à la PANA au cours du vernissage.

« Si je ne dessinais que des Africains, dans leurs villes et villages en Afrique, mes albums n'auraient pas autant de succès en Europe », a fait observer Barly Baruti ¹⁰⁰⁹.

En 2014, après le succès de *Madame Livingstone*, il interprète ce manque d'africanité comme un signe d'affirmation :

J'ai fait 7 tomes de la série *Mandrill*. C'était comme un test grandeur nature pour moi, prouvant que je ne m'enfermais pas dans des histoires africaines, au risque d'être marginalisé, catalogué. Cela m'a propulsé vraiment, je suis entré dans la « cour des grands » – moi, le petit « nouveau ». Comme dans bien d'autres domaines, les milieux de la B.D. sont très fermés. On ne parle plus de moi uniquement en évoquant l'Afrique : désormais, je suis considéré comme un

¹⁰⁰⁸ BARUTI (B.), « "Chemise jaune et pantalon bleu" », *art. cit.*

¹⁰⁰⁹ ANONYME, « Exposition de bandes dessinées africaines à Bruxelles », *Panapress.com*, 25 avril 2002

Voir : <http://www.panapress.com/Exposition-de-bandes-dessinees-africaines-a-Bruxelles--13-594130-18-lang4-index.html>, consulté le 25 août 2017.

dessinateur de B.D. comme tous les autres. Sans pour autant renier mes origines.
Loin s'en faut ! (rires) ¹⁰¹⁰.

Il se montre conscient de sa trajectoire dans le champ et des étapes de la négociation antinomique qu'il a dû traverser, notamment l'acceptation des travaux de commande.

J'ai dû accepter des commandes, plusieurs fois, dans le passé. Le problème, c'est que, dans un travail de commande, on est coincé par la volonté du commanditaire, on n'est pas libre comme artiste. Maintenant, j'ai une telle reconnaissance que je pourrais faire des commandes et décider comment les faire, imposer mon point de vue au commanditaire ¹⁰¹¹.

Certes, Baruti est toujours sensible aux questions sociales qui se posent dans son pays d'origine, et, nous l'avons vu, il est prêt, à l'occasion, à adopter une posture qu'on peut qualifier de nationaliste, s'opposant en tout cas à une forme de paternalisme néo-colonial. Cela étant, les choix qu'il fait sont aussi des choix pragmatiques, inspirés par sa bonne analyse du champ. Il peut donc dire qu'il n'a nul besoin de recourir à l'argument de son « africanité » pour construire une stratégie (un « karma », dit-il), et même suggérer que c'est à dessein qu'il a refusé la posture de l'« auteur africain » :

J'ai obtenu le succès parce que je savais où je voulais arriver : être auteur professionnel de B.D. Il y a eu du talent, mais aussi du métier. Donc, j'ai beaucoup travaillé et j'ai fait les justes choix parce que c'était ça que je voulais : être considéré comme « auteur de B.D. », tout court, et non « auteur africain de B.D. »
Ce n'est pas une stratégie, c'est mon karma ¹⁰¹².

Plus que d'autres auteurs, il a su utiliser au mieux le fait de vivre en Europe et de pouvoir rencontrer, en tant que *pair*, les auteurs les plus reconnus, et de suivre les différentes évolutions formelles et éditoriales de la B.D., le travail des grands auteurs, et d'avoir un dialogue avec eux. En refusant dès que possible de rester dans la position d'un créateur « minoritaire », où il aurait été exploité et où il serait resté confiné, il n'aspire pas à se présenter en tant que témoin d'événements ou de situations, ni à dénoncer, en tant qu'auteur d'une « représentation par le bas », le sort des « oubliés » de

¹⁰¹⁰ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 15 février 2014 (coll. privée).

¹⁰¹¹ BARUTI (B.), Entretien recueilli par S. Federici, 1 juillet 2015 (coll. privée).

¹⁰¹² *Ibidem*.

l'Histoire ; il ne refuse pas l'engagement, mais en tant que professionnel de la B.D. *tout court*, donc en fonction de règles spécifiques qui sont prioritaires.

2.2.2. Pat Masioni

Le congolais Pat Masioni présente le cas – unique parmi les auteurs d'Afrique subsaharienne francophone – d'un auteur qui a obtenu une reconnaissance aussi bien dans le champ européen de langue française que dans celui des États-Unis. Sa figure d'artiste se distingue aussi en raison du fait qu'il est considéré comme celui qui a le mieux « réussi » parmi les auteurs africains qui ont émigré en Europe au début des années 2000. En particulier, il a fait partie de « l'arrivée massive en France de bédéistes congolais de R.D.C., tous pour demander l'asile politique ; parmi eux Al'Mata, Pat Masioni, Pat Mombili, Maman Fifi Mukuna, Éric Salla, Hallain Paluku, une bonne partie des bédéistes de Kinshasa, avec une longue carrière derrière eux déjà »¹⁰¹³. Plus jeune que Baruti (il a cinq ans de moins), Pat Masioni peut être classé, de par les dates de ses débuts dans l'édition, parmi les créateurs de la première génération.

2.2.2.1. Les débuts dans le champ congolais

Les premiers contacts de Pat Masioni avec la bande dessinée ont lieu dans sa propre famille, dont il bénéficie de l'influence artistique ; il entame ensuite une formation à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, avec une spécialisation en décoration d'intérieur.

Ma mère faisait de la poterie. Je suis né dans une famille de forgerons : on les appelle ainsi, mais ce sont des artisans, tous mes aspects qui sont liés à l'art viennent de là. En ce qui concerne la B.D., mon frère et mon cousin dessinaient, je les voyais dessiner dans de petits carnets. Je les regardais dessiner et j'ai commencé à dessiner. Puis, ils ont arrêté ; moi, j'ai continué¹⁰¹⁴.

¹⁰¹³ EDIMO (Ch.), Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 15 juin 2015 (coll. privée).

¹⁰¹⁴ MASIONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

En commençant dès la fin de ses études d'art sa collaboration professionnelle avec les Éditions Saint-Paul Afrique (devenues ensuite Médiaspaul), Masioni n'affronte pas la période de ses débuts professionnels par des collaborations mineures et précaires comme, en règle générale, les autres auteurs de B.D. : en 1984, à partir du livre *Monseigneur Comboni*, il devient dessinateur attitré de cette maison d'édition, qui, avec ses imprimeries de Limete-Kinshasa et Lubumbashi, et son réseau de distribution efficace sur toute l'étendue de la R.D.C., a dominé le panorama de l'édition congolaise, y compris dans le secteur de la B.D. éducative ¹⁰¹⁵.

L'entrée dans le milieu congolais de la B.D. a eu lieu, comme dans le cas de Baruti et de plusieurs autres, grâce à un Européen :

Mon professeur de dessin espagnol m'avait présenté à l'équipe des Éditions Saint-Paul, puis ils m'ont passé un test en demandant de faire, je crois, trois-quatre planches en noir et blanc, puis des essais avec couleur. Quand ils ont vu mes épreuves en noir et blanc et, après, celles en couleur, ils ont dit : voilà celui qu'on cherche ¹⁰¹⁶.

La production de séries régulières donnait aux auteurs un statut de « dessinateur officiel » de cette maison d'édition. Cela a été aussi le cas de Masioni qui, à partir de 1983, a dessiné la série *Jésus des jeunes* (en trois versions : français, luba et swahili) et, entre 1986 et 1996, des albums de la collection « Biographies en bandes dessinées » concernant la vie des saints qui ont vécu sur le continent africain ¹⁰¹⁷, ceci en plus d'un grand nombre d'œuvres dans d'autres secteurs (santé, agriculture, technologie ¹⁰¹⁸). Les « biographies », ainsi que *La Bible en bandes dessinées*, auxquelles ont participé également les congolais Sima Lukombo et Mayo Nke, ont été diffusées en R.D.C. en français, lingala, tshiluba, swahili et kikongo. Ces fascicules étaient imprimés à 10 000

¹⁰¹⁵ BOTTE (V.), TÊTE (P.), CASSIAU (Ch.), *L'Édition de jeunesse, art. cit.*

¹⁰¹⁶ MASIONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

¹⁰¹⁷ *Sebyera : la joie de vivre*, 1986 ; *L'Afrique ou la mort ! Monseigneur Daniël Comboni*, 1986 et 1988 ; *Cardinal Lavigerie, un prophète audacieux*, 1991 et 1992 ; *Bakanja : une vie sans compromis*, 1992 ; *Vedruna ; modèle de femme chrétienne* 1996 ; *Thècle, une vie pour l'évangile*, 1989.

¹⁰¹⁸ Par exemple, un album comme : *À la maison, op. cit.*, et les autres albums de la collection « Connaître » : 2. *En pleine action* ; 3. *À l'école* ; 4. *Au marché* ; 5. *Au jardin*.

exemplaires et réimprimés à 7 000, mais, les ventes ayant baissé depuis 1990, ces titres ont été longuement disponibles dans les stocks ¹⁰¹⁹.

Cette collaboration étroite, intense et régulière avec un éditeur, rappelée souvent par l'auteur dans ses entretiens, a caractérisé ses débuts.

Ma production avoisinait plus de 250 000 exemplaires vendus au début des années 2000. À ce jour, dix ans plus tard, je n'ai pas de chiffre mais il doit être élevé.

[...]

À part la B.D., je n'ai jamais travaillé dans d'autres domaines. Je suis sorti de l'académie et j'ai commencé tout de suite à publier. C'était en 84 et 85. J'ai commencé à travailler comme professionnel et j'étais, dès le début, très bien payé ¹⁰²⁰.

Pour le reste, Masioni a joué un rôle actif – de même que d'autres dessinateurs tels que Baruti, Asimba Bathy, Thembo Kash – dans l'animation du milieu de la B.D. congolaise : il a été, en 1989, co-fondateur de l'association congolaise Atelier de Création, de Recherche et de l'Initiation à l'Art (ACRIA). Point de repère pour d'autres dessinateurs plus jeunes tels que Hallain Paluku, l'ACRIA a organisé en 1991 le 1^{er} Salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse. L'année suivante, Masioni a été co-fondateur et directeur artistique de la revue *AfroBD*, pour laquelle il a écrit et dessiné la série *Zenda*.

Il a également pris part à la vie culturelle promue par la diplomatie culturelle. En 1995, il a participé en compagnie d'autres dessinateurs congolais à un atelier parrainé par la Communauté Wallonie-Bruxelles et animé par deux professionnels de la B.D. belge, Stephen Desberg et Joan de Moor, qui s'est tenu à Kinshasa en vue des célébrations des 100 ans de la B.D., et qui a produit, l'année suivante, *Le Retour du crayon noir*, une plaquette de 28 pages en noir et blanc. Masioni était aussi un caricaturiste réputé pour le quotidien *Le Palmarès* et donnait également des dessins pour le quotidien généraliste *L'Avenir*. Certains de ses dessins lui ont causé des problèmes avec la famille du président Joseph Kabila, au point que, suite à des menaces de mort, il a décidé de quitter son pays et de se réfugier en France. Depuis 2002, Pat Masioni vit à Paris.

¹⁰¹⁹ BOTTE (V.), TÊTE (P.) et CASSIAU-HAURIE (Ch.), *L'édition de jeunesse au Kenya et au Congo démocratique*, art. cit.

¹⁰²⁰ MASIONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

2.2.2.2. Masioni et la B.D. migrante

En France, Masioni s'est retrouvé avec d'autres dessinateurs africains qui ont dû faire aussi le choix de quitter l'Afrique pour l'Europe, lieu de refuge des persécutions politiques mais aussi destination obligée pour publier. Certains ont demandé l'asile politique et l'ont obtenu. D'autres ont choisi de rester en Europe même sans ce statut, d'autres encore sont rentrés dans leur pays, parfois pour en ressortir plus tard ; d'autres, enfin, se partagent entre les deux.

Masioni a décrit les conditions de vie difficiles pendant sa première période en France dans l'histoire « Carnet d'exil », incluse dans *Là bas... na poto*¹⁰²¹, et dans des entretiens où il raconte ses difficultés de travail (ci-dessous, il fait référence au Tome 1 de *Rwanda 1994*, projet commencé en 2003, dont nous parlerons par la suite) :

À cette époque je n'avais pas de logement. J'étais un SDF. Je dessinais les planches de cette B.D. sur mes genoux faute de table. Dans une chambre de foyer d'accueil que je partageais avec huit autres pensionnaires. C'était la galère ! Les planches du tome 1, en les observant bien, trahissent mon instabilité matérielle et surtout psychologique.

Je dessinais des fois, quand il faisait beau, sur les bancs des squares. Sans compter les nuits glaciales passées à la belle étoile. Quand le soleil se lève, il finit toujours par briller à un moment de la journée¹⁰²².

Je suis adepte de la résilience. Cette philosophie de la vie me préserve contre la dépression. Je crois moins à l'échec. Rien ne me tombe du ciel et je me bats sans arrêt pour m'en sortir¹⁰²³.

Pat Masioni a fait partie des auteurs qui se sont regroupés dans l'association « L'Afrique dessinée », grâce à l'initiative de Christophe Ngalle Edimo, déjà installé à Paris depuis quelques années :

¹⁰²¹ *Là bas... na poto...*, *op. cit.*, p. 78-85.

¹⁰²² Comme nous l'avons déjà remarqué, Masioni termine les articles de son blog avec le slogan « le soleil brille ».

¹⁰²³ MASONI (P.), « Je dessinais des fois, quand il faisait beau, sur les bancs des squares. Sans compter les nuits glaciales passées à la belle étoile », entretien recueilli par François Boudet, *Actuabd.com*, 21 mai 2011.

Voir : <http://www.actuabd.com/Pat-Masioni-Je-dessinais-des-fois-quand-il-faisait-beau-sur-les-bancs-des>, consulté le 10 septembre 2017.

[...] j'ai rencontré tous ces bédéistes, j'ai aidé deux d'entre eux à obtenir leur asile politique (Pat Masioni et Al'Mata), plusieurs ont intégré l'association « L'Afrique Dessinée » que j'ai créée en 2001 avec S.-P. Mbumbo et Alix Fulu (Pat Masioni, Al'Mata, Fifi Mukuna).

Si les Malgaches sont repartis, les Congolais, eux, sont tous restés en Europe avec l'ambition de faire une grande carrière : ils avaient le contact de Jacques Glénat, ils étaient (plus ou moins) soutenus par le seul Africain qui avait un nom dans la B.D. à l'époque et qui vivait à Bruxelles à ce moment, à savoir Barly Baruti.

La création de cette association a contribué à faire connaître l'existence d'une production africaine de B.D. et a coïncidé avec la naissance d'un certain intérêt du monde associatif européen envers la B.D. africaine. Ces auteurs ont participé à plusieurs initiatives de communication concernant les conditions de l'Afrique et la connaissance interculturelle, organisées par des institutions du secteur associatif. Selon l'historien de la B.D. John A. Lent,

[L]es bédéistes africains résidant en Europe sont uniques parmi les diasporas de la B.D. pour le fait qu'ils se sont regroupés en associations/studios qui les ont aidés à faire intrusion/s'intégrer à leurs nouveaux environnements ainsi qu'à servir des objectifs plus vastes. En travaillant avec leurs propres organisations, à l'instar de L'Afrique Dessinée, JAFE, and Afro Bulles, et en collaboration avec Africa e Mediterraneo et d'autres, les exilés bédéistes ont entraîné une certaine reconnaissance envers la riche tradition de la B.D. de l'Afrique dont, jusqu'alors, on pensait qu'elle n'existait pas. Ils ont atteint cela en participant aux festivals, en mettant sur pied leurs expositions personnelles comme Issa Nyaphaga l'a fait, et en publiant leurs propres ouvrages en B.D. distribués en Afrique, Europe, et, lentement aux États-Unis ¹⁰²⁴.

Pendant cette première période en Europe, à l'instar de ses collègues, Masioni a choisi de participer à cette production pour essayer de se faire connaître et de faire *exister* ses œuvres ¹⁰²⁵. Le secteur associatif lui a offert ses premières possibilités : il a participé à des projets d'éducation au développement réalisés en Europe, où les auteurs

¹⁰²⁴ LENT (J. A.), « Out of Africa : The Saga of Exiled Cartoonists in Europe », *Scan. Journal of media arts culture*, vol 5, n°2, septembre 2008.

Voir : http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=116, consulté le 3 septembre 2017 ; nous traduisons.

¹⁰²⁵ Il s'agit du projet *À l'ombre du baobab*, réalisés par l'ONG « Équilibres & populations » –, de l'exposition italienne *Matite africana* (2002) et du prix Africa e Mediterraneo.

de B.D. ont été impliqués sous forme de collectifs. La plus célèbre de ces publications a sans doute été le célèbre album *À l'ombre du baobab*, consacré aux problèmes de santé et d'éducation des femmes et des enfants en Afrique, avec une quinzaine de dessinateurs africains, et publié par « Équilibres & populations »¹⁰²⁶.

En 2002, il a participé à la première édition du Prix Africa e Mediterraneo, organisé par l'association italienne « Africa e Mediterraneo ». Le jury, dont faisait partie l'important auteur Vittorio Giardino, a récompensé son histoire intitulée « Ô mon pays »¹⁰²⁷ ; celle-ci traite des relations entre un garçon et un fille qui, dans une société africaine imaginaire, doivent lutter contre le passé de haine et de lutte inter-ethnique qui a séparé autrefois leurs familles respectives. En 2002, il a rejoint les dessinateurs d'un collectif suscité par son compatriote Alix Fuilu, pour le premier fascicule de la série/fanzine *Afro-bulles*, en signant une histoire et la couverture¹⁰²⁸.

C'est à la même époque qu'a eu lieu la longue aventure¹⁰²⁹ de la publication, chez Albin Michel, du collectif *BD Africa*, contenant de courtes histoires de 13 auteurs africains, invités à « parle[r] de chez eux. De la vie, de la mort, de la guerre et des filles »¹⁰³⁰. Outre qu'il a dessiné pour la couverture une très belle scène urbaine africaine, Masioni publie ici deux récits situés dans des quartiers populaires de Kinshasa

¹⁰²⁶ *À l'ombre du baobab, op. cit.*

¹⁰²⁷ Le jury était composée de : Vera Negri Zamagni, Adjointe à la Culture et Vice-présidente à la Région Emilia Romagna ; Michelle Dupéré, Responsable de la BD à l'Agence Intergouvernementale de la Francophonie ; Stéphane Renard, journaliste et rédacteur en chef de *Le Vif / L'Express* et expert de la BD ; Vittorio Giardino, bédéiste italien ; Carlo Mauro, Professeur d'Anatomie Artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne ; Sandra Federici, Directrice éditoriale de la revue *Africa e Mediterraneo* ; Massimo Repetti, anthropologue, directeur scientifique du projet *Matite Africane*. Cf. Présentation du prix Africa e Mediterraneo, Archive Africa e Mediterraneo (coll. privée)

¹⁰²⁸ *Afro-Bulles. Vol. 1 : Couleur café, op. cit.*

¹⁰²⁹ « [...] il y a eu un collectif qui a été organisé par Ptiluc, et lancé et publié en 2005 par Albin Michel. Ce collectif d'une dizaine de dessinateurs a mis trois ans à paraître, du fait du manque de sérieux de plusieurs des auteurs sélectionnés. Grâce à Al'Mata qui a finalement fait la couleur de plusieurs dessinateurs, la B.D. collective d'Albin Michel a donc été publiée deux ans après la date prévue pour la sortie. À ce moment là, je pense qu'une porte s'est fermée pour les auteurs africains qui voulaient parler de l'Afrique dans leurs B.D., car l'idée que les dessinateurs d'Afrique ne sont pas sérieux s'est propagée. » EDIMO (Ch.), Entretien recueilli via courriel par S. Federici, 15 juin 2015 (coll. privée).

¹⁰³⁰ *Les Africaines dessinent l'Afrique. BD Africa, op. cit.,* prière d'insérer.

et portant sur deux sujets typiquement traités par la diaspora : la sorcellerie (« L'œuf noir ») et la condition de l'enfance en ville (« Petit diable »).

Les réalités vécues par les auteurs africains en Europe, la plupart réunis en associations (« L'Afrique dessinée », « Journalistes africains en exil », « Afro-bulles »), ont coïncidé avec la volonté qu'avait un certain monde associatif de lutter pour la reconnaissance de la présence de citoyens immigrés et la conscience de l'interconnexion Nord-Sud. Cette rencontre a créé pour certains auteurs des conditions telles qu'ils n'ont obtenu une reconnaissance que dans « un sous-champ sans répercussion dans le champ global [...] un sous-champ « franco-africain » (“francophone”, “migrant” ...) dont il(s) ne sort(ent) jamais [...] »¹⁰³¹.

On a pu aussi noter un manque presque total de critiques négatives, bien qu'une partie de ces productions en aurait mérité. Il faut en effet remarquer que les finalités de communication, de documentation, de mise en réseau ont amené les organisateurs de ces projets à exercer très peu de distinctions entre les produits de haute qualité et les produits qui ne seraient pas acceptables dans un champ autonome comme celui de la B.D. européenne. Les critères d'évaluation propres à la B.D. sont devenus secondaires face aux critères exogènes (éthiques, politiques). Le « capital symbolique » des auteurs en tant que représentants des cultures d'origine des immigrés et des ex-colonisés a été souvent considéré comme plus important que leurs capacités artistiques.

Masioni a, certes, participé à cette production (où une approche non spécifique était appliquée à l'organisation et à la présentation du travail des auteurs), mais, grâce à ses qualités exceptionnelles de dessinateur et à son souci de respecter ses engagements, il a réussi dès le début à se distinguer : il a été lauréat du concours Africa e Mediterraneo et il a dessiné la couverture de *BD Africa* et d'*Afro-bulles*. Ces expériences lui ont permis de nouer des liens avec deux institutions, l'association « Africa e Mediterraneo » et l'éditeur Albin Michel, liens qui se concrétisent respectivement dans un album personnel (*L'Appel*) et, nous le verrons, dans une série devenue célèbre. Nous pouvons retrouver ainsi ce que Pierre-Michel Menger décrit à propos du « talent » par rapport à l'émergence des auteurs :

¹⁰³¹

HALEN (P.), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora », *art. cit.*, p. 96.

il suffit qu'il y ait, à chaque épreuve de comparaison compétitive, une différence perceptible, petite ou grande, pour attirer les investissements et les paris des acteurs du système ¹⁰³².

Quant aux autres auteurs, dans la seconde partie de la décennie, les initiatives prestigieuses ont continué, avec une grande visibilité pour la bande dessinée africaine (exposition *Talatala*, présence de *Une éternité à Tanger* à la Biennale de Venise, exposition *Africa Comics* au « Studio Museum in Harlem » à New York et au siège de l'Union européenne à Bruxelles, collection « L'Harmattan BD », Salon de la B.D. africaine au musée du Quai Branly), mais avec très peu de retombées en termes de ventes et de revenus pour les auteurs. Au regard des résultats concrets et immédiats, ils ont certes généralement perçu des droits pour leurs publications, obtenu des voyages et des « per diem » pour la permanence pendant les manifestations, ainsi que des salaires pour la réalisation des travaux. Mais ces expositions ont en réalité eu une valeur plus politique que professionnelle pour les auteurs, qui n'ont pas eu par la suite beaucoup d'opportunités de publication.

Lors de rencontres avec plusieurs dessinateurs à Paris au milieu des années 2000, J.A. Lent a enregistré leur déception à l'égard de la possibilité de réussir aisément leur entrée dans un marché qu'ils imaginaient à la fois plus riche et plus ouvert :

Les [...] bédéistes africains ont senti qu'ils avaient été exploités et qu'ils avaient eu raison de ne pas avoir eu confiance envers certains Européens avec lesquels ils ont travaillé. Al'Mata et Simon P. Mbumbo, [...] se sont plaints de ne pas avoir été bien traités par l'organisation basée en Italie Africa e Mediterraneo, qui a organisé des expositions d'auteurs africains et payé leurs publications. [...] En 2007, [Mbumbo] était déçu et n'avait plus beaucoup d'espoir dans les maisons d'éditions françaises, lesquelles, a-t-il dit, ont refusé de publier des bandes dessinées sur des sujets controversés [et] ont préféré des titres qui donnaient une image stéréotypée de l'Afrique. [...] Mbumbo a affirmé : « Je pense que je suis en train de perdre du temps dans le monde Francophone. Je travaille presque pour rien. J'ai l'impression d'avoir été beaucoup instrumentalisé. Je suis déçu avec le milieu de la B.D. en France. De nombreux groupes sont en train de recevoir de l'argent de l'Union européenne, mais ils ne font rien de ce qu'ils auraient dû faire avec. Les

¹⁰³²

MENGER (P.-M.), « Le génie artistique et son analyse par les sciences sociales », *art. cit.*

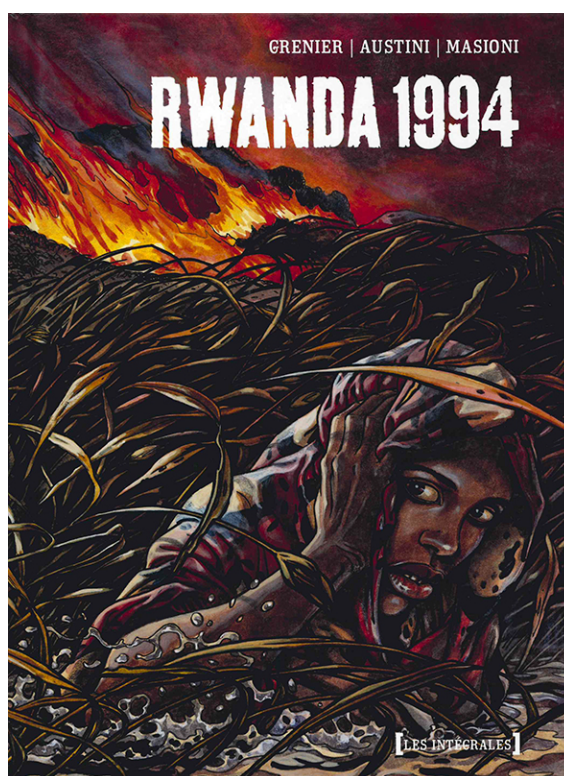
dessinateurs sont en train d'être utilisés et nous voudrions changer cette situation.

On peut travailler pour rien, mais pas toujours » (2007) ¹⁰³³.

Cela étant, comme nous l'avons déjà remarqué, pendant les années 2000, à l'intérêt du monde associatif européen, qui n'a pas satisfait les attentes des auteurs de la diaspora, s'est malgré tout ajouté l'engagement de beaucoup de « pairs » européens déjà en place dans le champ (bédéistes, scénaristes, critiques, organisateurs de festivals). Ils se sont déclarés admiratifs et curieux de cette production et ont permis à certains auteurs de sortir de ce sous-champ et d'atteindre une entrance, plus ou moins stable, dans le champ de la B.D. (Gilbert Groux, Thembo Kash, Hallain Paluku, Laval NG et Masioni).

2.2.2.3. L'entrance dans le champ français de la B.D. au moyen d'un album controversé

Les relations nouées avec Ptiluc et l'éditeur Albin Michel à l'occasion de la publication de *BD Africa* ¹⁰³⁴, au moment que Masioni devenait visible dans les initiatives collectives des auteurs, ont favorisé la constitution de l'équipe formée par les deux scénaristes et Masioni pour la réalisation d'un projet aussi important que controversé : la série en deux tomes *Rwanda 1994* ¹⁰³⁵. Ici, Masioni a accepté de travailler à un sujet qui représente le plus



sombre des cœurs des ténèbres africaines : le génocide de 1994. Paru en mars 2005, juste un an après la commémoration du dixième anniversaire, cet album a été réalisé sur

¹⁰³³ LENT (J. A.), « Out of Africa », *art. cit.* ; nous traduisons.

¹⁰³⁴ « [I]ls m'ont contacté par mail, pour me proposer le scénario de *Rwanda 1994* et, après, j'ai rencontré la scénariste ; on a fait le dossier et j'ai trouvé l'éditeur. J'étais déjà en contact avec l'éditeur Albin Michel pour un collectif ». MASIONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

¹⁰³⁵ *Rwanda 1994 : descente en enfer*, *op. cit.*

la base d'un scénario de Cécile Grenier, jeune diplômée de la Fémis (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son), qui avait effectué deux séjours sur les lieux du génocide, et Alain Austini ¹⁰³⁶. Le premier tome raconte la fuite d'une jeune femme tutsie, Mathilde, et de son fils dans un pays dévasté par les massacres. Il relate les violences avec de nombreuses scènes macabres et, surtout, montre des soldats français en train de participer aux carnages, qui tirent sur les fuyards, violent les femmes, organisent les actions des tueurs en les incitant à continuer « le boulot ». La thèse de l'implication de l'armée française dans le génocide est confirmée dans le tome 2 : *Rwanda 1994 : le camp de la vie*, qui relate les événements qui se sont déroulés au cours des mois de juin et juillet 1994 dans les camps de réfugiés. Ce choix d'adopter la thèse selon laquelle l'armée française a activement participé au génocide est durement contesté par Ch. Cassiau-Haurie dans son compte rendu publié dans *Africultures* :

[...] Au lieu de rendre compte de la spécificité d'un génocide, ils le banalisent, et risquent de conforter le lecteur occidental non averti dans l'idée que l'Afrique est le continent de toutes les horreurs et que le Rwanda n'est qu'un massacre de plus où les gentils sont vraiment gentils et les méchants, vraiment méchants.

[...] La mise en cause explicite de l'armée française se révèle [...] très dérangeante.

[...] Le président Paul Kagamé, dans son discours du 10^e anniversaire du génocide en avril 2004 [...] accusa les militaires français d'avoir œuvré directement au génocide. [...] C'est cette version qui fut retenue sans conditions par les scénaristes.

[...] La question des conditions dans lesquelles ces témoignages ont été recueillis peut se poser. Car, entre rupture diplomatique, poursuite judiciaire, déclarations fracassantes, accusations réciproques et mémoires douloureuses, les relations entre les gouvernements français et rwandais, porteur d'une double légitimité de vainqueur militaire et de martyr, sont infiniment compliquées. Il serait cependant infiniment dommageable que des faits véhiculés rapportés dans la B.D. se révèlent faux après avoir été véhiculés auprès des jeunes et des adolescents à travers une bande dessinée... ¹⁰³⁷.

¹⁰³⁶ Alain Austini, alias Raph, est un scénariste français de B.D., auteur de la série *Le Bal de la sueur*, dessinée par Cromwell, chez Glénat.

¹⁰³⁷ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « *Rwanda 94* De Cécile Grenier, Ralph et Pat Masioni. Une approche périlleuse du génocide », *Africultures.com*, 22 juillet 2008.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7966#sthash.ph2zRydY.dpuf>, consulté le 31 juillet 2017.

Cette position n'est pas la même que celle des critiques des sites spécifiques de B.D., tels que *Scénario* : « À lire obligatoirement : devoir de mémoire, et... plaisir de lire de la bande dessinée de qualité ! »¹⁰³⁸ Ce compte rendu donne du crédit à l'identité africaine de l'auteur, soulignée par les paratextes de l'album qui, selon les auteurs, accordent au travail de Masioni la dignité du témoignage :

Le dessin de Pat Masioni est de qualité et ses couleurs reproduiraient bien les ambiances de cette région de l'Afrique centrale. Dès lors qu'on voit que ses remerciements, en page de garde, vont à de la famille à lui qui vit à Kinshasa, on imagine qu'il n'a pas dessiné qu'à partir de photos mais aussi d'émotions qu'il a dû ressentir lors de voyages là-bas¹⁰³⁹.

De la même manière, ce compte rendu confirme le fait que le scénario « est le fruit d'un long travail d'enquête de Cécile Grenier »¹⁰⁴⁰, dont le professionnalisme journalistique ou scientifique est, en revanche, durement contesté dans les commentaires :

Cécile Grenier n'est absolument pas journaliste. C'est une opératrice de prise de vue, donc une simple assistante de cameraman à la télé (sur plateau). Elle se fait passer pour une journaliste investigatrice mais n'a aucune expérience et aucune carte de presse. C'est aussi une amatrice et une ignorante par rapport au continent africain où elle n'avait jamais voyagé avec son court séjour au Rwanda où elle est partie en touriste. [...] Bref, son témoignage n'est absolument pas vérifié, c'est juste une naïve qui a voulu profiter de l'opportunité pour faire du buzz et un livre¹⁰⁴¹.

¹⁰³⁸ SBUORO, « Rwanda 1994 # 2. Le camp de la vie », *Sceneario.com*, 20 juin 2008.

Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/rwanda-1994/le-camp-de-la-vie/10005.html>, consulté le 31 août 2017.

¹⁰³⁹ SBUORO, « Rwanda 1994 T. 1. Descente en enfer », *Sceneario.com*, 11 avril 2006.

Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/rwanda-1994/descente-en-enfer/5353.html>, consulté le 31 août 2017.

¹⁰⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁴¹ GRANGER, commentaire à « Rwanda 1994. Descente en enfer », *Babelio.com*, 16 décembre 2013.

Voir : <https://www.babelio.com/livres/Grenier-Rwanda-1994--Descente-en-enfer/82913>, consulté le 31 août 2017.

En effet, l'avant-propos de Grenier, assez naïf, est une autocélébration de l'enthousiasme, de l'émotion et de la « louable » volonté de l'auteure qui, déjà pendant son séjour « aventureux » au Rwanda, a pris l'héroïque décision de produire un témoignage en B.D. Quelques années plus tard (2011), Masioni a pris ses distances par rapport à certains contenus historiques des albums, notamment la participation des militaires français au génocide, et il a déclaré : « [j]e suis incapable d'infirmier ni d'affirmer ces propos, vu mon statut de simple illustrateur. Cela revient à Cécile Grenier de se justifier là-dessus et de prouver la véracité de ses écrits car c'est elle qui a été en contact direct avec les rescapés au Rwanda »¹⁰⁴². Dans le même entretien, il a en réalité remis en question toute l'opération de construction de l'album, mais aussi suggéré qu'il ne pouvait pas refuser cette occasion :

Honnêtement, le sujet de ce livre est très délicat. On ne peut pas dire n'importe quoi là-dessus. L'initiative et l'écriture de ce livre reviennent à Cécile Grenier. On ne peut pas écrire sur un tel sujet, aussi sensible, sans avoir passé du temps et collecté des témoignages auprès des victimes rescapées du génocide sur place. Cécile est à la base cameraman professionnelle chez France Télévisions et maîtrise mieux la narration par l'image. Par contre, Ralph ne connaît pas les Africains et n'a jamais voyagé en Afrique !

Par ailleurs, il est important de savoir que n'importe quel dessinateur africain pourrait, à ma place, dessiner ce livre. Pourquoi moi ? C'est un pur hasard de la vie. Je venais juste d'arriver en France en 2002 avec toutes les difficultés que connaissent les étrangers. [...]

Pour revenir à ce qui m'a motivé à dessiner ce livre sur le Rwanda, c'était avant tout son aspect humanitaire et engagé. Ensuite, c'était une occasion de rendre hommage à mes amis et collègues rwandais assassinés pendant le génocide, avec qui j'ai passé plusieurs années ensemble aux Beaux-arts de Kinshasa¹⁰⁴³.

Cette publication si controversée a paru à un moment où, comme l'a remarqué Marie-José Hoyet, « un corpus infini » s'était développé à propos du génocide rwandais ; ce corpus, qui se met en place dès 1994, notamment avec les premiers témoignages de

¹⁰⁴² MASONI (P.): « Je dessinais des fois, quand il faisait beau, sur les bancs des squares. », *art. cit.*

¹⁰⁴³ *Ibidem.*

rescapés, est marqué par le silence initial des intellectuels africains ¹⁰⁴⁴, et comporte de nombreuses réalisations dans le théâtre, la littérature, le cinéma, la B.D.

Pour Masioni, cette publication n'a pas été une mauvaise affaire puisqu'elle lui a procuré une certaine légitimité qui a commencé à le différencier des autres Africains dans le champ de la B.D. européenne de langue française. Si, en 2002, il avait concouru pour le Prix Africa e Mediterraneo avec une centaine d'autres concurrents, en janvier 2006 il s'est retrouvé dans le jury du concours Vues d'Afrique, organisé par le Festival international de la bande dessinée d'Angoulême et soutenu par le Ministère français des Affaires étrangères ¹⁰⁴⁵, donc parmi les experts, dans une position de grande légitimité.

Bien qu'il ait ainsi commencé à capitaliser une reconnaissance critique dans le champ, où il interprétait le rôle – qui lui était demandé – de témoin, il n'a pas pu abandonner les commandes de certaines institutions du secteur associatif. La légitimation obtenue lui donnait une pleine reconnaissance dans le sous-champ de la B.D. éducative qui lui permettait toutefois d'être rémunéré avec plus de régularité.

Ainsi, de 2003 à 2010, il a dessiné la série à épisodes *Lycée Samba Diallo*, scénarisée par Kidi Bebey pour la revue *Planète jeunes*, publiée par les éditions Bayard et destinée à la jeunesse d'Afrique francophone ; cette série traite de la vie quotidienne dans une école africaine imaginaire et des réalités auxquelles les jeunes urbains

¹⁰⁴⁴ HOYET (Marie-José), « Raccontare la memoria: Rwanda (1994-2014). Una rassegna », *Africa e Mediterraneo*, n°80, 2014, p. 58-65, p. 59. Les ouvrages de B.D. sont *Deogratias* de Stassen (Dupuis, 2000, publié en Italie par Nuovi Equilibri en 2005), suivi par *Pawa* en 2002, *Les enfants* en 2004, et *I comb Jesus* (2015) et les ouvrages des rwandais Jean-Claude Ngumire (*Umwana nk'undien*, 2001) ou Rupert Bazambanza (*Sourire malgré tout*, 2005), ou le congolais J. Senga Kibwanga (*Couple modèle, couple maudit. Hutu-Tutsi*, 2001, avec le belge Willy Inongo). Plus récent, *La fantaisie des Dieux*, de Patrick de Saint-Exupéry et Hippolyte (Les Arènes, 2014).

¹⁰⁴⁵ « Le jury, qui s'est réuni jeudi 22 décembre au Ministère des Affaires étrangères à Paris, était composé de Virginie Andriamirado (rédactrice en chef de la revue *Africultures*), Michel Boglietto (Ministère des Affaires étrangères), Franck Giroud (coauteur de la série *Le Décalogue*), Sébastien Langevin (journaliste, FIBD), Pat Masioni (coauteur de *Rwanda 1994*), Claude Moliterni (journaliste, Cofondateur du FIBD), Jean-Philippe Stassen (auteur de *Deogratias*), et de Lucienne Voisin (Ministère des Affaires étrangères) ». ANONYME, « L'Afrique à Angoulême », *BDZoom.com*, 24 janvier 2006.

Voir : <http://bdzoom.com/2709/actualites/lafrique-a-angouleme/>, consulté le 10 septembre 2017.

d'Afrique francophone peuvent être confrontés. Eyoum Nangué, éditeur en chef de *Planète jeunes* de 2006 à 2013, a félicité Masioni pour la régularité de sa production :

[i]l a toujours respecté les délais. Lorsqu'il réalisait les B.D. pour *Planète Jeunes*, il travaillait douze heures par jour et il pouvait rendre sa planche. [...] Pat peut travailler dans les difficultés, mais il y en a d'autres qui ne peuvent pas. [...] Pat Masioni avait eu une longue expérience ¹⁰⁴⁶.

En 2005, dans le cadre du projet européen « Valeurs communes », centré sur le dialogue interreligieux, les éditions Lai-momo lui ont commandé le dessin de l'album *L'Appel*, sur la base d'un scénario de Christophe Edimo ; ce scénario était l'adaptation en B.D. d'une nouvelle originale de l'écrivaine belge Pascale Fonteneau. Traduite en italien et en espagnol, cette publication n'a pas eu une grande visibilité dans le champ européen de la B.D. et n'a circulé que dans le cadre des activités éducatives et de sensibilisation prévues par le projet ou d'autres projets de ce type réalisés par les organisateurs. Cette réalisation a néanmoins permis à Masioni de se tester dans la représentation d'un sujet et un décor non africains : il s'agit d'un récit de guerre civile dont l'action est située dans une hypothétique société du futur. En 2006, il a dessiné l'histoire brève intitulée « Niente fragole per Don Miguel » ¹⁰⁴⁷, avec Eyoum Nangué pour le scénario, dans le cadre du projet européen « Approdi » ; cela a abouti à la publication d'un petit album collectif distribué en espagnol, italien, anglais et grec pour sensibiliser le public au sujet de la présence des immigrés dans l'Europe en voie d'élargissement. L'histoire de Masioni a plus précisément pour thème le travail des immigrés dans les campagnes de l'Andalousie.

Avec un bref récit autobiographique dont nous avons déjà parlé, il participe ensuite en tant qu'auteur de la diaspora au collectif *Là-bas... na poto...*, réalisé par la Croix-Rouge de Belgique et celle du Congo pour mobiliser les jeunes Africains contre l'émigration clandestine. En 2009 et 2010, il publie encore deux albums concernant la coopération internationale : *Agathe, agent S.I.*, *À la découverte de la Solidarité Internationale* et *Travailler dans la coopération internationale*, albums éducatifs

¹⁰⁴⁶ NGANGUÉ (Eyoum), Entretien recueilli par S. Federici, Paris : 9 juillet 2015 (coll. privée).

¹⁰⁴⁷ « Niente fragole per Don Miguel » (Pas de fraises pour Don Miguel). Dessin de P. Masioni, scénario de E. Nangué, sujet de Javier Pérez Cepero, José Carlos León Jariego, Octavio Vázquez, dans *Approdi, op. cit.*, p. 20-25.

commandés par le GRAD (Groupe de Réalisations et d'Animation pour le Développement).

2.2.2.4. Reconnaissance dans le champ états-unien

Cas unique parmi les auteurs de l'Afrique subsaharienne francophone, Masioni réussit à publier à l'enseigne d'un grand éditeur états-unien, à savoir DC Comics ; plus précisément, il s'agit de sa filiale Vertigo, indépendante pour sa ligne éditoriale. Il a dessiné les épisodes n°13 (2009) et 14 (2010) de la série écrite par Joshua Dysart *Unknown Soldier*, ainsi que le tome *Unknown Soldier Easy Kill*, co-dessiné avec Alberto Ponticelli. La publication dans l'une des maisons d'édition américaines les plus respectées, spécialisée dans les œuvres destinées aux adultes, du genre horreur ou fantastique, globalement de bonne qualité, lui a donné une importante légitimation. Interrogé sur les modalités de son entrée dans le marché américain, il s'est ainsi expliqué :

L'éditeur de Vertigo/Dc Comics a pu découvrir mon travail sur mon blog, il cherchait quelqu'un pour travailler sur la série *Unknown Soldier*. Voilà. Donc, il a vu mon travail à un moment opportun ¹⁰⁴⁸.

L'offre concernait une série entamée en 2008 par Joshua Dysart, qui avait lui-même repris une série réalisée de 1966 à 1982 par Joe Kubert (dessin) et Robert Kanigher (scénario) pour DC Comics, narrant les aventures d'un combattant de la Deuxième guerre mondiale au visage recouvert de bandelettes. En duo avec le dessinateur italien Alberto Ponticelli, Dysart a transposé la série en Ouganda pendant la guerre civile menée par la Lord Resistance Army, où le « Unknown Soldier » est un médecin humanitaire.

Dysart a raconté que, devant remplacer Ponticelli pendant une certaine période, il s'était mis en quête expressément d'un illustrateur originaire d'Afrique :

L'idée était d'éviter tout risque de représentation erronée. Je voulais quelqu'un qui ait connu ce dont il était question dans le récit : une guerre civile, des massacres, des coups d'état, des enfants-soldats...

¹⁰⁴⁸

MASIONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

[...] Le service juridique s'est juste demandé s'il n'y avait pas un risque, légalement, de payer quelqu'un qui était réfugié. Mais tout a fini par rentrer dans l'ordre ¹⁰⁴⁹.

C'est donc grâce aussi à ses origines africaines que Masioni a obtenu la légitimité chez Vertigo, un résultat dont il a souligné plusieurs fois le caractère exceptionnel. En réalité, Joe Daly, un auteur anglo-sudafricain qui était né à Londres mais qui avait grandi et vit actuellement en Afrique du Sud, avait publié en 2005, aux éditions *underground Fantagraphics Books*, le roman graphique *Scrublands* ¹⁰⁵⁰. Probablement pour distinguer son cas de celui de Daly, Masioni précise ce en quoi réside son unicité selon d'autres paramètres : le seul provenant d'Afrique noire, ou le seul avec un grand éditeur ¹⁰⁵¹.

Quoi qu'il en soit, *Unknown Soldier* a reçu des marques de reconnaissance très importantes dans le champ américain, dont la valeur symbolique est grandement considérée en Europe. Il a été nommé pour le Prix Will Eisner de l'industrie de la bande dessinée (en anglais : *Will Eisner Comic Industry Awards*), dans la section de la « Meilleure série de l'année », et les deux épisodes ont reçu le 1^{er} prix 2010 des Glyph Comics Awards au Festival de San Diego. L'entrée dans le champ américain a eu une retombée dans le champ français par le biais de la traduction de *Unknown Soldier*, parue en juin 2013 sous le titre *Soldat inconnu*, dans Urban Comics ¹⁰⁵², une collection spécialisée dans la publication en français des ouvrages de DC Comics, chez Dargaud ¹⁰⁵³.

¹⁰⁴⁹ POTET (Frédéric), « Pat Masioni, réfugié congolais et dessinateur de super-héros », *art. cit.*

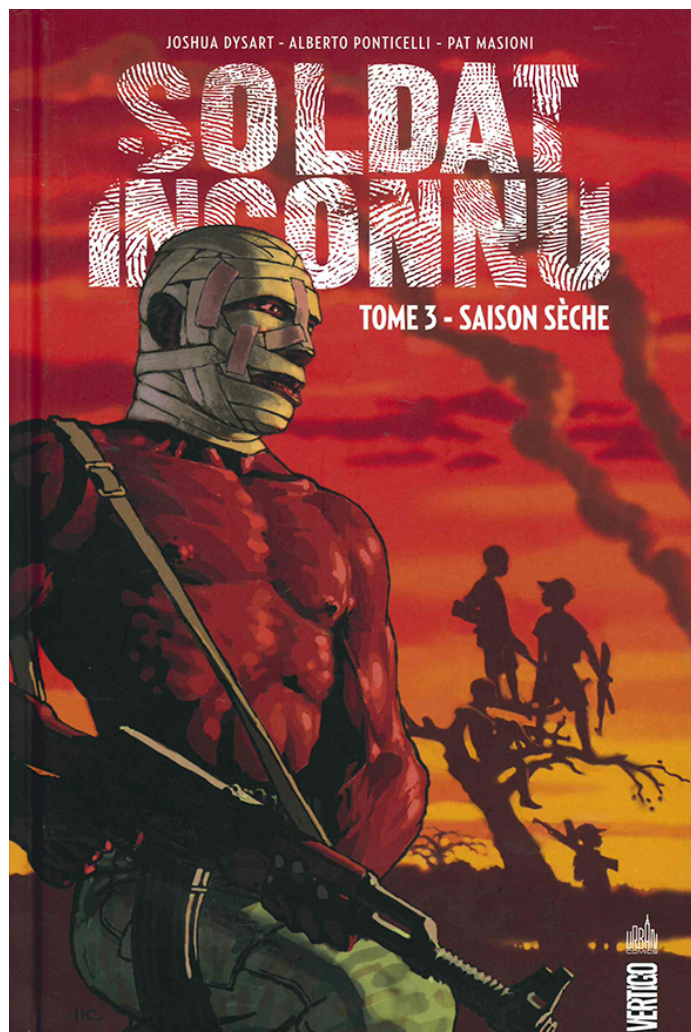
¹⁰⁵⁰ Dans l'arrière de couverture, l'éditeur souligne la nouveauté et l'originalité de cet auteur « SCRUBLANDS is a place no reader has gone until now – the inside of South African Cartoonist Joe Daly's head and, coincidentally, the title of this American debut collection of comics stories. Daly's work has been described as "Tintin meets the Fabulous Furry Freak Brothers in the Cape of Good Dope." [...] Fantagraphics Books is proud to introduce this resplendent new cartooning voice to American readers. » *Scrublands*. Dessin et scénario de Joe Daly, Seattle : Fantagraphics Books, 2006, 126 p.

¹⁰⁵¹ « Je suis le seul auteur africain en général qui travaille jusqu'ici chez un grand éditeur américain. » MASONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

¹⁰⁵² *Soldat Inconnu*. Dessin de P. Masioni et A. Ponticelli, scénario de Joshua Dysart, couleurs d'Oscar Celestini et José Antonio Villarrubia Jiménez-Momediano. [Paris] : Urban Comics, [Broadway] : Vertigo, Coll. Vertigo Classiques, 2013.

¹⁰⁵³ Dans le marché franco-belge « il y a [...] de grandes maisons axées en priorité sur la production française qui développent une politique cohérente vis à vis de la bande dessinée d'outre Atlantique ». LEFÈVRE (P.) et MEESTERS (G.), « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », *art. cit.*, p. 303.

Une fois terminée la série américaine, Masioni s'est remis à la B.D. didactique pour le compte d'organisations internationales (UNESCO, Croix Rouge Internationale), et à l'illustration. En 2014, il a publié l'histoire « Humanitarian action 2064 » pour le magazine *RCRC-Red Cross Red Crescent*, où il a imaginé comment pourrait se dérouler l'aide humanitaire en temps de guerre dans 50 ans. Pour la série de l'UNESCO *Femme dans l'histoire de l'Afrique*, il a publié des récits qui sont partiellement disponibles au format numérique : *Les Femmes soldats du Dahomey*, en 2014, et *Njinga Mbandi : Reine du Ndongo et*



du Matamba, d'après le scénario et le texte de Sylvia Serbin et Édouard Jouveaud. Son livre *Le Roi Njoya, un génial inventeur*, dont le texte est dû au camerounais Alain Serge Dzotap, a été publié en 2015 aux éditions Cauris Livres du Mali ; cet ouvrage a été inclus dans le prestigieux catalogue *The White Raven*, réalisé chaque année avec les titres sélectionnés par des spécialistes de différentes langues de la Bibliothèque Internationale pour la Jeunesse de Munich (Allemagne) ¹⁰⁵⁴.

Durant les trois-quatre dernières années, Masioni a participé activement à la pratique artistique de sa femme Antonia Neyrins, artiste spécialisée dans la réalisation de carnets de voyage, à savoir des livres d'art composés de croquis, de photos, de souvenirs visuels du lieu visité (par exemple le billet d'entrée à un spectacle, l'emballage

¹⁰⁵⁴ ANONYME, « French/Mali », *A Selection of International Children's and Youth Literature*, [s.d.] Voir : <http://www.ijb.de/spezialbibliothek/white-ravens-2015/single/article/french-mali-1/193.html>, consulté le 20 juillet 2017.

d'un produit alimentaire...), avec de courts textes disséminés dans la page ¹⁰⁵⁵. Ils ont organisé plusieurs ateliers payants, dans des lieux touristiques européens ou à Paris en suivant des itinéraires thématiques (la Chine à Paris, l'Afrique à Paris, Judaïca à Paris...). Il a également pratiqué la peinture et organisé des expositions personnelles à Paris. Il a, entre autres, exposé à la galerie Carole Kvasnevski en 2013 ; il s'agissait des planches de *Soldat Inconnu*, ainsi que de son travail de peinture et d'illustrations autour du concept de "muse", à savoir des nus féminins à l'huile où il a pu montrer sa maîtrise de la couleur. En mars-avril 2017, il a présenté ses B.D. et peintures dans l'espace culturel parisien Cape and Cape.

En 2017, deux travaux majeurs le voient impliqué en tant que coloriste dans des équipes prestigieuses. En mars 2017, pour le World Food Program, il a publié, avec Joshua Dysart (scénario) et Alberto Ponticelli (dessin), une longue B.D. de 48 pages relatant la vie d'une famille au Soudan du Sud : *Living Level-3 : South Sudan* ¹⁰⁵⁶.

En juillet de la même année, il a annoncé sur son profil Facebook une autre collaboration importante : la réalisation en tant que coloriste (il est le troisième auteur cité en couverture) de la série *Mata Hari*, écrite par Emma Beeby, dessinée par Ariela Kristantina, et coloriée par lui ; cette série est à paraître en février 2018 chez Dark Horse Comics / Berger Books). La fondatrice de cette maison d'édition, Karen Berger, qui est aussi la directrice éditoriale du label Berger Book et la fondatrice et responsable éditoriale de Vertigo, est elle-même l'auteure de B.D. célèbres telles que *Sandman* et *Watchmen*. Elle est considérée dans le champ international comme une légende et a reçu trois fois le Prix Eisner comme Best Editor.

Cette publication, dont les premières pages ont été présentées au festival Comic-con 2017, à San Diego, est particulièrement à remarquer du point de vue des critères

1055 Le carnet de voyage est un genre aussi bien littéraire que plastique où l'auteur relate un voyage en tant que exploration d'un lieu inconnu mais aussi voyage intérieur et se distingue du récit de voyage qui propose une lecture linéaire telle que dans un roman illustré ou une B.D.

1056 *LL3. Living Level 3*. Dessin de A. Ponticelli, Texte de J. Dysart, couleurs de P. Masioni, lettrage de Thomas Mauer. World Food Program, mars 2017, [en ligne] [pas d'ISBN].
Voir : <http://publications.wfp.org/2017/livinglevel3-south-sudan/html5/index.html?source=mashable>, consulté le 10 septembre 2017.

spécifiques au champ artistique, parce qu'elle implique une structure éditoriale d'une haute valeur symbolique en raison du rôle qu'elle a joué dans l'histoire du champ.

Dark Horse s'est placé à l'avant-garde du [sic] comics, en tant que créateur indépendant d'album [sic], durant des dizaines d'années. C'est formidable de travailler avec une entreprise qui a une si riche histoire dans l'édition ¹⁰⁵⁷.

On relèvera en outre que, parce qu'elle relate l'histoire de Mata Hari, la danseuse néerlandaise fusillée pour espionnage pendant la Première Guerre mondiale, cet ouvrage n'est pas du tout lié à un sujet africain ou du Sud.

2.2.2.5. Maîtriser la présentation de soi

Masioni a donc atteint l'objectif de publier à l'enseigne d'une prestigieuse maison d'édition française, Albin Michel/Glénat, ainsi que chez l'un des plus grands éditeurs de B.D. états-unien, DC Comics, et précisément dans des collections réservées aux productions plus proches de la B.D littéraire, à savoir, respectivement, Vents de Savanes et Vertigo. L'entrée dans le champ franco-belge lui a donné une première reconnaissance, pas vraiment solide ; ensuite la publication aux États-Unis lui a apporté une confirmation et des distinctions. Une autre reconnaissance significative est venue de la part d'une institution très prestigieuse, plus proche du milieu international et cosmopolite de l'innovation créative contemporaine : *Colors*, la revue du centre de recherche sur la communication Fabrice. Cette école, financée par la firme Benetton, sélectionne depuis 1994 des créateurs du monde entier, auxquels elle offre des « résidences de création » en Italie, dans le domaine de la communication et des arts visuels ; en 2011, la candidature de Masioni a été retenue et il a ainsi été sélectionné pour participer au n°80 de la revue, consacré aux *Super Héros Actuels*.

Malgré la légitimation obtenue grâce à ces publications, Pat Masioni a dû continuer à accepter des B.D. de commande pour des ONG et des organisations gouvernementales internationales. À un certain moment, ses productions pour le secteur associatif et son activité autour des ateliers de carnets de voyage ont donné l'impression qu'elles

¹⁰⁵⁷ FLORENT D., « Karen Berger, éditrice de Neil Gaiman, rejoint la maison de comics Dark Horse », *ActualLitté.com*, 20 février 2017.

Voir : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/karen-berger-editrice-de-neil-gaiman-rejoint-la-maison-de-comics-dark-horse/69771>, consulté le 10 septembre 2017.

l'occupaient presque exclusivement au détriment de sa « présentation de soi »¹⁰⁵⁸ en tant qu'auteur de B.D. Mais récemment, comme nous l'avons remarqué, une légitimation confirmée dans le champ états-unien est arrivée par le biais de la collaboration avec Ponticelli et Dysart (bien qu'il s'agisse encore d'un projet pour une organisation humanitaire), et grâce à sa sélection par une directrice-star tels que Karen Berger.

Si, comme l'explique Paul Dirkx, « chaque position inscrite dans le champ des possibles littéraires se caractérise par un certain degré d'antinomie spécifiquement littéraire »¹⁰⁵⁹, nous pouvons déceler dans la trajectoire de Masioni une certaine contradiction antinomique entre, d'une part, la posture d'un auteur africain qui offre son capital symbolique pour donner de la valeur aux travaux de commande dans le secteur de la B.D. à message, ou encore aux romans graphiques liés au « devoir de mémoire », et, d'autre part, l'auteur cosmopolite qui évolue dans le marché lointain et un peu mythique des comics américains. Ce passage extrait d'un entretien offre à notre avis une parfaite idée de la négociation intérieure opérée par l'auteur entre ces différentes instances :

Quand Joshua Dysart [...] m'a contacté pour me proposer *Soldat inconnu*, je connaissais très bien la situation du Nord Ouganda. C'est le plus vieux conflit en Afrique. [...] Pourtant j'étais sceptique quant à mon implication dans ce projet. Je me disais « encore un sujet douloureux ».

Puis j'ai lu le synopsis et j'y voyais tant de choses que j'ai connues en République du Congo : les obus qui tombent jour et nuit, les enfants-soldats, ces gamins de 13-14 ans qui dictent leur loi et assassinent en masse... Joshua veut que le grand public américain apprenne ce qui se passe en Afrique. Cela m'a incité à accepter. Face au racket des plus faibles, aux viols, aux enfants meurtris... la prise de conscience publique est importante¹⁰⁶⁰.

Dans l'image que l'auteur a donnée de lui-même, en particulier dans les médias, à travers ses propos, sa posture ou encore les sujets traités, son identité de réfugié est mise presque au premier plan et elle a compté lors de la publication de *Unknown Soldier* : c'est ce que confirme le recenseur de *PlanèteBD*, qui ne peut éviter de trouver, dans la dimension de témoignage que présente cette B.D., un motif essentiel pour la lire :

¹⁰⁵⁸ DUCOURNAU (C.), *La fabrique des classiques africains*, op. cit., p. 23.

¹⁰⁵⁹ DIRKX (P.), « Claude Simon : antinomie et anatomie du corps écrivain », art. cit., p. 179.

¹⁰⁶⁰ MASIONI (P.), « Pat Masioni ("Soldat inconnu"), un dessinateur africain pour un comics au cœur des ténèbres », propos recueilli par Laurent Melikian, *www.actuaBD.com*, 2 juillet 2013, <http://www.actuabd.com/Pat-Masioni-Soldat-inconnu-un>

[...] Dysart a recherché pour l'occasion le soutien d'un dessinateur africain ayant eu lui-même à subir la violence de ces enfants embrigadés. Il l'a trouvé en la personne de Pat Masioni, dessinateur d'origine congolaise, réfugié en France, impliqué politiquement dans son pays et qui en a payé chèrement le prix, devant s'enfuir pour survivre. [...] À lire, malgré ces quelques défauts, pour la puissance et la justesse de son propos trop rarement traité dans les médias ¹⁰⁶¹.

Cette position reste malgré tout encore marginale parce qu'elle est encore en quelque sorte aspirée vers le pôle hétéronome du champ. C'est encore évident en 2014, puisque l'article qui le concerne dans *Le Monde* a pour titre : « Pat Masioni, réfugié congolais et dessinateur de super-héros », et, pour premier intertitre : « Menaces de mort à Kinshasa » ¹⁰⁶². Il ne prend pas explicitement de position politique, mais il accepte de mettre en valeur son capital symbolique d'artiste réfugié, ou d'auteur engagé, dans des œuvres relevant du devoir de mémoire tels que *Rwanda 1994*. C'est ainsi avec l'étiquette de « l'auteur de Rwanda 1994 » que l'annonce de son exposition est relancée par des sites liés à la mémoire de la Shoah. En effet, comme nous l'avons plusieurs fois constaté, dans le cas de la B.D. humanitaire ou liée à l'interculturel, les origines africaines et le statut de réfugié politique peuvent être considérés comme un atout. Le fait est que Masioni laisse circuler cette image dans le champ spécifique de la B.D. ; il est en effet conscient que

les phénomènes de consécration qui ont accompagné les œuvres africaines tout au long du XX^e siècle sont régis par des structures rigides [et qu'elles] accèdent au centre en termes d'institutionnalisation, à condition de rester à la marge en termes de discours, de formes et de thématiques ¹⁰⁶³.

D'autre part, comme nous l'avons vu, Masioni tient aussi à se présenter en tant qu'auteur d'Afrique subsaharienne reconnu sur le marché étasunien. « Pat Masioni, diplômé des Beaux-Arts, dessinateur de BD et de Comics américains » est la déclaration d'identité reproduite dans toutes les publicités pour les ateliers de carnets de voyage

¹⁰⁶¹ BRUNSCHWIG (Luc), « Soldat inconnu T3. Saison sèche. Compte rendu », *PlanèteBD.com*, 18 juin 2013.

Voir : <http://www.planetebd.com/comics/urban-comics/soldat-inconnu/saison-seche/19815.html>, consulté le 10 septembre 2010.

¹⁰⁶² POTET (F.), « Pat Masioni, réfugié congolais et dessinateur de super-héros », *art. cit.*

¹⁰⁶³ PORRA (V.), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante », *art. cit.*, p. 209.

animés par Masioni et Neyrins. Il a également souligné la différence de modalité d'embauche entre le contexte franco-belge et le contexte américain :

Chez les éditeurs franco-belges, si tu es dessinateur, il faut trouver un scénariste pour monter un dossier que vous soumettrez à l'éditeur et c'est ce dernier qui décidera de vous publier ou pas. Chez les Américains, je ne connais pas tous les cas, mais, en ce qui m'a concerné, c'est l'éditeur qui constitue l'équipe qui doit travailler sur une série. À vrai dire, mes connaissances sont très limitées là dessus, il y a plusieurs pistes et je ne les connais pas toutes ¹⁰⁶⁴.

Quoi qu'il en soit, à partir d'un certain moment, il a préféré rester bien distinct du groupe des dessinateurs en diaspora à Paris, et se présenter comme celui qui s'est imposé parce qu'il a réussi à être reconnu dans un autre champ. Plus réservé que Baruti, préférant des apparences plus « rétro » et jamais « afro » dans les vêtements, Pat Masioni a choisi une posture plus discrète, plus professionnelle en quelque sorte, celle de quelqu'un qui travaille sans prendre vraiment des positions politiques en dehors de ses caricatures ou de ses B.D. Il est, notamment, moins actif en ce qui concerne son profil d'artiste et, s'il admet l'importance de la communication, il considère l'assiduité dans les réseaux sociaux comme un gaspillage de temps.

La communication est très importante, il faut avoir un réseau. J'utilise le Facebook, mais je n'y vais pas trop, parce que c'est difficile de travailler en même temps. Facebook peut te « bouffer », chaque fois, deux heures, trois heures, mais je le limite à une fois par semaine, de temps en temps. En effet, il faut savoir communiquer : c'est le nouveau métier, il faut en profiter.

Le fait est que Masioni se montre conscient des mécanismes d'attribution de la légitimité dans le champ, comme de l'importance de savoir administrer son capital social, culturel et symbolique, grâce également à sa capacité à gérer sa présence sur le marché :

[...] chaque créateur doit être ambitieux, parce que tout ne vient pas comme ça. C'est toi qui dois construire ton nom, c'est toi qui dois avoir des ambitions. Je sais que Barly [Baruti], [Thembo] Kash, que je connais, c'est des gens qui ont du talent, et, en même temps, ils ont une certaine personnalité. Être un indépendant signifie être un entrepreneur ¹⁰⁶⁵.

¹⁰⁶⁴ MASONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, 8 juillet 2014 (coll. privée).

¹⁰⁶⁵ *Ibidem*.

Il sait bien qu'il est nécessaire d'accompagner ses qualités techniques par une disposition à faire les bons choix stratégiques, et par un habitus de collaborateur fiable, qui « travaille ». Atteindre le succès implique d'

avoir non seulement du talent, mais aussi ce côté de leader, [de] savoir manager, savoir faire des choix. Dire : je veux tenter ceci, il faut que j'arrive à cela. Si tu fais des mauvais choix, c'est ton problème. C'est un travail : tu dois savoir te vendre. Tu as un produit, et tu dois dire : mon produit est destiné à ce public. Et tu frappes cette porte là, et tu ne dois pas te contenter. Si non, après, tu deviens mauvais par rapport aux autres et tu commences à les critiquer tout le temps. À dire « Il est mauvais ». Il n'est pas mauvais, il travaille. Toi, aussi, travaille ! Et s'il faut dire « non » à quelque chose, il faut être capable de dire non ¹⁰⁶⁶.

Il admet souvent l'importance de rechercher une stabilité économique, de considérer le côté professionnel plus que le côté artistique. Masioni a une conception du champ dans laquelle les aspects symboliques sont moins importants que ceux qui sont plus mesurables par des critères de marché. En particulier, pour lui, les ventes, et le fait d'être distribué dans le cadre d'une activité éditoriale professionnelle, sont pour lui le signe de la légitimité :

Le succès, ce sont les ventes, rien d'autre. Même au pays : il faut vendre. À Kinshasa, il y en a beaucoup qui se disent auteur de B.D. mais je me demande : est-ce qu'ils ont vendu les livres ? Il y en a un qui vend et d'autres qui ont publié une page ici, une page là bas, mais il faut que les gens achètent les œuvres. Ceux qui vendent au Congo sont ceux que publie Saint-Paul. Ces gens travaillent et sont payés, ils ne travaillent pas pour rien. Les Éditions Saint-Paul sont structurées, elles sont comme les éditeurs d'ici, il y a la distribution, qui fait ainsi qu'on peut les trouver dans tous les points de vente du pays. Mes livres réalisés au Congo sont partout dans le pays ¹⁰⁶⁷.

Le champ lui apparaît donc comme un marché où les compétences d'un auteur sont offertes et achetées. L'antinomie dont nous avons parlé, entre deux forces qui l'attirent chacune de son côté, il la négocie essentiellement grâce au professionnalisme, au « travail ». Même dans le cas des dernières publications avec ses collègues du champ états-unien, ce sont ses exceptionnelles aptitudes en tant que coloriste et sa capacité à

1066 *Ibidem.*

1067 *Ibidem.*

respecter les rythmes beaucoup plus serrés des éditeurs américains qui ont été décisifs. Grâce à son habitus, qui concerne aussi bien son talent que sa disposition à savoir travailler avec constance et professionnalisme, Masioni a réussi à sortir de la marge du secteur associatif et à trouver une marque identitaire valable aussi bien dans les positions les plus avancées du sous-champ du secteur associatif (publications officielles des agences des Nations Unies) que dans le champ spécifique de la B.D.

2.2.3. Marguerite Abouet

2.2.3.1. Les raisons d'un succès

Le plus grand succès commercial obtenu par un auteur de B.D. d'origine africaine est celui de Marguerite Abouet, la scénariste ivoirienne dont les œuvres sont comparativement plus nombreuses et beaucoup plus traduites que celles des autres auteurs.

Avec le dessinateur français Clément Oubrerie ¹⁰⁶⁸, Marguerite Abouet a créé le célèbre personnage d'Aya, dite *Aya de Yopougon* d'après le titre du premier album ¹⁰⁶⁹; à partir de 2005, celui-ci a donné lieu à une série qui a pris place parmi les premiers titres de « Bayou », une collection de bandes dessinées lancée par l'ancienne et prestigieuse maison d'édition Gallimard pour se faire une place sur le marché de la B.D. Ce projet

¹⁰⁶⁸ Clément Oubrerie est un dessinateur français né en 1966. Il a signé ensuite une quarantaine d'albums illustrés et a obtenu le prix du livre de presse de Montreuil en 2003 pour *Les Mille Mots de l'info* (Gallimard), écrit par Élisabeth Combres et Florence Thinard. En 2005, il a créé avec Marguerite Abouet la série à succès *Aya de Yopougon* (Gallimard), avant de la porter à l'écran dans un film d'animation sorti en 2012.

¹⁰⁶⁹ *Aya de Yopougon*. Dessin de C. Oubrerie, scénario de M. Abouet, *op. cit.*

éditorial a été confié au célèbre auteur français Joann Sfar¹⁰⁷⁰, qui était en train de quitter L'Association, et qui l'a conçu avec le but de

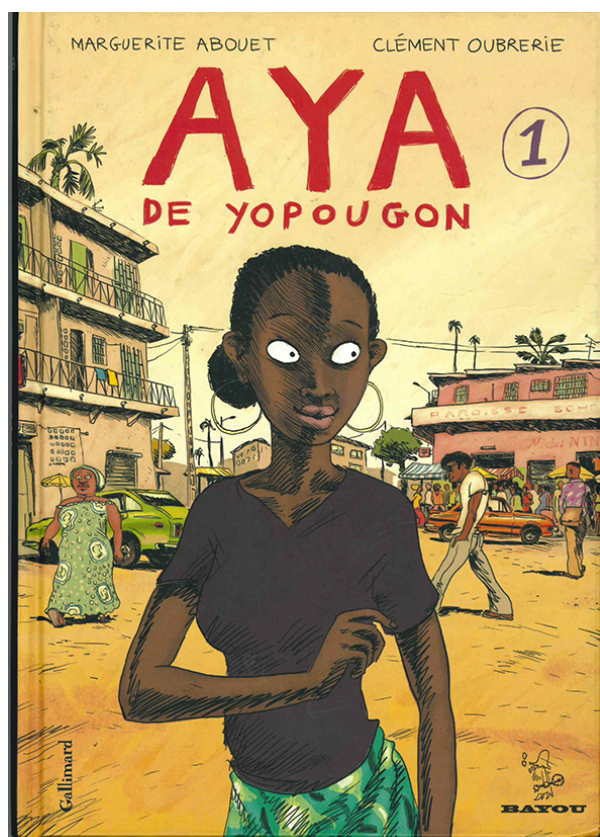
proposer des bandes dessinées à un lectorat de littérature générale, c'est-à-dire pas forcément les lecteurs de B.D. alternatives ou autres, mais en se demandant si le lecteur d'*Harry Potter* ou de *Roald Dahl* peut se manger une grosse B.D. qui va aller sur des thèmes « grands publics » : cela peut donc être de la comédie, de la BD historique ou de la BD d'aventure, avec à chaque fois un regard d'auteur, avec des gens qui s'expriment par leur voix [...] L'autre envie était de créer une collection avec le plus possible de premiers livres¹⁰⁷¹.

L'action d'*Aya de Yopougon* est située en Côte d'Ivoire, à la fin des années 70. Le personnage principal est une jeune fille de dix-neuf ans, qui vit à Yopougon, un quartier populaire d'Abidjan, rebaptisé « Yop-city ». Elle vit avec ses deux amies, Adjoua et Bintou ; si Aya souhaite étudier et devenir médecin, les deux autres sont plus intéressées par l'organisation de soirées au maquis pour trouver un mari. Autour de ce trio tournent des personnages aux destins divers, les parents, les amis, le patron de la grande fabrique de bière, dont les parcours s'entrecroisent en provoquant des situations narratives amusantes autant que crédibles.

¹⁰⁷⁰ Joann Sfar (né en 1971) est un dessinateur et scénariste français, issu d'une famille d'origine juive. Après une maîtrise en philosophie et des études à l'école National supérieure des Beaux-Arts de Paris, il publie en 1994 ses premières planches à L'Association, la maison d'édition qui encourage la nouvelle vague « littéraire » et « indépendante » de la bande dessinée française et belge des années 2000. Sfar est l'un des bédéistes les plus reconnus à un niveau international et a reçu plusieurs prix (Angoulême, Prix Goscinny, Prix Eisner), notamment avec les séries *Le chat du Rabbin* et *Le petit vampire*. En 2005, il a créé chez l'éditeur Gallimard la nouvelle collection de bandes dessinées « Bayou », qu'il dirige avec Thierry Laroche. En dessinant avec un style apparemment désinvolte et près du dessin humoristique, il produit des récits inspirés de la littérature, de la culture juive et de sujets tels que l'identité, la virilité, Dieu ou l'amour.

¹⁰⁷¹ SFAR (Joann), « À la rencontre de Joann Sfar, entretien recueilli par Jean ». *La soupe de l'espace*, 25 novembre 2010.

Voir: <http://www.soupedelespace.fr/leblog/a-la-rencontre-de-joann-sfar/>, consulté le 10 septembre 2017.



Dès le premier tome, la série a obtenu un grand succès auprès du public¹⁰⁷², succès qui s'est confirmé ensuite à chaque nouvelle parution. *Aya de Yopougon* compte des traductions en 25 langues¹⁰⁷³ ; six tomes de la série ont été réimprimés plusieurs fois ; s'y ajoutent les deux tomes de l'intégrale, un tome de la nouvelle édition « hors collection »¹⁰⁷⁴, une adaptation en long métrage d'animation, sortie en France le 17 juillet 2013. Par la suite, à partir de 2010, Abouet a développé le personnage d'une petite sœur de Aya, *Akissi*¹⁰⁷⁵, ce qui constitue la concrétisation du premier projet présenté

par Oubrerie et Abouet à Thierry Laroche¹⁰⁷⁶, qui avait été mis de côté dans un premier temps pour développer le personnage plus « adulte » de Aya. Dessinées par l'artiste

¹⁰⁷² Dans la fiche « Gallimard-Bayou » sur le site culturel *Babelio*, au-dessous du titre « les livres plus populaires », les 6 tomes de Aya occupent respectivement les positions 1, 3, 4, 5, 6, 7, tandis que *Bienvenue*, la dernière B.D. de Abouet, occupe la position n°8.

Voir : <https://www.babelio.com/editeur/810/Gallimard/153/Bayou>, consulté le 10 septembre 2017.

¹⁰⁷³ ANONYME, « Clément Oubrerie », *Wikipedia*, 29 août 2017.

Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9ment_Oubrerie, consulté le 15 septembre 2017.

¹⁰⁷⁴ *Aya de Yopougon*. Dessin de Clément Oubrerie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, « Hors collection », 2015, 112 p.

¹⁰⁷⁵ *Akissi*. Scénario de Marguerite Abouet, dessin de Mathieu Sapin. D'après l'univers graphique de Clément Oubrerie, Paris : Gallimard, 2010.

¹⁰⁷⁶ Thierry Laroche à l'époque était éditeur du secteur Jeunesse de Gallimard et, en 2005, est devenu co-directeur avec Sfar de la collection « Bayou » Jeunesse, consacrée à la B.D., avec Joan Sfar. En tant que directeur du département B.D. de Gallimard, il a édité l'album de Richard McGuire, *Ici*, qui est considéré comme l'un des chefs-d'œuvre du roman graphique et qui a reçu, à la place de l'auteur, le Fauve d'or – Prix du meilleur album du Festival d'Angoulême en janvier 2016.

français Mathieu Sapin « d'après l'univers graphique de Clément Oubrerie », les aventures de cette petite fille ont fait l'objet de huit tomes adressés aux enfants de 6 à 10 ans. À partir de 2010, Marguerite Abouet a entamé une série en trois tomes dont l'histoire n'est pas située en Afrique : il s'agit de *Bienvenue*, une série dessinée par Singeon, originaire de l'Île de la Martinique, qui raconte la vie de la jeunesse parisienne du point de vue d'une étudiante (française) aux Beaux-Arts de Paris. Actuellement, elle écrit de nombreux scénarios pour la télévision, notamment la série *C'est la vie*, qui se fixe pour objectif de sensibiliser le public de l'Afrique francophone à des sujets comme la santé maternelle et infantile. Produite à partir de 2015 par TV5Monde Afrique en collaboration avec le Réseau Africain de l'Éducation pour la Santé (RAES), cette « telenovela » constituée d'épisodes de 26 minutes a été diffusée à un niveau panafricain sur Canal France International (CFI), A+ et TV5 Monde et a eu un tel succès qu'une deuxième saison a été produite en 2016. Marguerite Abouet a aussi fondé l'association « Des livres pour tous », dans le but de rendre le livre plus accessible aux enfants d'Afrique en y créant des maisons de quartier-bibliothèques.

Les marques de reconnaissance spécifiques au champ de la B.D. dont Abouet peut mettre à son palmarès sont donc plusieurs :

- elle a publié chez un éditeur réputé, Gallimard, dans une collection dirigée par l'un des auteurs français les plus reconnus ;
- elle a publié plusieurs fois, signe que l'éditeur continue à investir sur elle ;
- ses livres comptent plusieurs traductions dans d'autres langues ;
- elle a reçu l'un des prix distribués à Angoulême, le Prix du Meilleur premier album, en 2006, pour la première fois décerné à un auteur africain ¹⁰⁷⁷ ;

¹⁰⁷⁷

La notice consacrée à Clément Oubrerie sur Wikipedia attribue ces prix à la série *Aya* : Meilleur premier album Angoulême 2006 ; Prix Tour d'Ivoire 2007 ; Prix de la Guadeloupe 2007 ; Prix BD du Point 2007 ; Prix du Margouillat 2007 (décerné lors du festival Cyclone BD 2007 à la Réunion) ; Prix ADP 2008 ; Sélection officielle Eisner Awards 2008 ; Children's Africana Book Award : Best Book ; 2008 Glyph Comic Awards : Rising star et Best reprint publication, plus les prix pour le film d'animation : Film nommé aux Césars 2014 ; Pépite de l'adaptation cinématographique, Montreuil 2013. – « Clément Oubrerie », *Wikipedia*, 29 août 2017.

Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9ment_Oubrerie, consulté le 15 septembre 2017.

- son ouvrage a eu une transposition cinématographique (en 2013) : *Aya*, animation produite par Autochenille Production (la maison de production fondée par Sfar et Oubrerie), qui a été nominée pour le César du Meilleur film d'animation en 2014 ;

- en plus d'un soutien général de la critique, elle obtenu une légitimation qui peut être considérée comme une consécration, sous la forme d'une indexation dans le livre de Paul Gravett, *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*¹⁰⁷⁸. À la page 826, on peut lire la fiche « Aya de Yopougon », qui souligne l'inspiration venant de l'enfance de l'auteure en Côte d'Ivoire à la fin des années 70, et remarque que la vie des habitants d'Abidjan représentée dans le livre semble éloignée des stéréotypes liés à la famine et à la guerre.

Les résultats commerciaux obtenus par ces ouvrages ont donc été confirmés, du point de vue symbolique, par la critique et par les prix.

2.2.3.2. À la rencontre des exigences du champ

L'entrée dans le marché de la B.D. française, avec la publication du premier tome de *Aya*, s'est faite, comme c'est l'usage dans le milieu européen, en commençant par la proposition du projet à un éditeur, en l'occurrence au directeur de la collection « Bayou », fondée en 2005. En ce cas, le projet a été conçu dans le cadre de relations personnelles. Très personnelles même, puisque, tout d'abord, Abouet et Oubrerie étaient mariés :

Marguerite écrit des scénarios depuis très longtemps, moi je suis illustrateur, et il se trouve qu'on est mariés. On a donc eu cette idée un peu folle d'écrire cette histoire ensemble. Mais ce n'est pas qu'un hasard, c'est vraiment un sujet qui nous tient à cœur à tous les deux¹⁰⁷⁹.

Ensuite, des relations personnelles d'un autre ordre ont joué, puisqu'il y avait un contact entre Oubrerie et un responsable éditorial de Gallimard, qui l'a informé du projet de créer une collection de B.D. dirigée par Joann Sfar ; c'est ce que raconte

¹⁰⁷⁸. FINET (Nicolas), GRAVETT (P.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*. Paris : Flammarion 2012, 960 p.

¹⁰⁷⁹ ABOUET (M.), OUBRERIE (C.), « Visions d'Afrique. Entretien recueilli par Xavier d'Almeida ». *Du9. L'autre bande dessinée*, avril 2006.

Voir : <https://www.du9.org/entretien/visions-d-afrique/>, consulté le 15 septembre 2017.

Oubrerie lors d'un entretien recueilli avant même que le premier tome, et la série *Akissi* dont il parle, soient publiés :

C'est Thierry Laroche, qui est éditeur chez Gallimard, à qui on avait donné le projet de B.D. qui à l'époque s'appelait *Akissi*, la petite sœur d'Aya, qui l'avait gardé sous le coude.

Quelques mois plus tard, il m'a rappelé en me disant qu'il était intéressé pour une collection avec Sfar comme éditeur. Pour moi qui suis assez fan du *Chat du Rabbin*, mais aussi des *Carnets*, c'était plutôt une bonne nouvelle. Mais c'est vrai qu'ils ont été assez courageux parce qu'ils ont pris un peu de risques dans la mesure où Marguerite n'avait pas encore écrit de scénario connu et moi, malgré une quarantaine d'album jeunesse en illustration, je n'avais jamais fait de B.D.

Ce sera donc une série parce qu'avec le synopsis, on s'est aperçu qu'on pouvait faire cinq ou six bouquins, donc là on prépare le second album...¹⁰⁸⁰

La faveur du public que le premier tome, sorti en 2005, a rencontrée, a ouvert la voie à une production qui a fait que *Aya de Yopougon*, comme l'a affirmé Pat Masioni, « fait désormais partie des classiques de la B.D. franco-belge »¹⁰⁸¹. Grâce aux dialogues où se mélangent l'argot ivoirien (nouchi) et le français, Aboutet a su créer un monde de personnages et de situations réelles qui ont séduit les lecteurs, des récits où les questions de la vie quotidienne, même si elles sont délicates et douloureuses, sont racontées sur un ton léger et vivace.

De plus, comme cela a été remarqué, les noms donnés aux personnages « s'avèrent un miroir de la différente composition ethnique et religieuse présente en Côte d'Ivoire : Aya a un nom de tradition baoulé, comme la petite sœur Akissi ; sa mère, Fanta, porte un nom musulman, comme le frère, Fofana ; son père, Ignace, a un nom d'origine chrétienne. Ce petit ménage est porteur discret de la possibilité concrète de coexistence pacifique de toutes les parties ethno-culturelles de la société »¹⁰⁸².

La thématique de l'immigration est au centre du tome 4, qui retrace le parcours d'un personnage secondaire, Innocent, ami d'Aya et coiffeur « stylé », qui quitte

¹⁰⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁰⁸¹ MASONI (P.), Entretien recueilli par S. Federici, Paris, 8 juillet 2014 (coll. privée).

¹⁰⁸² GROSSI (Alessandra), « Marguerite Aboutet et Clément Oubrerie. Aya de Yopougon ». *Altre modernità*, n°6-11/2011, p. 281-283, p. 282 ; nous traduisons.

Voir : <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/1610>, consulté le 14 septembre 2017.

Yopougon à la suite d'un chagrin d'amour et pour pouvoir vivre librement son homosexualité. Il se retrouve dans un foyer de travailleurs africains où il offre ses talents de coiffeur aux femmes immigrées et tente d'en moderniser les mœurs, s'attirant les foudres des hommes. Le tome 3 avait déjà traité le sujet du retour des immigrés, avec le personnage de Grégoire qui, revenu de Paris, passe ses journées à dormir, au désespoir de sa mère, et à donner des illusions à plusieurs filles. Parmi elles, l'amie de Aya, Bintou, qui rêve de partir pour la France, lieu mythique qui représente la perspective d'avoir un bon travail, d'être libre et de vivre mieux.

Les albums de cette série sont accompagnés de « méta-textes culturels », en l'occurrence de glossaires des mots et des expressions du langage familier utilisés dans les dialogues. Mais il peut s'agir aussi de recettes de la tradition ivoirienne, des curiosités liées à la mode, ou, dans le tome 4, d'une explication historique à propos des complications bureaucratiques introduites depuis les années 90 pour immigrer en France. Nuancés et jouant sur un registre humoristique qui s'intègre bien avec la B.D., ces textes, ajoutés à la fin de chaque volume avec un lettrage tracé à la main, peuvent à notre avis être signe de « la conscience qu'ont les auteurs de devoir remplir une mission de légitimation identitaire par le roman »¹⁰⁸³. Abouet n'a donc pas renoncé à produire une sorte d'« ethnotexte » de la culture d'origine, un genre qui, pour les écrivains originaires d'un pays ex-colonisé, voire de « ces sociétés amputées de leur mémoire »¹⁰⁸⁴, s'est avéré souvent répondre à une attente du champ européen. Les narrateurs africains, et même certains bédéistes, ont senti, même de manière inconsciente, qu'ils doivent répondre à cette exigence tacite qu'a le lectorat du Nord, de lire des reconstructions ethnographiques ou épiques de la culture ou de l'histoire africaine¹⁰⁸⁵. Or, loin de toute reprise d'un passé héroïsé, les scénarios d'Abouet

¹⁰⁸³ MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO (Valérie), « Ethnotexte », dans BENIAMINO (Michel) et GAUVIN (Lise), (sous la direction de), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 69-73, p. 72.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹⁰⁸⁵ Cette attente a une longue histoire, puisque la littérature coloniale s'efforçait déjà d'y répondre sous la forme du « réalisme » ethnographique qui authentifiait en quelque sorte les fictions et les récits de voyage par une dimension documentaire. En contexte post-colonial, cette curiosité relève sans doute moins – en dehors de la production sérielle – de l'exotisme et davantage d'un souci de partage et d'échange, mais elle n'a pas diminué. Il faut sans doute aussi tenir compte, pour les années récentes, de la présence, dans le lectorat européen, d'un

représentent la modernité ivoirienne, et « la narration romanesque se substitue [...] au récit mythologique, déplaçant le discours des origines et de la mémoire vers d'autres formes narratives, en accord avec le discours que la société veut tenir sur elle-même »¹⁰⁸⁶. En effet, elle a « dessiné la réalité d'une périphérie populaire qui semble être seulement incidemment africaine, mais qui pourrait être confondue avec celle de n'importe quelle autre banlieue européenne, asiatique ou américaine, et aborde des thèmes – l'amitié, l'amour, la jalousie, la maternité, les rêves du futur – résolument universels »¹⁰⁸⁷.

En dessinant l'Afrique en tant qu'interlocuteur qui se respecte, plus semblable que différent de l'Europe, elle réinvente une histoire qui comble les vides de la culture et de l'identité en retrouvant des figures emblématiques du métissage de la culture moderne et de la banalité des relations quotidiennes.

Il est évident qu'*Aya de Yopougon* délivre un message en termes d'interculturalité. Le fait que, avec une voix et un humour inédits, elle raconte une Afrique urbaine et moderne, loin des clichés, de la guerre et de la famine, a eu des conséquences sur le marché. Le message fort et efficace, incarné par des personnages extrêmement réussis, et attachants, s'avère une motivation déterminante pour l'achat de l'album et pour sa lecture par tous les groupes d'âge. Mais il n'est pas inutile de préciser qu'il ne s'agit pas d'un message inséré dans un projet de sensibilisation tels que ceux que nous avons évoqués ci-dessus, c'est-à-dire délibérément voué à « conscientiser » ou à éduquer. Même s'ils sont utilisés dans des activités éducatives et s'ils ont fait l'objet de « fiches pédagogiques », les albums d'*Aya* veulent d'abord amuser, raconter des histoires, donc passionner le public.

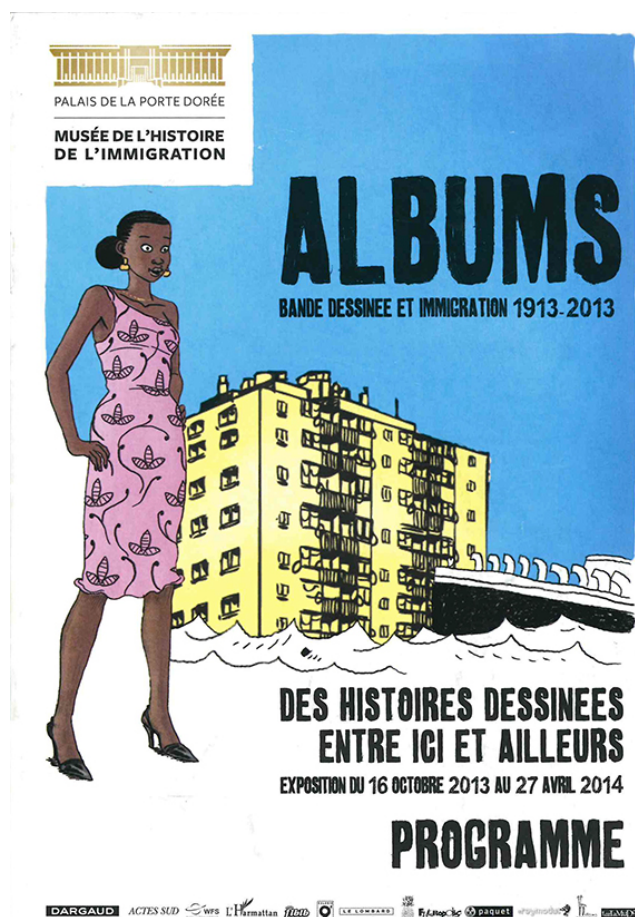
2.2.3.3. L'attention à la présentation de soi

Consciente de l'importance du capital symbolique que les auteurs d'origine étrangère, en particulier africains, peuvent accumuler en raison du fait d'être des

public directement concerné par les relations interculturelles, mais aussi d'une immigration de deuxième ou de troisième génération, soucieuse de rétablir des liens entre leurs enfants et les pays d'origine.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁸⁷ GROSSI (A.), « Marguerite Abouet et Clément Oubrerie. », *art. cit.*, p. 282 ; nous traduisons.



grand-oncle ¹⁰⁸⁸.

Ce rappel des origines est également là pour fonder sa légitimité (à la fois morale et documentaire) en tant qu'auteur qui écrit à propos de la Côte d'Ivoire sans y résider ; il tend à justifier sa prise de parole à propos de l'Afrique, exigence qui est perçue même par le dessinateur, Clément Oubrerie, lequel est français :

J'ai été en Côte d'Ivoire moi aussi, et sans être un spécialiste, je pense être un peu qualifié pour en parler. C'est un sujet qui me passionne et même si on aurait aussi pu proposer son scénario à un autre dessinateur, c'est quelque chose que je tenais vraiment à faire ¹⁰⁸⁹.

Pour qu'il en devienne le symbole, Abouet a mis son personnage le plus célèbre, Aya, à la disposition de la grande exposition *Albums. Bande dessinée et immigration, 1913-2013*, réalisée au Musée national de l'Immigration, au Palais de la Porte dorée à

¹⁰⁸⁸ ANONYME, « Marguerite Abouet », *Gallimard.fr*, 16 mars 2011.

Voir : <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Marguerite-Abouet>, consulté le 14 septembre 2017.

¹⁰⁸⁹ ABOUET (M.), OUBRERIE (C.), « Visions d'Afrique. Entretien recueilli par X. d'Almeida », *art. cit.*

Paris, du 16 octobre 2013 au 27 avril 2014¹⁰⁹⁰. Parmi les nombreux héros de B.D. de différents pays et époques présentés dans la sélection, le portrait d'Aya a été choisi pour être reproduit en couverture du catalogue et sur les affiches qui ont été exposées pendant six mois dans les rues de Paris. Cette écrivaine se montre attentive aussi bien au public africain qu'à son public européen. À l'attention du premier, il fallait résoudre le problème de la diffusion en Afrique de ses ouvrages, et l'éditeur a produit des éditions à couverture souple, vendues à 4 500 francs CFA (6,80 euros). Quant à la composition culturelle de son public en Europe, M. Abouet raconte qu'

au début, en 2005, lors des séances de dédicace en France, il n'y avait que des Blancs qui venaient. Puis sont arrivés des couples mixtes et des Métis. Et enfin, longtemps après, des Noirs. Cela m'a beaucoup frappée, car je me demandais pourquoi les Africains se sentaient si peu concernés alors que je parlais d'eux. Aujourd'hui, en France, il y a autant de Noirs que de Blancs qui lisent *Aya*. Même des Antillais ou des Brésiliens me disent se retrouver dans ce que j'écris. Je suis assez fière d'avoir touché des publics aussi divers¹⁰⁹¹.

Abouet se présente donc comme l'un des intellectuels d'origine africaine dont la démarche de s'exprimer et se faire considérer par le public est la plus aboutie. À cet égard, son engagement dans la narration d'une Afrique à divers égards inédite est essentiel.

Mais, d'un autre côté, elle revendique aussi explicitement son tempérament individuel et sa passion de toujours pour la lecture, qui l'ont poussée à chercher délibérément à devenir écrivaine d'histoires « tout court ».

Elle [à Paris] découvre avec émerveillement les bibliothèques et se passionne pour les livres. Elle écrit bientôt des romans qu'elle ne fait lire à personne, tout en devenant tour à tour punk, super nounou pour triplés, pour mamies et papis, serveuse, opératrice de saisie... Après une carrière d'assistante juridique, elle

¹⁰⁹⁰ MARIE (Vincent) et OLLIVIER (Gilles), (dir.), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*. Paris : Futuropolis-Musée de l'histoire de l'immigration, 2013..

¹⁰⁹¹ ABOUET (M.), « Marguerite Abouet : "Les Ivoiriennes sont moins libres qu'avant" ». Entretien recueilli par Renaud de Rochebrune », *Jeuneafrique.com*, 13 juillet 2013.
Voir : <http://www.jeuneafrique.com/136786/culture/marguerite-abouet-les-ivoiriennes-sont-moins-libres-qu-avant/>, consulté le 10 septembre 2017.

décide de se consacrer uniquement à l'écriture et crée, avec la complicité de Clément Oubrerie, le personnage d'Aya ¹⁰⁹².

Le fait est qu'elle n'a pas pris part aux activités des associations de bédéistes africains, et pas davantage aux collectifs qui ont donné une visibilité à la présence en Europe de ces auteurs. En outre, Marguerite Abouet a souvent insisté sur ses résultats en termes de ventes. Plusieurs articles et entretiens reprennent le chiffre de 350 000 exemplaires vendus du premier tome ¹⁰⁹³. Selon ce qu'ont affirmé les auteurs dans les entretiens, l'ouvrage a été sélectionné et « accepté » dans le champ grâce à des jugements exprimés à l'intérieur de ce champ, hors de tout projet de sensibilisation soutenu par le secteur associatif ¹⁰⁹⁴ : les collègues d'Oubrerie qui travaillaient dans la maison d'édition Gallimard ont trouvée le projet intéressant, au moment de démarrer cette collection, pour atteindre une partie du marché ¹⁰⁹⁵ qui, en effet, a répondu.

À l'occasion d'un entretien, Abouet et Oubrerie ont affirmé la « non intentionnalité » de communication politique, ou même seulement « engagée », et leur irritation du fait qu'une telle intentionnalité soit, par contre, presque exigée par le champ :

C.O. : Quand le premier tome d'Aya est sorti, un article dans *Libération* jugeait scandaleux que nous n'y abordions pas les problèmes de l'Afrique. Je me suis même fait engueuler sur mon blog parce qu'on ne parlait pas de préservatifs. Or personne ne fait de procès d'intention à un écrivain français quand il publie un

¹⁰⁹² ANONYME, « Marguerite Abouet », *Gallimard.fr*, 16 mars 2011.

Voir : <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Marguerite-Abouet>, consulté le 10 septembre 2017.

¹⁰⁹³ ABOUET (M.), « Akissi : une enfance à Abidjan. Entretien recueilli par Alicia Koch », *Afrik.com*, 9 juin 2010.

Voir : <http://www.afrik.com/article20010.html>, consulté le 10 septembre 2017.

¹⁰⁹⁴ Les livres ont été utilisés par la suite dans des projets de promotion de la lecture.

¹⁰⁹⁵ « [Thierry Laroche] m'a rappelé en m'apprenant que Gallimard lançait un département de bande dessinée, qu'ils prenaient le livre et que le deuxième éditeur était Joann, dont je connaissais le travail. Il faisait partie des auteurs qui m'avaient fait prendre conscience des possibilités de la B.D. » – OUBRERIE (C.), ABOUET (M.), « Clément Oubrerie et Marguerite Abouet poursuivent la saga Aya (1/2). Entretien recueilli par Laurence Le Saux », *Bodoi*, 21 novembre 2008.

Voir : <http://www.bodoi.info/aya-4/>, consulté le 10 septembre 2017.

bouquin positif sur l'Afrique, de même que personne n'a reproché à J.K. Rowling de ne pas parler de préservatifs dans *Harry Potter* ! Pourtant, cela relève de la même logique...

M.A. : Ces critiques sur Aya me font rire. Je ne veux pas parler des grands maux de l'Afrique, je laisse aux autres le soin de le faire. Je préfère montrer comment vivent les Africains, et égrener leurs petites blessures du quotidien ¹⁰⁹⁶.

S'il n'existe pas, à notre connaissance, de travaux de sociologie empirique portant sur le public acheteur et lecteur de la série qui nous intéresse ici, ce que nous savons de sa réception critique et de sa très large diffusion nous autorise à penser que les attentes du champ ont été comblées par cette posture de libération par rapport au « devoir » auquel est supposé obéir tout producteur africain ¹⁰⁹⁷.

Cela dit, plusieurs commentaires de lecteurs dans les sites de B.D. suggèrent malgré tout que l'ouvrage est apprécié surtout pour le « dépaysement garanti » et pour le fait de parler de l'Afrique. À cet égard, il est intéressant de lire le discours que M. Abouet a diffusé à l'occasion de l'obtention d'une importante marque de reconnaissance de la part des institutions républicaines. En janvier 2016, lors de sa visite au 43^e Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, la Ministre de la culture, Fleur Pellerin, avait annoncé son projet de distinguer huit auteurs de B.D., cinq femmes et trois hommes, au moyen de leur promotion dans l'ordre des Arts et des Lettres. Parmi les auteurs qui avaient été sélectionnés, selon la déclaration du ministère, en tant que « symboles du talent français [qui] incarnent une bande dessinée engagée, en prise avec le quotidien » ¹⁰⁹⁸, quatre dessinatrices ont refusé le titre : Tanxxx, Julie Maroh, Aurélie Neyret, Chloé Cruchaudet ont déclaré qu'elles considéraient cette récompense, du point de vue politique, comme une récupération suite à la polémique sur la discrimination des femmes dans la B.D. qui avait été suscitée par l'absence de femmes dans la sélection officielle d'Angoulême, et qu'il s'agissait là, en termes

¹⁰⁹⁶ *Ibidem.*

¹⁰⁹⁷ Devoir auquel s'opposait Kossi Efoui dans une prise de position fameuse, de peu antérieure à *Aya de Yopougon* – cf. Kossi Efoui *et alii*, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

¹⁰⁹⁸ MAZIN (Cécile), « Arts et Lettres : le monde de la B.D. rentre dans l'Ordre », *Actualitté. Les univers du livre*, 29 janvier 2016.

Voir : <https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/arts-et-lettres-le-monde-de-la-bd-rentre-dans-l-ordre/63231>, consulté le 10 septembre 2017.

artistiques, d'une pseudo-récompense. Au contraire, Marguerite Aboutet a accepté cette distinction, de même que l'auteur d'origine franco-syrienne Riad Sattouf (celui-ci venait pourtant de prendre des positions polémiques, au début du Festival, en refusant de figurer dans la liste des nominés au Grand Prix de la ville d'Angoulême en raison du manque de noms féminins). M. Aboutet a commencé son discours d'acceptation (qu'elle a, par la suite, publié sur facebook ¹⁰⁹⁹) avec des mots qui sonnent comme un rappel de ses origines africaines : « Un proverbe chez moi dit “celui qui sait parler n'est jamais pauvre” »... et elle l'a terminé en saluant « très africacement ». Le corps du discours est introduit par une déclaration d'identité migrante, qui fait allusion à ce que signifie vivre une condition injustement défavorisée et au fait qu'elle a eu la capacité de la surmonter, voire d'en inverser la valeur :

Je suis née en Côte d'Ivoire et suis arrivée en France à l'âge de 12 ans. J'y ai donc vécu la condition d'immigrée, qui d'une manière ou d'une autre correspond à une situation de déclassement. De ce statut d'immigré, je suis passée à celui d'ambassadrice de l'exception culturelle française, à la fois en tant que scénariste de bandes dessinées, de film d'animation cinématographique, de séries télévisées.

Par la suite, elle rappelle la valeur (artistique, mais aussi commerciale) de ses ouvrages dans le marché de la B.D. et des médias, en la présentant comme un « lien fort à la France » :

Recevoir ce prix représente pour moi une continuité. Ce lien fort à la France est vécu à travers mes engagements collectifs auprès des éditeurs, des dessinateurs, des coloristes, des animateurs, des réalisateurs, des libraires, des distributeurs, des collègues scénaristes et du monde associatif.

Puis, elle fait allusion encore une fois au succès rencontré auprès du public, mais c'est pour renvoyer aussitôt à un « lien fort » à l'Afrique :

Une telle récompense n'a de sens que si elle est partagée avec un public de lecteurs, de spectateurs et de téléspectateurs, avec lequel s'est nouée une relation

¹⁰⁹⁹

« Page Facebook de Marguerite Aboutet », post du 3 février 2016, comme les citations qui suivent.

Voir : <https://www.facebook.com/marguerite.aboutet/posts/10153342688812304>, consulté le 18 septembre.

qui dure depuis au moins dix ans. Ce public a su accueillir mon regard teinté d'un imaginaire ivoirien et africain, celui de mes origines.

Cela ressemble un peu à un exercice d'équilibre, qui fait directement écho au balancement ministériel entre « talents français », d'un côté, et « bande dessinée engagée », de l'autre côté, une formule où, en somme, les talents en bande dessinée de la sphère artistique se trouvent conditionnés par deux critères hétéronomes : la nationalité et l'engagement (condition que M. Abouet remplit « en tant qu'Africaine », davantage que par un message, nous l'avons vu).

Le parcours de Marguerite Abouet illustre ainsi la nécessité de négocier les positions à prendre en considération, tantôt en cédant aux pressions du champ socio-politique pour qu'elle joue la partition du témoin d'origine migrante, tantôt en lui opposant son image d'écrivaine d'histoires simplement humaines (et urbaines) qui passionnent tout type de public. L'auteure oscille en fonction de cette contradiction antinomique avec l'objectif d'arriver à une « coexistence entre une dépendance des ressources exogènes et une raison d'être particulière devenue [...] dans le cas d'un créateur singulier, la voie autonome qu'il s'est tracée lui-même »¹¹⁰⁰.

Sa raison d'être, Abouet l'a affirmé souvent dans des contextes un peu moins politiques que celui que nous venons d'évoquer, c'est de raconter des histoires « tout court ». Qu'elle en trouve l'inspiration et les contenus dans son enfance africaine, cela ne semble pas y changer grand-chose de son point de vue. Dans certaines déclarations, cette africanité est conjuguée avec la « chambre de bonne », ce symbole à la fois de la précarité matérielle et... d'une destinée artistique ou littéraire en promesse. L'accommodement entre les deux qualités pourrait alors définir sa posture :

Mon truc, c'est raconter des histoires, j'aime beaucoup parler. Dès ma venue en France, j'ai toujours raconté mes souvenirs, c'était très important pour moi de ne pas les oublier surtout, car c'était ce qui me rapprochait de mon pays. [...] Jeune femme, je racontais des histoires aux enfants que je gardais, aux neveux, aux nièces et ce sont les autres qui m'ont encouragée à écrire. Alors j'ai commencé à écrire et ce fut une vraie thérapie. Quand je me suis retrouvée dans une chambre de bonne,

1100

DIRKX (P.), « Claude Simon : antinomie et anatomie du corps écrivain », *art. cit.*

sans télévision, sans loisirs, sans argent, cela m'a aidée d'écrire pour ne pas devenir folle entre ces quatre murs, et c'est devenu un plaisir ¹¹⁰¹.

Mais dans beaucoup de situations, la « chambre de bonne » l'emporte : c'est la capacité de décrire la vie des jeunes qui a permis à Abouet de ne pas se laisser confiner dans des sujets exclusivement « africains ». D'ailleurs, par la suite, Abouet a produit une série, *Bienvenue*, qui raconte la vie d'une étudiante française à Paris.

Ayant démontré sa capacité à produire des récits bien structurés qui représentent la jeunesse, africaine ou non, avec complexité et intelligence, Abouet est désormais une scénariste légitimée, à laquelle l'éditeur associe à chaque fois un dessinateur selon le projet. Sa réputation artistique donne aux projets éditoriaux auxquels elle participe une valeur ajoutée qui peut être communiquée vers les lecteurs potentiels comme étant l'élément d'attractivité de l'ouvrage. Récemment, le site officiel de la série télévisée « C'est la vie », mentionne ainsi M. Abouet en tant que premier nom parmi les créateur de la série ¹¹⁰². En même temps, elle a su, au moyen de sa présentation de soi, reprise lors d'entretiens, d'événements publics ou de prises de position écrites, construire une image d'intellectuelle africaine cultivée, engagée, dont le succès même auprès du public et dans le champ de la B.D. constitue un témoignage. C'est par ce moyen surtout qu'elle a conquis une forme d'autorité sociale reconnue au-delà du champ de la B.D.

¹¹⁰¹ ABOUET (M.), « Marguerite Abouet : sous le signe du partage. Entretien », *BSCnews.com*, 17 juillet 2012.

Voir : <https://bscnews.fr/201207162354/Illustrateurs/marguerite-abouet-sous-le-sign-du-partage.html>, consulté le 10 septembre 2017.

¹¹⁰² Site officiel de la série, page « à propos ».

Voir : <http://www.cestlavietv.com/content/propos>, consulté le 20 septembre 2017.

2.3. AUTRES TRAJECTOIRES

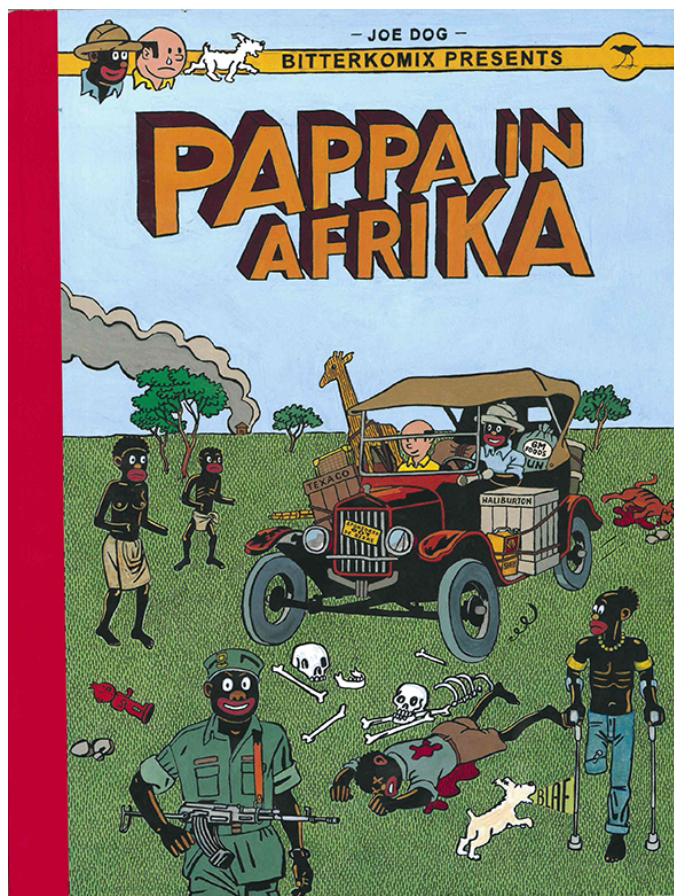
2.3.1. Autres auteurs à succès

En dehors des cas individuels que nous venons d'analyser, il nous semble nécessaire de rappeler qu'il y a d'autres auteurs dont les trajectoires ont abouti à une légitimation dans le champ européen de langue française. Fondée sur des instances de reconnaissance différentes, leur réputation artistique se concrétise dans des publications régulières ou dans une célébrité et une autorité sociale, et même politique, qui sont largement reconnues dans le champ.

2.3.1.1. Anton Kannemeyer, Conrad Botes, Karlien de Villiers

Nous avons déjà fait mention de la démarche novatrice et iconoclaste de la revue *Bitterkomix* qu'Anton Kannemeyer (alias Joe Dog) et Conrad Botes (alias Konradski) ont fondée en 1992, et de l'intérêt que leur production a suscité dans le milieu de la B.D. « littéraire » européenne. Quant aux trajectoires de ces auteurs, qui sont considérés comme les personnalités de référence de la production restreinte de la B.D. sud-africaine, il est intéressant de remarquer leur appartenance aussi bien au champ du Neuvième art que de l'art contemporain.

Botes et Kannemeyer, – mais nous pouvons dire de même de Joe Daly (auquel nous consacrerons un sous-chapitre par la suite) et Karlien de Villiers, qui ont publié leurs premières histoires courtes dans *Bitterkomix* –, font partie de ce qu'on peut caractériser comme un champ international de la B.D. d'avant-garde, champ qui a encouragé leur entrance ¹¹⁰³. Pour des éditeurs tels que L'Association et Cornélius, il a été naturel d'accueillir les ouvrages de Botes et Kannemeyer, auteurs disposant d'un capital culturel important et connus à la fois pour



leur niveau élevé d'élaboration artistique et pour la radicalité des messages politiques anti-apartheid de leur B.D. Le fait est qu'ils n'ont jamais épargné leurs critiques à l'égard des hypocrisies de la société sud-africaine, souvent exprimées au moyen de récits autobiographiques concernant le milieu de leur enfance, mais concernant aussi les problèmes de xénophobie qui ont affecté l'Afrique du Sud post-apartheid. Si, en Afrique du Sud, on banalise parfois l'idée de la nation arc-en-ciel, les fondateurs de *Bitterkomix* – formule qui signifie B.D. amère – critiquent l'illusion d'un métissage rédempteur et d'une fraternité utopique, et s'attachent à représenter les blessures et la mauvaise conscience qui affecte encore, à leur avis, les relations sociales dans ce pays. Certaines valeurs, préjugés et tabous (surtout sexuels) du passé sont exposés d'une telle manière qu'ils sont ridiculisés et vidés de leur sens. Si Kannemeyer mise davantage sur le contemporain, Conrad Botes aime traiter les sujets historiques, tels que des histoires de bandit de la fin du xx^e siècle. En général, tous deux utilisent l'afrikaans comme langue de base des publications originales, auxquelles font suite des traductions en anglais.

¹¹⁰³

L'occasion concrète de liaison, nous le rappelons, a été la participation au Comics Galore Festival of International Comic Art, organisé en Afrique du Sud, de représentants attirés de la production restreinte française.

Avec leur solide formation obtenue à l'Université de Stellenbosch, et grâce au renom acquis dans la bande dessinée, ils ont pu accéder au monde de l'art contemporain, qui a montré qu'il appréciait aussi bien les contenus politiques que les aspects formels des œuvres, ainsi que la capacité à se mettre en abyme. À la différence d'autres auteurs qui sont restés dans le champ des manifestations artistiques soutenues par la coopération internationale, ils ont obtenu la reconnaissance des institutions les plus légitimes du champ local de l'Afrique du Sud (à l'instar de la Michael Stevenson Gallery et la Iziko South African National Gallery) et le plus haut niveau international qui est représenté par le Museum of Modern Art et la Jack Shainman Gallery à New York. Leur double production destinée au marché de la B.D. et au champ de l'art contemporain est caractérisée par une grande cohérence dans les styles graphiques et les éléments iconographiques. La continuité entre ces deux manières de s'exprimer est attestée aussi par les titres des expositions de Botes, qui évoquent le passé angoissant et violent qu'il raconte dans ses B.D.¹¹⁰⁴. Kannemeyer, quant à lui, s'exprime volontiers avec des vignettes provoquantes, ou de courtes histoires d'une page au contenu assez violent. La critique européenne a particulièrement apprécié son travail *Pappa in Afrika*¹¹⁰⁵, série d'illustrations et d'histoires brèves parodiant Hergé, qui a eu un grand succès auprès du public de l'art contemporain.

Malgré les succès et la reconnaissance dans le champ de l'art, ils continuent à se présenter en tant qu'auteurs de B.D., jugeant qu'il n'y a pas de frontières nettes entre ces formes expressives et que, dans leurs cas, l'une existe en fonction de, et même grâce à l'autre. Néanmoins, interrogé sur l'influence de ses vignettes, Kannemeyer a répondu :

Je ne pense pas que mon travail ait eu un grand impact sur l'establishment politique. Contrairement à Zapiro, notre plus célèbre caricaturiste politique, mon

¹¹⁰⁴ *The Big White Sleep* (The Scene Gallery, New York City, 2003) ; *Devil's Bullets* (Erdmann Contemporary, Cape Town, 2005) ; *Crime and Punishment* (Brodie/Stevenson, Johannesburg 2009) ; *Cain and Abel* (Michael Stevenson, Cape Town 2011) ; *Victims and Martyrs* (Gothenburg Kunsthalle, Sweden 2012) ; *Zombie Babylon* (Stevenson, Johannesburg 2014) ; *Wounds of the past* (.MContemporary, Sydney 2014).

Voir : <http://conradbotes.com/exhibitions/>, consulté le 30 septembre 2017.

¹¹⁰⁵ *Papá em África*, Sous la direction de Tommi Musturi e Anton Kannemeyer. Lisboa : MMMNNRRRG, 2014.

travail est montré en première instance dans des galeries d'art et pas dans des journaux¹¹⁰⁶.

Artistes cultivés, professeurs d'art, tous deux chargent leurs œuvres d'allusions aux expériences graphiques du passé, pour les critiquer ou s'en inspirer. Comme l'affirme Bourdieu, « [p]aradoxalement, la présence du passé spécifique n'est jamais aussi visible que chez les producteurs d'avant-garde qui sont déterminés par le passé jusque dans leur intention de le dépasser, elle-même liée à un état de l'histoire du champ »¹¹⁰⁷. Botes et Kannemeyer ne limitent pas leur système de références au champ spécifique de la B.D., mais ils l'élargissent à la publicité et à l'art, qu'ils connaissent indubitablement. À part la B.D. française et Robert Crumb, Botes déclare qu'« une personne qui a été incroyablement importante pour son travail »¹¹⁰⁸, c'est le peintre espagnol Francisco Goya, en particulier avec ses tableaux *Les Désastres de la guerre*¹¹⁰⁹. Pour Kannemeyer, les influences « sont nombreuses, par exemple Jacques Tardi et une femme artiste de la fin des années 1970 qui a réalisé des bandes dessinées en noir et blanc – Chantal Montellier – elle dessinait en une ligne très claire, et a dessiné deux B.D. qui sont restées avec [lui] longtemps »¹¹¹⁰. Néanmoins, tous deux affirment avoir été influencés par la B.D. française (« French comics »), par exemple Moebius et la revue *Métal Hurlant*.

Accueillis dans le champ de la production restreinte en participant au collectif de L'Association intitulé *Comics 2000* en 1999¹¹¹¹, ils ont eu plus tard d'autres publications

¹¹⁰⁶ KANNEMEYER (A.), « White Fright. Entretien recueilli par Douglas Haddow », *ionmagazine.ca*, 18 mars 2011.

Voir : <http://ionmagazine.ca/culture/books/anton-kannemeyer>, consulté le 19 septembre 2017.

¹¹⁰⁷ BOURDIEU (P.), « Le champ littéraire », *art. cit.*, p. 26.

¹¹⁰⁸ BOTES (C.), KANNEMEYER (A.), « South Africa – The Bigger Picture », *art. cit.*, p. 10.

¹¹⁰⁹ *Les désastres de la guerre* est une série de quatre-vingt-deux gravures réalisées entre 1810 et 1815, pour dénoncer les drames des guerres d'indépendance espagnoles et la violence de la restauration des Bourbons.

¹¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹¹ Sortie en 1999 pour marquer le passage de l'an 2000, cette publication a été construite par l'équipe de L'Association à fin de produire un recueil de 2000 pages avec comme seule caractéristique de n'avoir pas de textes, pour que le volume puisse être lu par tout le monde. En sélectionnant parmi de nombreuses histoires arrivées, ils ont sélectionné des histoires

et des contributions importantes à des événements publics. Leur démarche novatrice, radicale, ironique et cultivée, ainsi que leurs sujets concernant les relations interraciales et le colonialisme se sont avérées déterminants pour ce secteur du champ, en référence au contexte socio-politique très particulier de l'Afrique du Sud de l'après-apartheid.

Plus jeune d'une dizaine d'années que Botes et Kannemeyer, Karlien de Villiers peut néanmoins être assimilée à eux parce que, lors de ses études à l'université de Stellenbosch, elle a été influencée par les enseignements de Kannemeyer et l'exemple de *Bitterkomix*; et c'est d'ailleurs dans ce légendaire magazine qu'elle a publié ses premières histoires courtes.

Dans le parcours de Karlien de Villiers, le fait qu'elle a rencontré Botes et Kannemeyer a été important pour lui permettre de participer, en 2002-2003, au Comics Galore Festival of International Comic Art¹¹¹², festival qui a contribué à renforcer les liens entre les auteurs de la production restreinte de différents pays, grâce aussi à l'engagement d'une diplomatie culturelle internationale, en particulier l'Institut Français de Johannesburg et l'institution suisse Pro-Helvetia¹¹¹³.

Les échanges culturels avec la Suisse ont donné à cette dessinatrice, qui avait déjà présenté son roman graphique *Ma mère était une très belle femme* à plusieurs éditeurs sud-africains sans succès, l'occasion d'entrer dans le champ européen. Lors d'un atelier organisé par son université, en 2004, de Villiers a rencontré à Johannesburg l'illustratrice suisse Anna Sommer qui a, par la suite, joué les intermédiaires avec son éditeur suisse, Arrache Cœur; celui-ci a ainsi publié en allemand, en mars 2006, la première édition de cette autobiographie d'une enfance dans l'Afrique du Sud à l'époque de l'apartheid¹¹¹⁴. Les institutions de la production restreinte d'autres pays aussi ont apprécié le style de cet album, influencé par celui des plus célèbres romans graphiques

d'auteurs provenant d'environ 30 pays. *Comics 2000* (Collectif). Paris : L'Association, 1999, 2 000 p.

¹¹¹² Le festival été organisé de septembre 2002 à mars 2003 par Pro Helvetia - Arts Council of Switzerland, l'Institut Français de l'Afrique du Sud, la revue *Bitterkomix*, le Projet Durban Cartoon, en association avec l'université Technikon Witwatersrand.

¹¹¹³ Dans le cadre de ce festival, l'exposition *Comics Brew* a été organisée à la National Gallery of South Africa, avec la participation d'auteurs franco-belges, suisses et sud-africains, tels de Villiers.

¹¹¹⁴ *Meine Mutter war eine schöne Frau*. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Zurich : Arrache Cœur, 2006, 96 p.

d'inspiration autobiographique tels que *Persepolis* de Marjane Satrapi (que de Villiers affirme néanmoins avoir découvert seulement après avoir commencé son roman), et *L'ascension du haut mal* de David B. L'ouvrage a dès lors été publié en quelques années par d'autres maisons d'édition : en mars 2007 chez Glénat España ; en mai 2007 chez Ça et là, maison d'édition française fondée deux ans auparavant dans le but de publier des livres étrangers ; en 2009 en Italie, chez Comma22.

La légitimité de ces auteurs sud-africains dans le champ de l'avant-garde s'est encore accrue, en 2009, avec l'exposition *Afrique du Sud. Bitterkomix* au Festival de la B.D. d'Angoulême, dont le commissaire était le journaliste Romain Brethes. L'événement a donné lieu à l'une de ces polémiques qui donnent aux auteurs une visibilité plus grande et un gain de légitimité. Cette polémique a été suscitée par le fait qu'ils ont subi la censure : pendant l'accrochage, Gilles Ciment, directeur du Centre International de la Bande Dessinée et de l'image (CIBDI), a en effet demandé au commissaire de l'exposition de retirer certaines images, jugées « trop pornographiques ».

Le directeur du CIBDI réfute le cas de censure, invoque la responsabilité de l'institution publique : « Dans une galerie d'art, ce serait différent. Je ne suis pas puritain mais je refuse que des enfants, en se baladant dans le CIBDI, tombent sur ce genre de dessin. C'est comme si on demandait si on est d'accord pour passer un film porno à 16h30 sur une chaîne pour enfants »¹¹¹⁵.

À quelque chose malheur est bon : plusieurs discussions et commentaires dans les blogs spécialisés ont pris la défense de l'art de *Bitterkomix*. Au lendemain du Festival d'Angoulême, les quatre auteurs sud-africains Karlien de Villiers, Joe Daly, Joe Dog et Conrad Botes ont par ailleurs été invités, avec le curateur de l'exposition Brethes, au Centre Pompidou de Paris pour une soirée de rencontre avec le public.

Kannemeyer a souffert et bénéficié à la fois d'une autre polémique lorsqu'il a participé à la table ronde « Outras Literaturas », en mai 2015, à la Fundação Gulbenkian, où il était invité par le directeur général du prestigieux programme culturel *Próximo Futuro*, après avoir reçu le prix pour le meilleur album étranger au Festival Internacional de Banda Desenhada de Amadora, principal festival portugais. Le conseil

¹¹¹⁵ PASAMONIK (Didier), « Angoulême 2009 : Censure au Centre International de la Bande Dessinée et de l'Image », *ActuaBD*, 27 janvier 2009.

Voir : <http://www.actuabd.com/+Angouleme-2009-Censure-au-Centre-International-de-la-Bande-Dessinee-et-de-l-Image>, consulté le 20 septembre 2017.

d'administration a en effet ordonné que son livre *Papá em África* soit temporairement retiré de la boutique de la Fondation pour « vérifier s'il s'agissait d'une B.D. pour adultes ». L'incident a amené le directeur António Pinto Ribeiro, figure « historique » de l'institution, à donner sa démission publiquement, dans une lettre ouverte adressée au quotidien *Público* ¹¹¹⁶. Une autre consécration avait par ailleurs été accordée à Kannemeyer du fait que le titre *Best of Bitterkomix*, publié en France par L'Association, avait été inclus dans les *1001 B.D. qu'il faut avoir lues dans sa vie* ¹¹¹⁷ de P. Gravett.

La portée critique des productions, qui sont riches en contenus historiques et qui ne laissent personne indifférent, a été, à notre avis, multipliée par le recours que leurs formes expressives ont eu à des symboles facilement communicables au-delà des frontières : ce sont les séries d'icônes représentant les solides valeurs afrikaners (telles que la maison, l'église ou la famille) qui peuvent être transposés aisément en d'autres contextes répressifs et bigots.

2.3.1.2. Joe Daly

Né à Londres de Niki et Jules Daly, deux auteurs-illustrateurs sud-africains de livres d'enfants, Joe Daly est un auteur qui a rejoint des positions tellement avancées et stables dans le champ de la B.D. que, même s'il est souvent mis en relation avec l'histoire de *Bitterkomix*, il est désormais considéré comme une figure de grande valeur bien distincte des autres. Inspiré du travail de genre underground de Anton Kannemeyer et Conrad Botes, il s'est très tôt distingué d'eux par des sujets non liés à l'histoire de l'Afrique du Sud et de l'Apartheid, et par un genre d'aventure dans un registre psychédélique et onirique très particulier. Après la mention du jury obtenue lors de l'édition 2002 du Prix Africa e Mediterraneo pour un extrait de 4 planches de *The Red Monkey*, et le Prix spécial du Jury dans l'édition 2003-2004, obtenu par l'histoire en deux

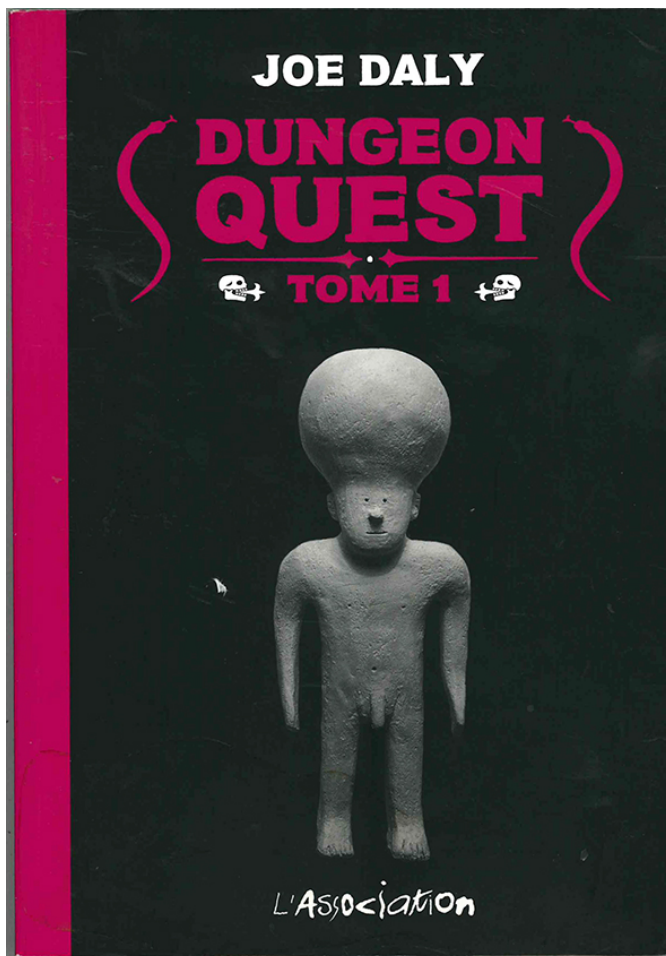
¹¹¹⁶ ANONYME, « “Autoritarismo” e “programação fechada ao mundo” levam Pinto Ribeiro a demitir-se da Gulbenkian », *PAM, Patrimônio artes e museus*, 24 avril 2015.

Voir :

<https://pampatrimonioartesemuseus.wordpress.com/category/portugues/page/107/>, consulté le 20 septembre 2017.

¹¹¹⁷ FINET (N.), GRAVETT (P.), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*, op. cit. La fiche consacrée à *Bitterkomix* est à la page 687 et est signée par Harri Röpötti, journaliste *free lance* et expert de B.D. finlandaise.

planches « Art Lover », Daly a publié en Afrique du Sud son premier album : *The Red Monkey* (Double Storey Books, en 2003). Il avait en même temps contacté Fantagraphics Books, la principale maison d'édition de bande dessinée alternative américaine, ce qui, après quelques années, lui a permis d'entrer par la grande porte dans le champ états-unien. En 2006, cette maison d'édition a en effet publié le recueil d'histoires courtes *Scrublands*, qui a constitué une première étape dans la découverte de l'ouvrage tout entier de Daly en Amérique : *The Red Monkey*, *Double Happiness Book*, la série *the Dungeon Quest*, and *Highbone Theatre*.



J'ai soumis le premier matériel du *Red Monkey* à Fantagraphics en 2001. Après avoir longuement attendu, ils ont montré quelque intérêt à cela ; néanmoins, une année plus tard, ils ont décidé de le laisser tomber. Ainsi, j'ai commencé à travailler à *Scrublands* pour mon plaisir. Puis, soudainement, environ une année après qu'ils avaient refusé, ils m'ont contacté pour dire qu'ils voulaient publier *Red Monkey* et, si j'élargissais le projet avec d'autres matériaux, il pourrait être publié en tant que roman graphique. Je leur ai montré les planches de *Scrublands*, qui les ont intéressés immédiatement. Ainsi, ils ont fini

par publier en premier ce livre (en 2006), tandis que j'étais en train de créer une nouvelle version, plus longue, de *Red Monkey* ¹¹¹⁸.

Peu après cette percée en Amérique, sa production inspirée de la scène underground américaine et empruntant aux registres absurde et onirique, a atteint le

¹¹¹⁸ DALY (J.), « KAPOW! Entretien recueilli par Sean O'Toole », www.mahala.co.za, 16 février 2011.

Voir: <http://www.mahala.co.za/art/kapow/>, consulté le 15 septembre 2017.

même résultat dans le champ français, également chez un éditeur (L'Association), qui était leader de la zone la plus « littéraire » ou « alternative » du champ. Il a publié *Scrublands* dans la collection Ciboulette (2007) ; cet album a été suivi par *The Red Monkey* (John Wesley Harding) en 2009, l'année même que paraissait, aux USA, *Red Monkey Double Happiness Book*. Il a en même temps publié la trilogie *The Dungeon Quest* (trois tomes dans la collection « Espôlette » en 2009, 2010 et 2013), et il vient de sortir un dernier album, particulièrement imposant (584 pages) : *Highbone Theater*, en 2016.

La rencontre avec la maison d'édition L'Association avait eu lieu à l'occasion du Festival de la Réunion, auquel il avait participé avec le groupe de *Bitterkomix* :

J'ai participé à un festival de B.D. à l'île de la Réunion (France) avec le groupe de *Bitterkomix*, et j'ai réussi à montrer mon travail à J.C. Menu, qui est le grand chef de la maison d'édition française L'Association. Il était déjà en train de programmer une publication de *Bitterkomix* et mes planches l'ont également intéressé ; ainsi a commencé ma relation avec L'Association et le monde fantastique de la B.D. française ¹¹¹⁹.

Les institutions du champ de la B.D. européenne lui ont très tôt décerné l'un des prix les plus prestigieux : le Prix spécial du Jury au 2010 Festival d'Angoulême pour *The Dungeon Quest*. Tout en affichant une certaine distance, il est néanmoins conscient de la légitimation qu'il a pu obtenir grâce à cette institution :

Cela signifie que mon travail est mis en évidence auprès du public qui achète les B.D. européennes (en particulier français), ce que je considère mon premier coup de chance absolu. [...] Je pense qu'il a temporairement accru mes ventes, même si ce n'est peut-être pas dans la mesure qu'on aurait pu imaginer. Il n'y avait pas de prix en argent, et je n'étais pas là (à Angoulême) [...] Cela n'a pas vraiment changé ma vie, mais c'est un honneur vraiment énorme et une très bonne chose, je pense ¹¹²⁰.

Il a bénéficié de critiques enthousiastes dans des revues spécialisées telles que *Bodoï*, qui a classé son dernier roman, *Highbone theatre*, parmi les meilleures B.D. de l'année 2016 ¹¹²¹.

¹¹¹⁹ *Ibidem.*

¹¹²⁰ *Ibidem.*

¹¹²¹ Précisément à la 5^e place. Cf. ROURE (Benjamin), « Best of 2016 : les meilleures BD de l'année », *Bodoï.info*, 1 décembre 2016.

Cet auteur, qui a admis avoir accepté parfois des travaux commerciaux ou éducatifs, mise sur une présentation de soi très discrète, dans la posture d'un auteur isolé, bourreau de travail, éloigné de toute lutte politique, au contraire de Kannemeyer et Botes, un auteur qui fait le pari d'obtenir une reconnaissance internationale sans s'appuyer sur l'argument d'une évocation de son pays. En effet, comme on l'a remarqué, dans les ouvrages qui ont suivi *Scrublands*, il a supprimé « délibérément toute référence à l'Afrique du Sud dans son œuvre, même si ses racines inspirent et façonnent son travail, ce qui donne un esprit tout particulier à ses ouvrages »¹¹²².

2.3.1.3. Pahé

Un auteur dont nous avons déjà analysé certaines réalisations significatives et qui est souvent cité en tant qu'exemple africain de succès, c'est le gabonais Patrick Essono Nkouna, alias Pahé. Grâce à la rencontre, lors du Fescarhy à Yaoundé, avec l'éditeur Pierre Paquet, il a publié 5 albums à l'enseigne de cette importante maison d'édition suisse. Sa première publication avait été faite au Cameroun dans l'album collectif *Shegué*¹¹²³, réalisé dans le cadre d'un atelier de B.D. à l'occasion du Festival de la caricature de Yaoundé en 2003. Il a ensuite publié deux tomes de *La vie de Pahé*¹¹²⁴, en 2006 et 2008. Puis, en collaboration avec le scénariste Sti, il a créé une autre série, racontant les aventures d'un garçon albinos de 8 ans né au Gabon et qui, abandonné par ses parents, vit dans un orphelinat. Cette série est sortie en trois tomes aux éditions Paquet (*Mbolo* en 2008, *Dipoula l'albinos contre le petit Pahé* en 2010 et *La vie gabonaise* en 2011). En 2009, une série animée intitulée *Le Monde de Pahé* a été produite pour la chaîne France 3, et a été retransmise en France, Belgique et Suisse et dans plusieurs pays africains.

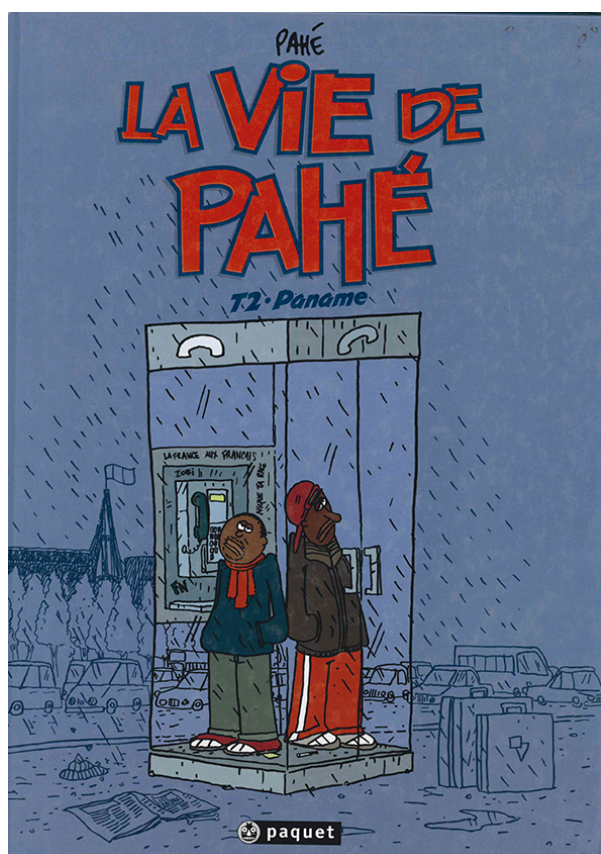
Voir : <http://www.bodoi.info/best-of-2016-les-meilleures-bd-de-lannee/>, consulté le 18 septembre 2017.

¹¹²² SEAN (Christie), « Joe Daly, génie anonyme de romans graphiques », *Redbulletin.com*, [s.d.]. Voir : <https://www.redbulletin.com/fr/fr/culture/joe-daly-genie-anonyme-de-romans-graphiques>, consulté le 30 septembre 2017.

¹¹²³ *Shegué*. (Collectif). Yaoundé : Éditions Akoma Mba, 2003.

¹¹²⁴ *La vie de Pahé, Tome 1 : Bitam*. Dessin et scénario de Pahé. Genève : Paquet, 2006 ; *La vie de Pahé, T2-Paname*, op. cit.

Les histoires de *La vie de Pahé* sont humoristiques dans le style et le langage, et se présentent en tant que récits autobiographiques, à la première personne ¹¹²⁵. L'auteur s'est en effet inspiré de son histoire personnelle, en racontant son immigration en France chez sa sœur, et son intégration dans une classe française. La deuxième série a, de même, un contenu autobiographique, auquel s'ajoute une motivation « engagée » : la dénonciation de la condition des albinos au Gabon, qui est également une métaphore de la condition de tous les « différents ».



Lors de mon arrivée en France dans les années 76, dans l'école de Tours où j'étais le seul petit Noir, tous mes petits copains Blancs me montraient du doigt à cause de ma couleur de peau. Pire, à mon retour au Gabon, j'ai été confronté à la même situation mais avec mes petits copains gabonais qui m'appelaient « le Blanc » à cause de mon accent francisé. J'étais donc une espèce de « Dipoula ».

[...] *Dipoula* est une bande dessinée engagée, car je prends fait et cause pour les albinos. Il est inacceptable que des êtres humains puissent être massacrés de la sorte. Malheureusement, je constate le silence pesant de la communauté internationale et des pays où sévissent ces drames. Personne ne bouge vraiment son petit doigt pour mettre fin à ces tueries ¹¹²⁶.

¹¹²⁵ « *La vie de Pahé* se présente d'emblée comme un récit de vie en images et en couleurs à la première personne, où Pahé est le rédacteur, le dessinateur et le commentateur de ses propres aventures. Cette bande dessinée peut donc être qualifiée d'autobiographique dans la mesure où il y a identité de l'auteur, du narrateur et du personnage. » BOUKALA (Mouloud), « Autoreprésentation et hétérostigmatisation en bandes dessinées », *op. cit.*, p. 222.

¹¹²⁶ PAHÉ, « Dipoula, le super héros albinos. Entretien avec Pahé », propos recueilli par Habibou Bangré, *Afrik.com*, 20 février 2009.

Voir : <http://www.afrik.com/article16197.html>, consulté le 18 septembre 2017.

Néanmoins, dans les entretiens, Pahé a du mal à assumer le rôle de l'auteur sérieux et engagé, et il ne renonce pas à son ton moqueur et humoristique, qui l'amène jusqu'aux limites du politiquement incorrect :

Vous en connaissez des héros de BD albinos ? Les aveugles avaient Daredevil, les arachnides Spiderman, il fallait un super héros albinos : Dipoula a débarqué !
Dipoula est une partie de moi ¹¹²⁷.

Néanmoins, le fait de modifier un personnage déjà présenté dans des journaux gabonais en le transformant en un albinos, victime des préjugés de la société gabonaise, est aussi un choix visant à se conformer aux exigences de la B.D. éducative pour le marché européen. En réalité, comme l'a montré Ludovic Obiang, les problèmes affichés par le duo Pahé – Sti n'existent pas dans la société gabonaise à un tel pont de gravité ; de la même manière, l'orphelinat et l'adoption ne sont pas organisés comme ils sont représentés dans cette série ¹¹²⁸. Ces déformations, remarque Obiang, renforcent une vision péjorative de l'Afrique, mais Pahé se prête au jeu, parce que la situation l'exige, et il ne peut pas laisser passer cette occasion de publier en Europe.

Par ailleurs, Pahé n'a jamais abandonné la production régulière de caricatures stigmatisant la vie politique de son pays, comme celles qu'il a publiées, au début, dans les journaux satiriques locaux tels *La Griffes* et, ensuite, à la télévision, au sein de TV Plus, pendant le journal télévisé de 20 heures où il animait l'émission satirique « Les N'infos de Pahé ». Actuellement, nous l'avons déjà signalé, il s'exprime surtout au moyen de son blog et de sa page Facebook, où il publie ses caricatures qu'il réunit de temps en temps dans des recueils ¹¹²⁹ qu'il auto-édite et vend directement au Gabon, au moyen de la distribution en librairie et des séances de dédicaces. En effet, le tome 3 de *La vie de Pahé* n'est pas encore sorti et, après la participation à un collectif des éditions Paquet sur la paternité ¹¹³⁰, l'auteur semble se consacrer davantage à ces recueils satiriques destinés

¹¹²⁷ *Ibidem.*

¹¹²⁸ OBIANG (Ludovic), « Le Dipoula de Sti et Pahé : un Titeuf mal noirci ? Endroit et envers de la Francophonie à travers une bande dessinée franco-gabonaise », *Alternative Francophone* vol.1, n°3, 2010, p. 114-127.

¹¹²⁹ Voir note n°366.

¹¹³⁰ *Un papa est né.* (Collectif). Genève : Paquet, 2010, 58 p.

au marché local ¹¹³¹. Parfois, la nouvelle selon laquelle qu'il s'est remis au travail en vue de publier le troisième tome prévu dans la série fait surface dans le net :

Initialement, Pahé s'était accordé pour écrire un troisième tome qui aurait dû parler de ses relations avec les femmes, mais il a décidé de ne pas l'écrire pour des raisons personnelles. Plus récemment, néanmoins, dans son blog, le 4 février 2013, il a annoncé qu'il était en train de travailler au tome 3 : « Ma vie à moi, le 3. Ça y est c'est reparti, bien chaud, bien décidé, de terminer mon dernier opus de la vie qui raconte ma life à moi, en BD. D'ici 6 mois aux Éditions Paquet » ¹¹³².

Ayant constaté que la notice de l'auteur n'apparaît plus dans le site des Éditions Paquet, nous avons demandé des informations à l'éditeur, qui a répondu qu'il attendait les planches de la part de celui-ci. Quoi qu'il en soit, il a accepté une commande pour illustrer des manuels en version numérique pour l'ANINF, avec le financement de l'Agence de la Francophonie ¹¹³³.

La position de Pahé dans le marché européen de langue française reste donc à confirmer avec une nouvelle publication. Mais il semble tenir davantage à son image de dessinateur satirique, et de critique intempestif des mœurs de ses compatriotes, singulièrement de la corruption, de l'illégalité et de l'incompétence des politiciens. Nous avons déjà fait mention d'une polémique concernant une caricature de la ministre

¹¹³¹ PAHÉ, « "Quand on parle de B.D. en Afrique on ne voit pas le Cameroun..." », *art. cit.*

¹¹³² MEHTA (Binita), « Visualizing Postcolonial Africa in *La Vie de Pahé* », *Alternative Francophone*, vol.1, n°6, 2013, p. 52-64, p. 53.

Voir : <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>, consulté le 5 juin 2017.

¹¹³³ « Passer plusieurs semaines à bosser comme un fou avec les génies de cette agence-là, pour pondre ce petit manuel illustré par mes soins, de depuis mon Eboro Ntem, à eux à Libreville, ce n'est pas de la sorcellerie mais du numérique. [...] Wifi, Débit, Bande passante, Internet, Backbone, Connexion...

Pleins de mots compliqués mais expliqués en français fastoche de la Francophonie, par des experts en numérique. Oyé! Plus que 3 tomes à faire, contrat signé. » – PAHÉ, Post sur Facebook, 9 septembre 2017.

Voir : <https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/posts/1459261197475239>, consulté le 18 septembre 2017.

La publication en question c'est : *Le numérique, là, c'est quoi? Le petit dico illustré du numérique*. Illustrations de Pahé. Rédaction en chef de Frankie Ralh Bibang Ebobola. L'agence Nationale des Infrastructures Numériques et des Fréquences, 2017, 45 p. [en ligne]. Disponible au lien : <http://aninf.ga/dcm/diconum/>, consulté le 12 septembre 2017.

gabonaise de la Communication ; or, récemment, la page Facebook de Pahé s'est remplie de commentaires, d'insultes et de menaces en réaction à une caricature assez dure concernant un accident de la circulation qui s'est passé dans la ville de Kango, où plusieurs personnes ont perdu la vie carbonisées et que Pahé a défini comme un « barbecue géant sur la Nationale 1 ». En réponse aux lecteurs, et même à des politiciens tels que Laure Olga Gondjut qui avaient critiqué son cynisme, Pahé met en avant avec force et orgueil son statut de caricaturiste qui a dénoncé plusieurs fois l'insécurité des routes gabonaises :

Je fais mon wok, [#caricaturiste](#). Que la Laure Olga, fasse maintenant son boulot, au niveau de cet accident, pour lequel elle est grassement payée par le contribuable. Médiateur de la République ¹¹³⁴.

Je lol, parce que amusé. Tout ça pour moi. Lol, rigolons donc. Et les 241, surtout, voulurent montrer leur patriotisme, leur émotion. Séquence émotion. Rigolons. Et moi je rigole, j'en rigole.

Plus de 600 commentaires, [...]

Je n'aurai pas dû, c'est inadmissible, barbecue... et bla et blabla.. [...]

Mon dessin critiqué ? Et pendant ce temps défilent jusqu'à ne pas en finir des images, oups des photos, atroces, les plus horribles, des tués, brûlés, carbonisés, et que dire des vidéos de Kango-là ? Tous s'en donnent à cœur joie. No limit, c'est normal, il faut montrer ces corps calcinés, c'est normal, ce sont des photos. Rigolons ! [...]

Je rigole parce que moi je ne fais que de la caricature [...]

Ah les Gabonais, ils oublient vite, très vite. Kango, il n'y a même pas longtemps, ces morts atroces [...]. Où en est-on ? Silence total, oublié ! ¹¹³⁵

Dans *La vie de Pahé*, l'auteur dessine la double identité qui lui vient de son séjour en France : il entre dans la classe après son retour au Gabon et est accueilli par une

¹¹³⁴ Post sur Facebook, 16 septembre 2017.

Voir :

<https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/photos/a.381612248573478.102700.381610288573674/1464736020261090/?type=3&theater>, consulté le 20 septembre 2017.

¹¹³⁵ Post sur Facebook, 16 septembre 2017

Voir :

<https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/photos/a.381612248573478.102700.381610288573674/1464641230270569/?type=3&theater>, consulté le 20 septembre 2016.

acclamation de ses futurs copains : « le blanc – le blanc – le blanc »¹¹³⁶. La quatrième de couverture exprime bien dans une déclaration de l'éditeur la présentation de l'auteur en tant que représentant de l'art africain méprisé :

J'ai découvert son travail en Côte d'Ivoire. Je l'ai rencontré au Cameroun et il vit au Gabon. Découvrez pour la première fois en France l'univers de Pahé grâce à son autobiographie qui retrace sa vie rocambolesque de Bitam à Tours. Un album sincère et original qui prouve que les artistes africains n'ont rien à envier aux européens. Partagez avec moi mon coup de cœur !¹¹³⁷

Et, dans le tome 2, le message est le même, c'est-à-dire que « le talent n'a pas de couleur... »¹¹³⁸.

Ces présentations de soi que Pahé a laissé circuler à l'occasion de son entrée dans le champ européen ne correspondent pas à l'image irrévérencieuse, non assimilable à celle de témoin qui, provenant d'une situation défavorisée, est accueilli dans le champ où il répond aux besoins des institutions qui doivent transmettre un message interculturel. Son choix de résider à Bitam, ville périphérique de la périphérie, et de lancer de là ses messages critiques, s'avère également une prise de position, dont il sera intéressant d'observer les développements à l'avenir.

2.3.1.4. Christophe Edimo

Nous voulons terminer ce panorama des auteurs qui ont eu une certaine reconnaissance dans le champ en nous intéressant à Christophe Ngalle Edimo. Comme nous l'avons constaté, cet auteur franco-camerounais, avec la création de l'association « L'Afrique dessinée », a joué un certain rôle dans la constitution d'une visibilité pour la BD africaine en diaspora. Grâce à un travail sérieux et régulier pendant une quinzaine d'années, il a atteint des résultats bien concrets. Il a débuté, à l'instar de nombreux autres auteurs, en participant à des travaux collectifs, comme par exemple la publication *À l'ombre du baobab*, et, par la suite, en coordonnant lui-même certaines.

Conscient de la nécessité de fédérer les auteurs en diaspora pour réunir les forces et obtenir une certaine visibilité, il a fondé cette association en 2001. Il a pu ainsi

¹¹³⁶ *La vie de Pahé*. T. 1, *op. cit.*, p. 36.

¹¹³⁷ *La vie de Pahé*. T. 1, *op. cit.*, arrière de couverture.

¹¹³⁸ *La vie de Pahé*. T. 2, *op. cit.*, arrière de couverture.

commencer à participer à des projets européens tels que « Valeurs communes », à proposer des ateliers dans des écoles et à participer à des rencontres, ce qui a montré au public, à commencer surtout par celui du monde associatif et éducatif, l'existence d'une production d'auteurs africains.

Grâce à la présence de ses membres dans les anthologies *Africa Comics* et *À l'ombre du baobab*, « L'Afrique dessinée » a pu obtenir des invitations à plusieurs festivals en France. Ces ouvrages ont même permis aux dessinateurs de l'association d'entrer dans les lycées et collèges français pour des ateliers, chaque année depuis 2001 ¹¹³⁹.

Toujours en relation avec les autres auteurs, africains et européens, Edimo a expérimenté plusieurs procédures, individuelles ou collectives. Il a pratiqué l'auto-édition avec le collectif *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*, une histoire basée sur un scénario qu'il avait conçu et dont les différents épisodes ont été dessinés par des auteurs de l'association. Cette complexité a été en partie compensée par la décision de confier les décors et les personnages principaux respectivement à Didier Mada et à Simon Pierre Mbumbo. Auto-édité par l'association « L'Afrique dessinée » et imprimé à raison de 400 exemplaires, l'album mise sur un sujet aisément vendable sur le marché de l'éducation et du monde associatif : l'histoire d'un jardinier employé par de riches bourgeois, qui a devant lui une journée pour faire soigner sa fille, victime d'une crise de paludisme cérébral.

Une autre piste importante a été la B.D. de commande, où il a montré une grande capacité de travail en scénarisant et en coordonnant le travail des 5 dessinateurs qui ont produit, en un bref laps de temps, les 5 albums de la collection « Valeurs communes ». Cela exigeait de gérer aussi les problèmes personnels des jeunes auteurs déplacés en Europe. Edimo connaît de l'intérieur les parcours des auteurs et il a su mener à terme des projets de qualité malgré les difficultés professionnelles et personnelles de ses collègues :

Les difficultés sont plusieurs : la recherche d'un éditeur, l'accaparement par d'autres activités, le manque de possibilité de formation, de mise à jour et de confrontation avec d'autres auteurs, et le rapport avec certains dessinateurs, qui se découragent facilement : il est arrivé qu'ils abandonnent un projet en cours de route... Je ne souhaite pas citer de nom. Parfois aussi, certains dessinateurs ne comprennent pas les exigences d'un éditeur et refusent certaines directives,

¹¹³⁹

EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici via courriel, 15 juin 2015 (coll. privée).

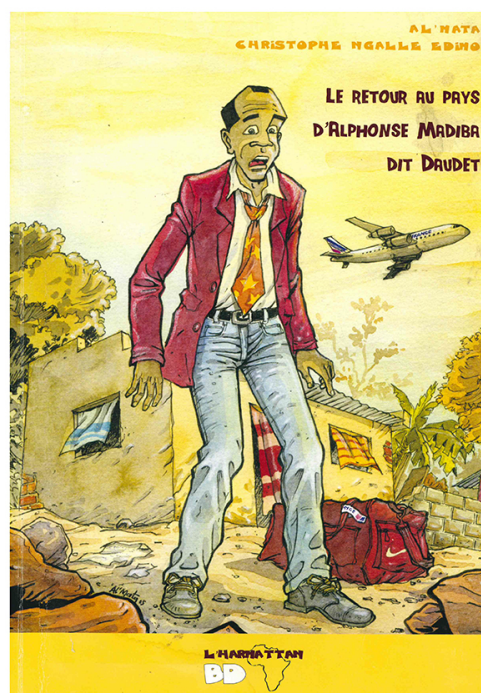
comme par exemple le fait de modifier un encrage ou un ton de couleur ; à cause de cela, certaines possibilités d'édition ont échoué ¹¹⁴⁰.

Par ailleurs, il a poursuivi le travail de commande tout en essayant d'avoir des possibilités dans le marché traditionnel ou dans le marché restreint de la B.D. Auteur curieux et bien informé du champ, il considère comme fondamentale la confrontation avec les autres artistes, pour s'inspirer et avancer dans des projets originaux, quoique avec de grandes difficultés :

[Être en Europe] signifie disposer de plus d'opportunités pour se confronter, pour connaître le travail d'autres auteurs et s'améliorer. Deuxièmement, l'Europe offre plus d'opportunités pour être édité et diffusé, mais cela reste difficile. Je ne conseille pas à un auteur africain de venir ici, parce que pour lui il serait difficile de s'affirmer ¹¹⁴¹.

Il explique ainsi le rapport profitable qu'il a su construire avec des petits et moyens éditeurs tels Les Enfants Rouges ou L'Harmattan :

Je pense qu'il est important d'être publié par un éditeur qui nous comprend et, s'il est possible, de gagner un petit peu. Le problème de travailler avec les grandes maisons d'édition, c'est d'être considéré comme un moyen de gagner. Si ton album ne marche pas dans les premiers jours en librairie, c'est fini, ils ne te donnent pas le temps de construire quelque chose. Avec Les Enfants Rouges, c'est différent, j'ai fait trois B.D. et j'ai deux autres projets. ¹¹⁴².



En 2009, avec son compatriote Simon Mbumbo, il a publié *Malamine*, un album qui raconte le parcours d'un jeune Africain docteur en économie, rejeté chez lui et dédaigné en France. *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet* ¹¹⁴³, publié en 2008 chez

¹¹⁴⁰ EDIMO (Ch.), Entretien recueilli par S. Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée)

¹¹⁴¹ *Ibidem.*

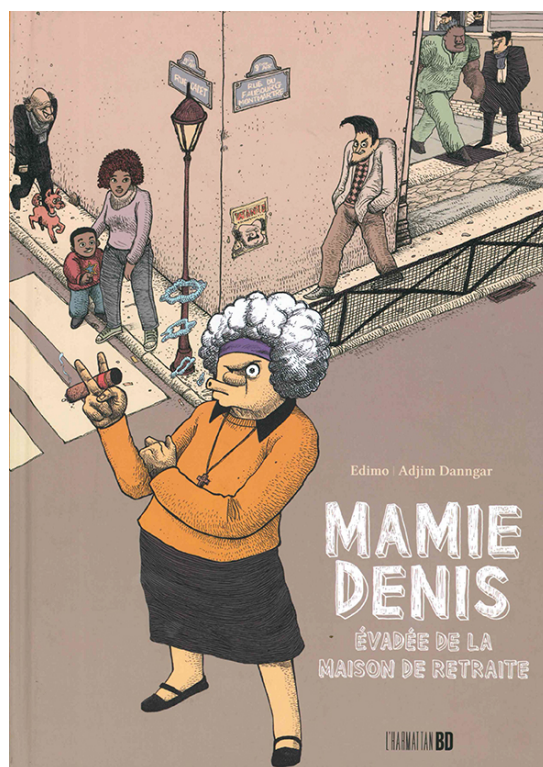
¹¹⁴² *Ibidem.*

¹¹⁴³ *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet. op. cit.*

Sary92 (avec le dessinateur congolais aux grandes capacités techniques Al'Mata) et republié par l'Harmattan en 2010, lui a donné une grande renommée et une légitimité grâce au « premier prix de la B.D. africaine » décerné en 2011 par le Festival international de la bande dessinée (FIBDA) d'Alger. Bien accueilli par le public, le deuxième tome est sorti en 2017 et un troisième est prévu pour la fin de 2018. Dans ces circonstances, la capacité de Al'Mata de communiquer et de créer l'attente a contrebalancé l'introversion d'Edimo, qui est totalement absent des réseaux sociaux.

En 2011, il a élargi les références géographiques de ses sujets : *La chiva colombiana*, dessiné par Fati Kabuika, est situé en Colombie, à Buenaventura, ville de la côte Pacifique peuplée en majorité de Noirs. Il s'agit d'une histoire d'amour et d'amitié, où le racisme intervient, et dont la narration est crédible. Après cette réalisation, son éditeur lui a proposé de travailler avec Nadège Bazin à un autre roman graphique concernant une banlieue européenne, *Surv. Banlieue blues*¹¹⁴⁴. En 2017, avec Adjim Danngar, auteur tchadien exilé à Paris, il a publié *Mamie Denis* : l'histoire d'une vieille Parisienne contestataire et raciste, évadée d'une maison de retraite, qui, persécutée par son neveu qui veut hériter de ses propriétés, choisit de s'enfuir et de finir sa vie en Afrique.

Il est clair que la trajectoire de l'auteur a commencé avec la démarche identitaire et la proposition de projets qui s'adaptent aux possibilités offertes par le monde associatif et les institutions. Mais il a répondu à ces attentes de manière originale et nuancée : conscient de son double statut camerounais et français, il a travaillé en se montrant très flexible avec des auteurs aussi bien africains (Al'Mata, Mbumbo, Kabuika), qu'euro-péens (Nadège Bazin), sud-américains (Espinel) et asiatiques (Armelle Leung).



¹¹⁴⁴

Surv. Banlieue blues. Dessin de Nadège Guilloud-Bazin, scénario de Ch. Edimo. Golf Juan : Les Enfants Rouges, 2015, 112 p.

Éducateur en centre éducatif fermé, il a des compétences relationnelles et une capacité d'empathie : on comprend qu'il est par ailleurs presque naturellement engagé dans des projets concrets, qu'il a soumis à des maisons d'édition, et qu'il a accompagné ses collègues jusqu'à ce qu'ils les terminent malgré les sollicitations qui sont liées aux travaux dits alimentaires et les autres difficultés.

À notre avis, deux aspects de son habitus ont contribué à définir sa trajectoire : en premier lieu, ses dispositions d'auteur disposant d'un bon capital culturel, ouvert aux stimulations artistiques, constant et capable d'entretenir des relations, lui ont permis de mener à terme de nombreux projets de qualité ; en second lieu, son réalisme et sa faculté d'évoluer dans un milieu en respectant les règles, sa discrétion, son introversion même, l'ont poussé à faire des choix justes, inspirés par le sens pratique et le réalisme. Il n'aime pas se perdre dans des déplorations politiques à l'égard d'un marché qui serait fermé, ou raciste, ni dans l'affirmation de soutien aux victimes, mais il s'engage plutôt dans l'encadrement d'auteurs en difficulté en les amenant, de manière discrète, à mener à terme leurs projets.

*

Les publications à l'enseigne de maisons d'édition de référence du marché européen, les critiques positives, les prix et les invitations aux festivals sont pour chaque auteur des résultats qui prouvent qu'ils ont obtenu une certaine légitimité, reconnue dans le champ. Décernée par des institutions et par les pairs, cette légitimité est toutefois soumise à de constantes révisions, en ce sens qu'elle doit être confirmée par de nouvelles marques de reconnaissance : nouvelles publications, expositions, prix...

Grâce à leur habitus, à leur capital culturel et social (y compris la connaissance du champ et de son histoire), ils ont fait les bons choix et enchaîné les bonnes opérations pour se rendre visibles.

La nature de ces choix leur a permis, en premier lieu, de sortir du travail de commande pour le secteur associatif (ou, dans le cas des Sud-africains, de ne jamais y faire appel) ; ceci n'empêche nullement un certain engagement de leur part, une façon de jouer sur les cordes sensibles quand c'est possible : le fait est qu'ils peuvent aussi bénéficier de sympathies pour des raisons extra-artistiques (la lutte anti-apartheid, par exemple, ou la défense des albinos).

En second lieu, ces choix leur ont permis de se faire connaître d'un public et d'un lectorat spécialisé aussi bien que d'une critique qui ne sont pas seulement le public et la critique qui se définissent par rapport à l'intérêt envers les problématiques du Sud.

2.3.2. Entrants à confirmer et auteurs aspirants

Outre les auteurs reconnus que nous venons d'examiner en tant qu'exemples de réussite, nous avons constaté que le champ européen de langue française s'est laissé pénétrer par nombre d'auteurs de notre corpus parvenus à des positions plus ou moins confirmées. Suite aux publications collectives du début des années 2000, une pléiade d'autres auteurs ont fait surface dans le champ et ont réussi à s'y faire un nom. En obtenant une ou plusieurs publications chez un éditeur du marché principal ou de la production « littéraire », ils ont atteint l'objectif d'une entrée dans le champ, quoique ce soit à des degrés divers de légitimation.

Si certains de ces auteurs ont réussi à s'installer en Europe, d'autres ne sont jamais partis de leur pays ou y sont rentrés après une période en diaspora, tout en voyageant de temps à autre grâce à des invitations à des festivals ou pour des expositions ou des projets. Quelques-uns appartiennent au groupe des auteurs qui ont quitté l'Afrique entre la fin des années 1990 et le début des années 2000. Il s'agit des signatures que l'on retrouve dans les projets « collectifs » que nous avons exposés : *BD Africa*, *À l'ombre du Baobab*, *Africa comics*, *Afro-bulles*, *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique* et *La bande dessinée conte l'Afrique*. Par la suite, à l'instar de Pat Masioni, mais sans connaître sa célébrité, des auteurs ont réussi à sortir de ce que leur offraient le secteur associatif et la production dite « humanitaire », et à décrocher des contrats individuels avec des éditeurs moyens ou grands. Ces résultats mettent en évidence l'écart existant entre ce qu'on peut appeler une professionnalisation « normale », d'une part, et les situations engendrées par le recours au secteur éducatif-humanitaire, ou par ailleurs celui de l'autoédition, d'autre part. En effet, des maisons d'édition tels qu'Albin Michel, Joker ou Glénat, bien que leurs orientations soient influencées par l'intercession de « pairs » européens¹¹⁴⁵, ou guidées par l'idée et la volonté « politique » de faire de la place à des

¹¹⁴⁵ Nous nous référons en particulier à Ptiluc et Pierre Makyo.

auteurs issus d’Afrique, autrement dit du lieu « défavorisé » par euphémisme, ne peuvent passer des contrats que sur la base du respect des principes spécifiques du champ.

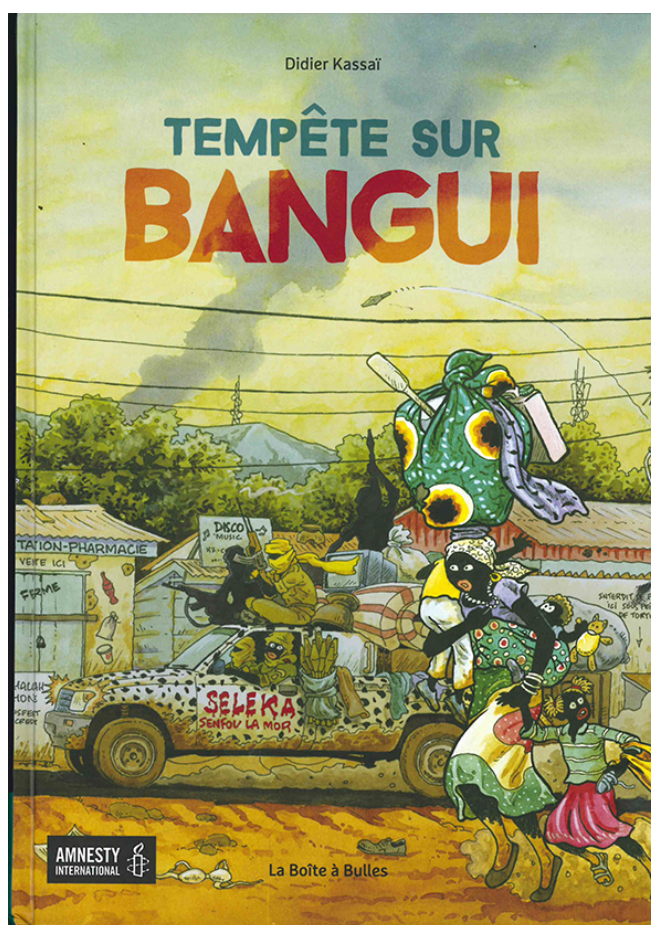
L’analyse de ces albums parus à l’enseigne d’un éditeur relativement important montre que ce ne sont pas toujours les sujets que le marché attend généralement d’un artiste originaire d’Afrique qui sont traités, et que l’auteur n’est pas présenté en tant que créateur d’origine africaine ou que migrant. Par exemple, nous avons relevé que les éditions belges Joker avaient publié, durant les années 2000, des auteurs congolais, « non parisiens », à savoir Hallain Paluku ¹¹⁴⁶, Tshitshi, Pat Mombili, basés en Belgique, et Thembo Kash, celui-ci résidant au Congo). Cette maison d’édition leur a offert la possibilité de vendre, en quelque sorte, leurs grandes qualités techniques, pour traiter de sujets non africains : une histoire de pirates (*Le joyau du Pacifique* de Tshitshi) ; la B.D. érotique (les *Blagues coquines*, auxquelles Pat Mombili a participé à partir de 2006) ; une série polar (*Vanity*, de Thembo Kash) ; un album de gags concernant la vie d’un garçon européen, album que le prière d’insérer présente comme « une B.D. où chacun se reconnaîtra » (*Mes 18 ans, parlons-en !*, de Hallain Paluku). Avec le scénariste Benoit Rivière, et en exploitant son personnage *Missy*, celui-ci avait élaboré en forme de roman graphique l’histoire triste d’une danseuse aux formes excessives, qui figure au catalogue de La Boite à Bulles. D’ailleurs, les paratextes de toutes ces publications ne font pas référence aux auteurs comme à des créateurs africains.

Laval NG est un auteur intéressant dont l’itinéraire mériterait une étude approfondie parce qu’il a travaillé au quatrième cycle (2003-2008) d’une série historique prestigieuse (*La Ballade au but du monde*, Glénat), sans que l’éditeur ait voulu spécifier son identité africaine ou mauricienne. Pov et Dwa de Madagascar ont situé leur histoire *Mégacomplot à Tananarive* et *Coût d’État à Tamatave* dans le cadre de l’université de la capitale malgache, mais il aurait pu s’agir de n’importe quelle université. La question de l’émigration, qui est certes posée en tant que finalité de la lutte politique dans l’université de l’un des protagonistes, semble cependant n’avoir qu’une simple fonction narrative, pour faire progresser l’action, en-dehors d’implications idéologiques.

¹¹⁴⁶ Paluku est cependant retourné à Kinshasa depuis 2010.

Les auteurs qui résident en France et qui sont en quelque sorte liés à « L’Afrique dessinée » on fait d’autres choix (ou ont eu d’autres possibilités), puisqu’ils ont souvent travaillé à des ouvrages davantage en phase avec des sujets africains ou avec l’immigration. Nous avons déjà fait mention des albums *Le Retour au pays d’Alphonse Madiba dit Daudet* et *Le retour en France d’Alphonse Madiba* (L’Harmattan en 2010 et 2016) d’Al’Mata, l’un des dessinateurs congolais les plus doués du point de vue technique, en association avec le scénariste Christophe Edimo, qui ont bénéficié d’un certain succès. Avec le même scénariste, le camerounais Simon-Pierre Mbumbo a dessiné un roman graphique relatif à la vie parisienne d’un jeune africain : *Malamine. Un africain à Paris*, sorti en 2009 chez Les Enfants Rouges et réimprimé en 2011 et 2014. Dernièrement, Mbumbo a fait paraître, à titre d’auteur unique, une histoire de sorcellerie liée au football africain : *Vadou Soccer*, dans une maison d’édition qu’il a lui-même créée.

Un auteur qui se targue d’une production extrêmement prolifique et même rémunératrice dans son contexte local, le centrafricain Didier Kassaï, s’est fait connaître internationalement lorsque la *Revue Dessinée* lui a commandé un reportage, constitué de 4 épisodes en B.D., à propos de la crise vécue par son pays en 2013. Il a, de même, publié un reportage graphique intitulé *Tempête sur Bangui* à La Boîte à Bulles, reportage dont le deuxième tome, à paraître, bénéficie d’ores et déjà de la garantie d’un contrat. Ses capacités de communication à travers les réseaux sociaux et sa disposition à pouvoir constamment remettre en jeu son style ont permis cet important changement de position. Sa présentation de soi en tant que témoin a été bien maîtrisée : elle n’a pas été affichée de manière insistante, avec, par exemple, une mise en exergue de son statut de victime, mais de la manière dont une personne vit le drame de la guerre et de



l'insécurité dans sa vie quotidienne ; ce choix explique sans doute pourquoi il a multiplié son capital symbolique au point de susciter une demande de la partie la plus intellectuelle et politiquement engagée du champ.

En remontant à la décennie précédente, les deux tomes de *Magie Noire* de l'ivoirien Gilbert Groud, dessinateur installé en Suisse avec un statut de réfugié, font partie de ces autres histoires « africaines » accueillies par les éditeurs traditionnels. Ce dessinateur était soutenu par l'auteur français Ptiluc, qui se trouvait précisément dans une période de construction d'un projet collectif *BD Afrika* pour le grand éditeur Albin Michel. En dépit de sa présence, pendant les années 2000, dans ce prestigieux catalogue français (ensuite acheté par Glénat et commercialisé sous le label Vents des Savanes), il a connu une période de dispersion éditoriale, au cours de laquelle il est retourné en Côte d'Ivoire et a choisi de s'engager dans des services locaux de communication et de création artistique.

Le béninois Hector Sonon a été sollicité par Casterman qui lui a donné à choisir parmi trois romans une histoire destinée à former la base d'un roman graphique et il a opté pour *Toubab or not toubab* de Jean Claude Derey. Avec le scénariste Mathias Mercier, ils ont produit, en 2012, un roman graphique portant le même titre. Bien qu'il n'ait jamais voyagé en Europe, Fati Kabuika a pu, – grâce aux contacts noués par Edimo et Asimba Bathy avec l'éditeur Les Enfants Rouges –, dessiner un roman graphique dont l'action se passe en Amérique latine : *La chiva colombiana*, en exprimant un style très personnel et apprécié en particulier pour sa technique de coloriste. Le tchadien Adjim Danngar, exilé politique à Paris, a publié récemment *Mamie Denis évadée de la maison de retraite*, dans la collection « L'Harmattan BD » qui a désormais élargi ses perspectives au format du roman graphique et a eu de bons retours pour cette histoire bien écrite et dessinée, située dans une ambiance parisienne placée sous le signe de la diversité culturelle.

Dans les cas que nous venons brièvement d'évoquer, le niveau et la solidité de la réputation artistique diffèrent. On y trouve des auteurs qui ont accédé à une certaine position dans le champ sans avoir pu, semble-t-il, s'y maintenir par la suite, du fait, par exemple, que leur avancée n'a pas été confirmée par un deuxième contrat pour des raisons diverses et variées. D'autres, s'ils ont réalisé des travaux importants, ne connaissent pas la célébrité et ne paraissent disposer que d'un faible capital symbolique, à l'exemple de Laval NG. Ainsi que l'a compris Ch. Cassiau-Haurie, « la carrière de Laval

intéresse peu de gens. Peu d'articles, peu d'interviews, quasiment aucune invitation à des salons spécialisés »¹¹⁴⁷. Pour expliquer ce phénomène, le critique formule différentes hypothèses. Outre le fait que l'Île Maurice n'est pas un pays à grande tradition de B.D., et que l'embauche pour la *Balade*, célèbre série dessinée par des grands, peut-être un « cadeau empoisonné » pour un jeune auteur, Laval fait partie de la minorité sino-mauricienne.

Il n'est pas non plus perçu comme un bédéiste issu du continent africain et, de ce fait, ne bénéficie que peu de la curiosité et du soutien de la diaspora africaine présente en France ou en Belgique, voire même des opérations lancées par *Africa comics* ou par Albin Michel et le bédéiste Ptiluc qui, pour l'album *BD Africa*, ne sélectionnèrent [pas] d'auteurs réunionnais (trop français), ni d'auteurs mauriciens (pas assez africains) et peu d'auteurs sud-africains (trop « underground »). Laval NG ne représente pas un pays ni un courant particulier, il ne représente que lui-même...¹¹⁴⁸

Ces hypothèses semblent pertinentes, dans la mesure où elles corroborent assez exactement, parmi les conditions de possibilités qui régulent le secteur, l'importance des « zones imaginaires d'identification »¹¹⁴⁹ qui semblent souvent déterminer la réceptivité du champ. Tantôt, en effet, ces marqueurs identitaires suscitent l'activation de réseaux de solidarité *ad hoc*, tantôt ils prédisposent favorablement l'accueil de la part d'un certain nombre d'agents occupant des positions déterminantes ; celles-ci peuvent se trouver soit dans le secteur associatif, soit dans le secteur autonomisé du champ (mais nous avons vu qu'il n'y avait pas lieu d'opposer ces deux catégories, dans la mesure où la seconde n'est pas indifférente à certaines valeurs militantes ou « engagées »).

Certains auteurs, qui se montrent plus actifs dans leurs stratégies artistiques et communicatives, se sont engagés dans des parcours où l'ouverture à des collaborations

¹¹⁴⁷ CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Laval NG ou la réussite (très) discrète d'un bédéiste du Sud », *Africultures.com*, 3 juin 2007.

Voir : <http://africultures.com/laval-ng-ou-la-reussite-tres-discrete-dun-bedeiste-du-sud-5975/#prettyPhoto>, consulté le 24 septembre 2017.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹¹⁴⁹ Cf. HALEN (P.), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *art. cit.*

successives, exigeant de la continuité, ne semble pas avoir constitué un obstacle important. La camerounaise Elyon's a ainsi créé, financé via Internet et publié une série qui comporte désormais trois tomes et dont la protagoniste se nomme Ébène Duta, une jeune femme africaine : « C'est juste une jeune adulte qui vit sa vie et qui a les problèmes de son âge : ses complexes physiques, la confrontation à un nouvel environnement, sa vie amoureuse » ¹¹⁵⁰. Ce sont là des thèmes qui rencontrent les besoins d'un public aussi bien africain qu'europpéen. « Je me sens bénie », écrit l'auteur, « car les internautes se sont manifestés de plusieurs pays à travers le monde. J'ai des fans dans quarante-sept pays, dont dix-sept pays africains qui suivent ma BD » ¹¹⁵¹.

D'autres auteurs, pour publier leurs créations, ont utilisé les filières offertes par le secteur associatif, la coopération culturelle et l'édition européenne spécialisée dans ces domaines, tout en explorant, de temps à autre, les possibilités offertes par l'autoédition et la multiplication des activités éducatives. De cette manière, ils se sont fait connaître par un nombre relativement important de productions, ou encore par leur impact dans ce secteur spécifique et par la qualité de leur travail ; les retombées de celui-ci en termes de rentabilité professionnelle (matérielle ou symbolique) n'ont cependant pas dépassé la limite du marché associatif ou des institutions publiques. Par exemple, la cohérence thématique et graphique des séries produites par Serge Diantantu, comprenant de nombreux tomes bien imprimés dans un format classique, explique l'importance relative de leurs ventes et leur renommée. La qualité des récits et de la recherche historique, comme nous l'avons observé, est reconnue ¹¹⁵². Mais ces marques de reconnaissance

¹¹⁵⁰ ELYON'S, « Pour certains, mener un projet *crowdfunding* B.D. depuis l'Afrique était casse-gueule, mais je suis la preuve qu'ils se sont trompés. Entretien recueilli par Ch. Missia Dio », *ActuaBD.com*, 16 avril 2015.

Voir : <http://www.actuabd.com/Elyon-s-Pour-certains-mener-un>, consulté le 25 septembre 2017.

¹¹⁵¹ *Ibidem*.

¹¹⁵² Comme le souligne Ph. Delisle, « Diantantu est incontestablement un auteur "engagé", qui entend dénoncer l'horreur de la servitude. Mais cela ne l'empêche pas de faire preuve d'une certaine prudence dans ses propos. [...] il ose le terme génocide, que les historiens n'appliquent qu'à des situations bien spécifiques. Mais il prend garde de modérer son propos en soulignant que c'est seulement dans le cas d'un trafic visant à fournir des eunuques, très meurtrier du fait des conditions de l'opération, que le commerce des esclaves africains peut "s'apparenter" à un "génocide". » DELISLE (Ph.), *Tintin et Spirou contre les négriers*, op. cit., p. 207.

sont exprimées au sein du monde de l'éducation et de la sensibilisation aux droits humains ; on en veut pour preuve le parrainage de la « Route de l'Esclave » par l'UNESCO, le Prix de la bande dessinée « engagée » en 2008 à Lyon ¹¹⁵³ et le prix du Festi'k, « Festival des sens du Ka, de Caraïbe, Guyane, Réunion » ¹¹⁵⁴ à Nanterre. Un autre point de vue confirme ce résultat : les albums consacrés par l'auteur à la figure de Simon Kimbangu ne lui ont pas valu (jusqu'à présent et à notre connaissance) d'article qui les étudierait dans une revue savante du secteur artistique ou littéraire, mais bien deux études de l'historien africaniste Jean-Luc Vellut ¹¹⁵⁵, spécialiste réputé dans sa discipline mais aussi comme « ami du Congo », pour reprendre une expression que nous avons déjà mise en exergue. Un autre exemple est la série *Afro-bulles* de Alix Fuilu, qui jouit d'un certain renom dans certaines sphères éducatives et dont l'auteur est souvent invité à des festivals dans des villes de la province française.

Les auteurs qui ont publié dans la collection *Africa Comics* ont connu des destinées diverses et seul Didier Mada a produit en Europe de la B.D. commerciale, telle que la série historique *Even*. Après diverses tentatives, certains ont misé sur d'autres formes expressives, à l'instar de Chrisany (vidéo) et de Viodé (vidéo et art contemporain). Après l'album *Si tu me suis au tour du monde*, paru dans la collection « Valeurs communes », Fifi Mukuna a principalement travaillé dans des ateliers éducatifs dans les écoles françaises de la région de Lille, où elle vit. Sa dernière publication, *Kisi, le collier*, est une autoédition et, malgré le capital symbolique supplémentaire dont cet auteur dispose du fait d'être, outre une réfugiée politique, une femme, elle n'a pas encore réussi à émerger dans le champ spécifique. Par ailleurs, il est certes navrant qu'un auteur disposant de talents stylistiques tels que Faustin Titi n'ait pas encore sorti un album avec un éditeur traditionnel ou, mieux, un album relevant de la B.D. « littéraire ». Sur la base du travail solide de recherche journalistique et d'écriture d'Eyoum Nangué, il a dessiné *Une*

¹¹⁵³ Malgré des recherches réitérées, nous n'avons pas trouvé des informations détaillées à propos de ce prix, qui est mentionné sur le site officiel de l'auteur.

Voir : http://www.serge-diantantu.com/crbst_60_m.html, consulté le 30 août 2017.

¹¹⁵⁴ <https://www.festiksens.com/>

¹¹⁵⁵ VELLUT (Jean-Luc), « À propos du Simon Kimbangu de Serge Diantantu. La place du religieux dans le "roman national" congolais », in : *Aionos. Miscellanea di studi storici*, 17, (2011-2012), 2014, p. 175-224 ; « BD africaine et prophétisme. Le Simon Kimbangu de Serge Diantantu », in : DELISLE (Ph.), *Bandes dessinées et religions : des cases et des dieux*. Paris : Karthala, coll. « Esprit BD », 2016, 337 p.

éternité à Tanger, un ouvrage sur les dangers de l'émigration irrégulière, qui constitue probablement le premier *graphic reportage* d'Afrique, et qui, grâce à la qualité du scénario ainsi qu'à l'actualité de son sujet, a dépassé les limites du champ « humanitaire » et « éducatif ». Il a été traduit en plusieurs langues, a été choisi en tant qu'ouvrage symbolique pour la biennale de Venise et présenté à l'exposition parisienne *Albums*, à côté d'autres auteurs internationaux « incontournables ».

En raison de notre angle de recherche, nous nous sommes autorisée à appeler ces auteurs « aspirants » ; néanmoins ce terme n'est adopté que faute d'un meilleur, et notamment parce que celui de « marginal » serait perçu comme péjoratif. En outre, la marginalité s'apprécie de manière absolue en fonction d'un seul centre ; or, nous avons vu qu'il y a, de fait, plusieurs pôles d'attraction, correspondant à différents sous-champs (l'associatif-humanitaire, par exemple vs ce que nous avons appelé le champ spécifique), et à des topologies qui ne se superposent que de manière complexe et partielle (les champs locaux, le champ franco-belge, le champ international...). Il faut donc comprendre *aspirant* comme un concept désignant le créateur qui n'a pas encore de statut reconnu mais qui est supposé « aspirer » à la reconnaissance ; certes, ceci présente l'inconvénient de laisser croire que l'intéressé « aspire » à entrer dans le champ, qu'il serait donc un « postulant », alors que tel n'est pas forcément le cas de façon explicite et/ou consciente : un agent peut en effet estimer qu'il vaut mieux avoir un public substantiel dans une zone externe, où l'on est apprécié et où l'on peut laisser des traces, que de se perdre dans la concurrence impitoyable qui sévit dans le champ spécifique. Parler d'*aspiration* a cependant l'avantage de pouvoir jouer sur les deux sens du terme : le sens subjectif (dans ce cas, elle peut ou non être vérifiée) et le sens objectif : l'aspiration vient effectivement du champ, puisque, que le sujet le veuille ou non, il la subit.

2.4. CONCLUSION DU SECOND CHAPITRE

En prenant en considération les trajectoires des auteurs, nous avons constaté que, au-delà des capacités techniques des auteurs et de la valeur des ouvrages proposés, si certains d'entre eux bénéficient d'une collaboration continue avec de grands éditeurs généralistes ou avec des éditeurs de la B.D. alternative, d'autres ont connu des parcours éditoriaux beaucoup plus éclatés et discontinus, et n'ont pas réussi à se stabiliser sur la longue durée sous un label. De même, si certains sont devenus célèbres, parfois grâce au capital symbolique représenté par leur statut d'Africains, d'immigrés ou de témoins, d'autres ont occupé ou occupent le champ sans afficher de positionnement identitaire et travaillent de manière plus neutre, par exemple en tant que dessinateurs de séries dont la renommée n'est pas basée sur le nom de l'auteur.

Même pour les auteurs qui ont concrètement atteint la phase de l'entrée, il n'est pas automatique de se construire une réputation artistique et une légitimité. Avec des parcours diversifiés, qui ont parfois entraîné des retours au pays d'origine comme dans les cas de Paluku et Groud, des auteurs sont parvenus à obtenir de bonnes positions et puis sont devenus moins présents dans le champ européen pour évoluer davantage dans les champs locaux ; il s'agit alors de reconvertir les résultats obtenus en Europe, qu'il s'agisse d'un capital matériel, relationnel ou d'un capital symbolique. La conversion de ce capital devient parfois aussi une reconversion dans de nouveaux secteurs distincts d'activité (communication, media animation, etc.).

Les différences résultent des stratégies, qui peuvent être plus ou moins inconscientes, et qui mettent en œuvre des éléments aussi différents que le choix de sujets à traiter, les options stylistiques, la présentation de soi en fonction des divers contextes socio-historiques, c'est-à-dire de « l'espace qui est le lieu effectif, tout à la fois, d'habitation, de socialisation, d'édition et de réception »¹¹⁵⁶. Ces stratégies ont une relation étroite avec l'habitus de l'auteur, sa disposition à afficher certains aspects de sa personnalité ou à effectuer certains choix artistiques. Il paraît indubitable, dans les parcours que nous avons analysés, que certaines institutions du champ encouragent en particulier ce que nous pouvons appeler, en simplifiant, des « biens identitaires », en

¹¹⁵⁶

HALEN (P.), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora », *art. cit.*, p. 93-94.

l'occurrence des propriétés comme « africain », « migrant », « dominé »...¹¹⁵⁷, et leur confèrent une valeur symbolique. Et c'est dans ce marché des biens symboliques extra-artistiques et extra-professionnels que certains auteurs, à tel ou tel moment, ont su ou pu tirer profit, outre de leurs capacités artistiques et de leur capital culturel, de leur « biens identitaires ».

La notion de « culture » élaborée par Jean-Loup Amselle nous semble apte à représenter le capital culturel (supposé) avec lequel ces auteurs se sont présentés en entrant dans l'espace institutionnel de concurrence qu'est le champ : il s'agit, en d'autres termes, d'un « réservoir », d'« un ensemble de pratiques internes ou externes à un espace social donné que les acteurs sociaux mobilisent en fonction de telle ou telle conjoncture politique »¹¹⁵⁸. Le concept de stratégie s'ajuste bien à une telle conception puisqu'il désigne les choix à effectuer (à « inventer ») en fonction de telle ou telle proposition, telle ou telle relation personnelle, ou encore de telle ou telle situation de communication : entretien, prière d'insérer et autres « quatrièmes de couverture », portrait photographique, intervention sur les réseaux sociaux, sollicitation d'un préfacier ou choix d'un grand auteur cité en modèle d'inspiration, etc. ; le concept de stratégie permet par ailleurs de prendre en considération les contraintes du marché (notamment les politiques de l'éditeur) et, dans de nombreux cas, les difficultés matérielles que les auteurs, tant en diaspora que dans les contextes africains, ont à gérer.

C'est donc la stratégie, c'est-à-dire la « relation inconsciente entre un habitus et un champ [...], des actions objectivement orientées par rapport à des fins qui peuvent n'être

¹¹⁵⁷ Ces propriétés, – essentiellement discursives puisque, le cas échéant, elles sont mobilisables ou non –, engagent l'image ou la « posture » dans le champ. La liste n'est évidemment pas complète : il faudrait y ajouter le statut de « victime », parfois même la catégorie « femme », et bien d'autres. Elles sont plastiques et cumulables : être « africain », par exemple, suffira à justifier qu'un critique en parle sur le site d'*Africultures*, site où l'on n'évoquera au contraire beaucoup plus rarement des productions culturelles ayant l'Afrique comme référent mais pas d'Africain comme auteur ; mais cumuler les deux – être Africain et parler de l'Afrique – augmente les chances de faire l'objet d'un traitement favorable, une augmentation qui, bien sûr, est proportionnelle au handicap que les deux propriétés peuvent représenter dans d'autres espaces sociaux, et est supposée le compenser.

¹¹⁵⁸ AMSELLE (Jean-Loup), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payor, 1989, p. 257.

pas les fins subjectivement poursuivies »¹¹⁵⁹, qui a permis aux auteurs qui ont réussi leur entrée de ne pas se faire reléguer dans les espaces réservés aux dominés. La négociation antinomique que nous avons vu pratiquer par Baruti, Masioni et Abouet nous enseigne ainsi que des auteurs, sur la base d'un habitus qui est une capacité en même temps qu'une réduction des possibles, inévitablement aussi en profitant de circonstances dont ils ne sont pas les seuls à décider, ont réussi à transformer leur capital culturel et social de départ en atout.

2.5. CONCLUSION GÉNÉRALE

La question des conditions de possibilités et des modalités d'entrée des auteurs africains dans le champ de la B.D. européenne de langue française est vaste. Si l'on considère la diversité des trajectoires, des capitaux sociaux et culturels de départ, des habitus des différents auteurs, les aléas des rencontres avec certains intercesseurs qui peuvent ouvrir des passages, on voit qu'il est impossible, dans les limites d'une thèse, de traiter toutes les dimensions qui y sont reliées.

2.5.1. Synthèse

Pour notre étude, nous avons considéré comme fondamental de commencer par l'investigation des conditions de possibilités offertes dans les champs locaux, où la B.D. et le dessin de presse, importés par les voyages et les échanges, mais aussi par la colonisation et l'action des missionnaires, ont représenté après les indépendances des formes expressives que les Africains ont pratiquées et développées.

Au moyen du modèle institutionnel de Jacques Dubois, tel que Pascal Durand l'a proposé pour une application à l'analyse des champs symboliques, nous avons dressé un premier inventaire analytique des conditions de production, de circulation et de

¹¹⁵⁹

BOURDIEU (P.), *Questions de sociologie*, op. cit., p. 119.

réception de la B.D. en Afrique. En nous focalisant sur la partie francophone subsaharienne du continent, nous avons analysé la complexité des appareils qui sont à la base de la reproduction et diffusion, de la légitimation et de la consécration, ainsi que de la sociabilité dans les contextes locaux, mais aussi internationaux. Comme les auteurs le savent bien, les institutions permettent aux ouvrages d'*exister* en tant qu'objet culturel dans le champ culturel et dans le champ social du pays. Nous avons commencé par prendre en considération l'évolution de l'édition africaine, puisque les institutions dont les auteurs d'Afrique déplorent le plus le manque sont des maisons d'édition qui investiraient dans des collections de B.D. L'essor d'initiatives privées qui ont revitalisé l'édition pendant les années 90 grâce au climat de renouvellement politique suscité par l'institution du multipartisme, par la multiplication des journaux et par l'émergence de la société civile a encouragé le 9^e art. Les auteurs se sont engagés dans la création d'associations, de collectifs, de magazines, de festivals et de maisons d'édition spécialisés pour dialoguer avec les institutions censées les encourager ou susceptibles de les soutenir, et pour bénéficier d'un impact plus fort auprès de l'opinion publique et de la presse. Plus ou moins éphémères, ces structures ont publié des ouvrages et des revues, et travaillé à se rendre visibles sur les scènes culturelles non seulement de leur pays mais, dans la mesure du possible, sur les scènes étrangères et internationales. La presse écrite, quant à elle, a offert des supports favorables à l'émergence d'une génération d'auteurs et de personnages qui ont contribué à la formation de « panthéons » populaires des neuvième arts nationaux.

La coopération culturelle de certains pays du Nord a soutenu cet essor et multiplié les occasions de rencontre avec les agents de la B.D. européenne, au moyen d'ateliers et d'expositions ; ce soutien a eu une grande importance pour son impact financier, logistique et politique, même s'il obéissait souvent à des critères extérieurs au champ culturel et médiatique, à savoir l'aide humanitaire, l'aide au développement et le dialogue interculturel. Pour autant, nous avons constaté que cette production n'a que très peu fait l'objet d'études critiques spécialisées et qu'elle a été rendue visible notamment par des médias consacrés aux cultures du Sud et se caractérisant par un discours consensuel de valorisation a priori à propos de ces productions.

En effet, l'examen des différentes étapes des parcours des auteurs nous a montré toutes les difficultés qu'il pouvait y avoir à avancer à l'intérieur de milieux dans lesquels les institutions sont faibles et offrent peu d'opportunités ; il nous a montré aussi, en

proportion, la plus ou moins grande habileté des agents qui ont pu s'y adapter et les faire jouer à l'avantage de leurs œuvres et de leur parcours professionnel. L'analyse que nous avons menée nous a conduite à affirmer qu'il est difficile de discerner un champ littéraire structuré dans les contextes qui nous occupent, et a fortiori un champ littéraire autonome. En revanche, nous avons constaté qu'il y a bien *du champ*, ou une logique de champ, qui est à l'œuvre : des institutions, des auteurs, des modes de légitimation, et des forces en concurrence. Mais, pour autant, nous ne pouvons pas observer l'existence d'un champ spécifique et suffisamment autonomisé pour qu'on puisse parler d'une autonomie telle que celle qui est décrite par Pierre Bourdieu.

Nous pouvons prendre en considération cette faiblesse du champ, aussi bien que les retombées de l'influence de la domination coloniale et postcoloniale européenne, pour comprendre l'extraversion du neuvième art africain, c'est-à-dire l'attractivité du champ européen, considéré comme le seul à pouvoir donner des possibilités de publication professionnelle et décerner une légitimité valable selon les règles spécifiques du champ.

Nous avons donc analysé quelques exemples de la production d'auteurs africains qui ont réussi à entrer dans le champ européen de langue française, en fonction des parties du champ européen où ils ont réussi à se positionner : d'abord, le marché principal de la B.D. commerciale ; ensuite, ce que Bourdieu appelle « sous-champ de production restreinte » ; et enfin la production dépendante du monde associatif et d'autres institutions visant à soutenir, d'une manière générale, les « bonnes causes », y compris éventuellement la « bonne cause » particulière de la création, des créateurs, parfois aussi du patrimoine qu'ils ont déjà constitué.

Situant notre étude dans une perspective bourdieusienne, il a été important, avant d'affronter l'analyse des trajectoires individuelles, de redéfinir certains concepts de base, indispensables à la sociologie de la littérature et des productions culturelles en général, afin de mieux observer les trajectoires individuelles au sein du champ européen : les notions d'habitus, de stratégie, de périphérie, d'autonomie et d'hétéronomie, mais aussi d'antinomie. Ces concepts ont permis d'étudier les parcours des trois auteurs africains les plus renommés actuellement dans le champ européen de langue française, à savoir les congolais Barly Baruti et Pat Masioni, et l'ivoirienne Marguerite Abouet, aussi bien que quelques autres parcours significatifs.

Sur la base de nos hypothèses, nous avons observé que le pari de sortir de ce qui a été considéré parfois comme un « ghetto », à savoir le monde associatif, a concerné presque tous les auteurs originaires d'Afrique francophone qui ont réussi à entrer dans le champ ; nous avons vu aussi qu'au moment où la possibilité de publier dans une maison d'édition reconnue est offerte à l'auteur, souvent grâce à la médiation d'un agent qui est déjà dans cette institution, les choix stratégiques sont divers. Si le projet éditorial lui en offre la possibilité, l'auteur peut miser sur une présentation de soi en tant qu'auteur africain, et sur un sujet africain, deux facteurs qui peuvent conférer une valeur symbolique qui s'ajoute aux valeurs spécifiques de cet art. L'identité africaine de l'auteur et de l'ouvrage donne, par exemple, des arguments supplémentaires à la critique, à la presse et au public pour acheter, lire et parler de l'ouvrage, et c'est pour cela qu'elle est souvent affichée par l'éditeur ou l'auteur. Parmi les facteurs qui peuvent expliquer la réussite d'un bédéiste, l'exploitation des thématiques qui combinent les attentes des champs concernés s'avère l'un des plus décisifs, mais c'est aussi une voie qui multiplie les risques de s'y laisser enfermer. Nous avons aussi constaté que, après la phase de l'entrée, l'auteur a devant lui plusieurs voies pour avancer, des voies qui sont en partie contraintes par les forces du champ qui le poussent, entre autres, à se laisser tenter par l'exotisation, ou alors par le thème de la réparation, de la déconstruction des stéréotypes construits par les énonciateurs occidentaux de l'histoire de l'Afrique, ce qui a pour effet de le classer dans une marge institutionnalisée.

C'est au moment où ces contraintes se font sentir que la capacité d'entretenir de justes relations, la maîtrise de la présentation de soi, le choix des sujets et la capacité d'évoluer dans un style personnel deviennent fondamentaux. C'est après l'entrée que l'auteur doit démontrer la force de sa personnalité et sa capacité de négocier avec le champ la voie autonome qu'il essaie de se tracer lui-même (et pour lui-même) en tenant compte des attentes du champ. Les auteurs que nous avons pris en considération, Masioni, Baruti, Abouet, « se veulent soit non-margina[ux] (c'est-à-dire dépouill[és] des oripeaux exotisants et identitaires qui étaient, jusqu'à il y a peu, le lot d'une grande partie des littératures francophones modernes), soit margina[ux] déviant[s] puisque allant partiellement s'orienter aux repères d'autres centres, devenant pour une perspective franco-centrique, des marges d'autres marges » ¹¹⁶⁰

¹¹⁶⁰ DUCOURNAU (C.), *La Fabrique des classiques africains*, op. cit., p. 222.

2.5.2. Ouverture

Pendant la quinzaine d'années de travail professionnel que nous avons vécues avec les auteurs africains de B.D, nous avons eu l'opportunité de suivre les parcours de plusieurs d'entre eux. Nous avons connu leurs histoires personnelles qui, en ce qui concerne la vie dans les contextes d'origine, sont marquées par les difficultés économiques, par le manque presque total de possibilités professionnelles, par l'insécurité personnelle, et même la violence. De plus, chaque jour les auteurs et les rares éditeurs doivent faire face à de difficultés bureaucratiques, organisationnelles et commerciales, ainsi qu'à un problème davantage politique et humain qu'artistique, c'est-à-dire les limitations à la mobilité (il y a un sujet que nous n'avons pas traité et qui pourrait remplir un sous-chapitre intitulé « phénoménologie des tracasseries concernant la demande de visa pour les bédéistes africains invités aux festivals »). Pour ceux qui se sont installés en Europe, les problèmes sont l'exclusion, l'incertitude due au manque de documents, la « galère » que presque tous affirment avoir vécue, la nécessité de compenser par un travail dit « alimentaire » le manque d'un réseau social et familial qui puisse soutenir, y compris mais non seulement d'un point de vue matériel, le début d'un parcours artistique.

Au terme de la présente recherche, nous sommes davantage convaincue que les outils théorique que nous avons mis à l'œuvre dans cette recherche ont été utiles pour mener une analyse librement critique des influences que ces implications concrètes, humaines et professionnelles, peuvent entraîner.

Le concept de champ, uni à celui d'institution, nous a donné le cadre pour systématiser une analyse de la situation en Afrique, mais aussi de la réalité factuelle du champ européen et des processus d'entrée et de légitimation disponibles pour les auteurs, sans négliger les conditions de concurrence « sur le marché de la reconnaissance parisienne », au-delà du concept générique de « succès » dont il y a lieu, nous l'avons vu, de détailler les différentes réalisations.

Le concept de périphérie a clarifié notre regard sur le fait que les auteurs provenant de l'Afrique sont perçus par le champ en tant que porteurs de biens symboliques, puisqu'ils sont susceptibles d'être vus – et nous simplifions – comme les héritiers des victimes du colonialisme, et/ou comme les porteurs de cultures à la fois supposément différentes et par ailleurs créancières d'un traitement jadis inéquitable : il

y aurait ainsi un équilibre à rétablir, l'Europe (ou du moins une partie de ceux qui s'expriment en son nom) se sentant en situation de débiteur vis-à-vis des « autres ».

À cet égard, nous n'avons sans doute pas assez mis en évidence un fait majeur : la B.D. africaine est, pour l'essentiel, comme la B.D. en général, une manifestation de la culture urbaine contemporaine, et la modernité des sociétés, y compris éventuellement des villages les moins proches du grand commerce mondial des biens, des personnes et des communications, est au cœur de son propos. Ceci, à rebours d'une vision qui serait tentée, comme parfois le roman (ou la B.D.) d'aventures de l'ère coloniale, par un point de vue « authentique », voire seulement ethnologique. La pondération entre le traitement majoritaire de cette modernité urbaine et l'interférence, néanmoins, de marqueurs présentés comme locaux ou d'explorations davantage tournées vers ce que serait ou ce qu'a pu être une Afrique-en-soi, cette pondération mériterait à elle seule une nouvelle recherche doctorale. Si l'on songe à des cas à cet égard exemplaires comme l'album *Madame Livingstone*, on peut raisonnablement faire l'hypothèse que les auteurs européens et africains ne réalisent pas deux B.D. différentes, mais au contraire convergent dans l'exploration d'un même média voué, par sa nature, à raconter la modernité. Le fait est, du reste, qu'ils collaborent de plus en plus, comme nous l'avons montré. Ceci confirme le bien-fondé de l'approche sociologique que nous avons choisie, car il reste, bien entendu, des spécificités africaines : celles des parcours particulièrement contraints que les auteurs africains doivent réaliser.

D'autres aspects restent à approfondir ou à investiguer. D'abord, il serait intéressant d'étudier les parcours – motifs, modalités, stratégies, résultats – des auteurs qui ont émigré, même temporairement, dans d'autres pays (Allemagne, Pays-Bas, Grèce), ou d'autres continents (États-Unis, Cuba, Australie), ce qui remet en cause l'évidence avec laquelle on présente parfois le double centre franco-parisien et belgo-bruxellois comme seul pôle d'attraction légitime et exclusif.

Par ailleurs, une étude spécifique des rares tentatives de développement d'une B.D. alternative et innovante en Afrique reste à faire ; il est plus que probable qu'elle apportera des surprises, mais à coup sûr elle leur donnera de la visibilité et stimulera le renouvellement de la pratique créative. Il faudra à cet égard tenir compte, d'un côté, des besoins communicatifs, informatifs et créatifs toujours croissants dans les villes africaines, auxquels les auteurs, avec leurs compétences, peuvent offrir des réponses de mieux en mieux adaptées ; on peut y ajouter les besoins mémoriels de ces sociétés qui

restent en croissance démographique et où la mobilité s'accroît également : nul doute que la B.D. pourrait être un lieu essentiel dans l'invention des récits qui resteront nécessaires pour la vie collective (nous l'avons vu : des créateurs comme Baruti ou Diantantu y sont déjà extrêmement sensibles). De l'autre côté, il faudra tenir compte de l'évolution actuelle (et constante) du marché mondial de la B.D., notamment la perspective numérique qui donne davantage de possibilités de mise en relation parmi les agents et de réception de la part de tout public, même le plus lointain géographiquement : il n'est pas seulement dans la même modernité planétaire, mais il peut communiquer presque immédiatement avec ceux qui ne sont décidément plus des « autres ». En particulier, les diasporas désormais dispersées sur tous les continents pourraient jouer un rôle décisif en tant que lectorat soucieux de se relier au continent africain.

ANNEXES

Entretien avec Al'Mata : Sasso Marconi, 20 juin 2014

Sandra Federici : Comment et quand avez-vous eu les premiers contacts avec la B.D. ?

Al'Mata : Tout petit, depuis l'âge de six ans, je lisais déjà des bandes dessinées comme Akim, Zembra, Tarzan, Blek Le Rock, Superman. Cela, c'était grâce à mes deux grands-frères qui lisaient beaucoup de B.D., et dessinaient aussi, mais je ne savais pas où ils les achetaient, parce que j'étais trop petit.

Je lisais déjà avant d'aller à l'école, mais c'étaient les dessins que je regardais, et à travers ces lectures je me suis passionné pour cette culture de la bande dessinée.

Après, il y a eu la génération *Jeunes pour jeunes* ; puis, des planches de *Tintin*, qui étaient publiées dans la revue *Zaire* à Kinshasa. C'est là que j'ai commencé à connaître *Tintin* et Hergé.

S.F : Aviez-vous la perception qu'il s'agissait de personnages d'origine italienne ?

A.M. : Non, au début je pensais que la plupart des bandes dessinées étaient américaines : quand je voyais qu'il y avait des histoires de western, je pensais qu'elles étaient américaines, de même que les histoires d'espionnage. Par rapport à *Zembra*, je ne savais même pas qu'il était italien, je pensais qu'il était américain.

C'est bien après, quand mes frères m'ont dit, à propos de *Tintin*, « ceux-ci sont des belges », que j'ai commencé à décerner d'où venaient les B.D.

¹¹⁶¹

La transcription des entretiens a été établie, selon l'usage, pour en faciliter la lecture ; de légères corrections ont donc été apportées par endroits aux formulations, qui n'affectaient pas les contenus mais en permettaient une compréhension plus aisée ; une mention [*sic*] a été ajoutée lorsqu'un écart linguistique ou autre nous a paru devoir être maintenu. Sauf les entretiens et messages via courriel ou Facebook, nos transcriptions ont été révisées par les auteurs. Dans les entretiens, nous n'avons pas transcrit en note les références bibliographiques concernant les albums qui sont déjà cités dans la thèse et dans la bibliographie.

S.F. : L'image de la forêt de *Zembla*, et de *Tarzan*, la mettiez-vous en relation avec la vraie forêt africaine du Congo, ou la considériez-vous seulement en tant que fiction ?

A.M. : J'imaginai que tout cela existait dans des pays, quelque part dans le monde, mais je ne me demandais pas où. J'imaginai que des super-héros existaient dans des pays lointains, que Zembla existait, que Tarzan existait, mais je ne savais pas où.

S.F. : Donc, pour vous, une première représentation de l'Afrique en B.D. est venue d'où ? De *Jeunes pour jeunes* ?

A.M. : Pour moi, la toute première B.D. de l'Afrique, c'était l'ouvrage de Mongo Sisé* : *Mata Mata et Pili Pili*. C'était cela, pour moi, la toute première B.D. de l'Afrique. Après, il y a eu une phase *Jeunes pour jeunes*. C'est après que j'ai vu les personnages de *Jeunes pour jeunes* : Apolosa, Kikuata, Mama Sakina, Coco, qui étaient destinés aux enfants.

S.F. : Quand avez-vous commencé à dessiner ?

A.M. : Les premières B.D., je ne sais pas trop. Quand j'étais petit, je faisais des dessins, je recopiais. Et quand je suis entré aux Beaux-Arts, moi je ne pensais pas faire de la B.D., je pensais faire de la peinture. La première chose que j'aie faite, qui m'a vraiment donné l'envie de faire de la bande dessinée, c'était quand j'ai fait une B.D. pour des amis d'une autre école, qui l'ont montrée à des pères catholiques du collège Boboto et ils m'ont proposé de faire une page de B.D. pour la revue *Tam tam*. Quand j'ai vu ma B.D. publiée dans *Tam tam*, je crois que j'étais l'homme le plus heureux du monde. J'ai fait un mois en portant toujours la revue avec moi pour la montrer à tous. J'avais quatorze ans. J'étais à l'académie depuis l'âge de 12 ans.

S.F. : Pourquoi avez-vous choisi l'école d'art ?

A.M. : Parce que je dessinais tout le temps ! Mais mon père ne voulait pas que je fasse l'école d'art. Je sortais tout le temps de la maison pour aller dessiner les affiches des films, au cinéma. Une fois il y avait un abbé catholique congolais qui m'a vu et m'a demandé si j'étais intéressé de faire l'Académie des Beaux-Arts. J'ai répondu : « mais c'est tout ce que je rêve ! ». Et il a pris mes coordonnées.

Et c'était bien, parce que j'étais juste en sixième au cycle d'orientation. Quand je suis rentré à la maison, j'ai évité d'en parler à mes parents. Mon père voulait que je fasse la section scientifique. Ma mère voulait me laisser faire ce que je voulais, alors que mon

père montrait des exemples négatifs de gens qui avaient dépensé de l'argent pour l'école inutilement.

L'un de mes oncles, qui était instituteur, après avoir convaincu mon père de m'inscrire à l'école d'art, est allé à l'Académie pour m'inscrire. Quand il s'est présenté à l'école, ils lui ont dit : cet enfant vient d'être inscrit il n'y a pas longtemps par un abbé catholique. Mon oncle m'a demandé et j'ai dit : « mais oui, c'était l'homme qui était venu me voir dessiner ! Il aurait fallu me le dire ! ». J'ai ainsi commencé à faire des dessins. Une fois, un dessinateur belge est arrivé à Kinshasa ; il est très connu sous son nom de plume, Turk ¹¹⁶². Ils ont lancé un concours, en 1990, pour sélectionner 15 dessinateurs pour un atelier. Jusqu'à ce moment, je ne savais rien de la B.D. C'est là que j'ai rencontré Asimba [Bathy], Thembo Kash, Djemba Djeis, Fifi Mukuna, Hissa Nsoli et d'autres qui sont disparus de la scène. À partir de cet atelier, j'ai commencé à faire de la B.D.

S.F. : Et maintenant, vos parents sont contents de vous ?

A.B. : Malheureusement, mon père est mort après que j'avais fait deux années aux Beaux-Arts, en 1985. Aujourd'hui, ma mère est très contente ; c'est moi qui l'ai pris en charge, elle vit à Kinshasa.

Entretien avec Al'Mata : Paris, 7 juillet 2014

Sandra Federici : Quel est votre parcours scolaire et quels sont les ateliers que vous avez suivis ?

Al'Mata : J'ai fait les études primaires au Congo, ainsi que les secondaires. Après avoir étudié les humanités, j'ai suivi des études universitaires sur la publicité à l'Académie des Beaux-Arts. Ensuite, j'ai fait une année d'études d'animation culturelle à l'Institut National des Arts.

¹¹⁶² Turk, pour l'état civil Philippe Liégeois, est un dessinateur belge de bande dessinée. Né en 1947, il a commencé sa carrière aux Studios Dupuis. À partir de la fin des années 60, il a réalisé avec le scénariste Bob de Groot la série humoristique très populaire, *Robin Dubois*, publiée dans le *Journal de Tintin* et, par la suite, en album chez les éditeurs Dargaud et Le Lombard. Les deux ont créé par la suite le personnage de *Léonard*, démythification du célèbre Léonard De Vinci, publiée dans le journal *Achille Talon Magazine*.

J'ai participé en 1990 à l'atelier de bande dessinée avec le dessinateur belge Philippe Liégeois alias Turk, celui qui dessine *Robin Dubois*, et d'autres dessinateurs comme Thembo Kash, Djemba Djeis, Asimba Bathy, pour ne citer ceux qui dessinent encore. Cela a été mon premier atelier de formation, et aussi une formation de dessin animé avec le studio Malembe Malembe et le centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa en 1994, animé par Kibushi Ndjate. Après cet atelier, on avait créé une association dénommée « Association National de Film d'Animation » (ANAFI).

S.F. : Quelle a été votre première publication ?

A.M. : Ma première planche de bande dessinée, je l'ai réalisée quand j'étais encore au lycée. J'ai dessiné pour le collège Boboto et le dessin a été publié dans le magazine *Tam tam*. J'étais très content, même si c'était seulement une planche ! Après, de temps en temps j'ai commencé à faire des illustrations qui étaient affichées dans l'école. Juste après, j'ai commencé à travailler comme dessinateur publicitaire, je faisais des panneaux publicitaires, en même temps que j'étais étudiant. En 1991, le journal *L'Observateur* de Kinshasa est venu me chercher et là je me suis lancé comme caricaturiste. J'ai commencé depuis le numéro zéro de ce journal. Je suis devenu directeur artistique deux ans plus tard. Ensuite, Asimba [Bathy] est revenu me chercher pour créer l'« Organisation des Artistes Réunis » (OAR), pour la défense de la bande dessinée. Avec moi, il y avait Asimba, Djemba Djeis, Hissa Nsoli et Cap Mwanza.

Après l'OAR, on a créé le studio BD'art, parce qu'en ce temps-là nous habitions ensemble, moi, Asimba et Djeis. Nous dessinions ensemble et nous dormions là, dans la même maison. On avait des projets et en même temps on travaillait : je travaillais dans le journal, Asimba était informaticien, il travaillait pour des journaux aussi. C'est de là qu'on a eu l'idée de lancer *MAC BD*, dans mon journal (*L'Observateur*) comme supplément en 1994. En 1995, Asimba a lancé *Les stars de la bande dessinée* dans le journal où il travaillait aussi.

S.F. : Vous êtes dessinateur. Aujourd'hui, comment souhaitez-vous être désigné ? Bédéiste congolais, bédéiste africain, bédéiste tout court...

A.M. : Bédéiste tout court. Parce que je ne me vois pas obligé de ne raconter que des histoires qui se passent en Afrique ; je peux dessiner des faits qui se passent en Amérique, ou en Europe ; par exemple, je suis en train de m'accorder avec un scénariste pour une histoire qui va se passer certainement en Europe.

S.F. : Selon vous, quel est le moment historique de naissance de la bande dessinée congolaise ?

A.M. : Les années '70, mais moi, personnellement, je l'ai connue depuis que j'étais tout petit. J'avais des frères qui me parlaient de *Jeunes pour jeunes*, qui était vraiment *congolais*.

S.F. : Votre premier contact avec la B.D. en général s'est effectué avec quels ouvrages ?

A.M. : Comme tout le monde, j'ai connu la B.D. avec *Zembla*, *Akim*, tout ça. Je suis entré en contact avec la B.D. aussi grâce à Hergé, qui publiait des planches de *Tintin*. Dans la revue *Zaire*. Puis il avait créé des planches de publicité pour la Foire internationale de Kinshasa. Le style d'Hergé attirait tout le monde et m'a attiré moi aussi. De la même façon, *Astérix* et toute la bande dessinée franco-belge. On peut dire que c'est toute la bande dessinée franco-belge qui m'a influencé. Ensuite, comme tous les jeunes africains, je lisais *Kouakou*, j'avais des piles de *Kouakou* et de *Calao*. Il n'était pas gratuit, bien sûr, mais il était moins cher, on arrivait à s'en procurer.

S.F. : Quels sont les auteurs auxquels vous vous confrontez maintenant ou que vous considérez comme intéressants comme source d'inspiration ?

A.M. : J'ai été influencé par d'autres auteurs quand j'étais jeune ; actuellement je ne m'inspire que de moi-même et de l'environnement, cela ne m'empêche pas de lire des autres B.D. Bien sûr, il y a des auteurs que je lis et que j'aime, tels que Régis Loisel ¹¹⁶³, Frank Pé ¹¹⁶⁴, mon ami Nicola Mitric ¹¹⁶⁵. Sans oublier Barly Baruti dont j'ai le privilège d'avoir des conseils.

¹¹⁶³ Dessinateur et scénariste parisien, Régis Loisel a publié dans les périodiques *Pilote*, *Fluide Glacial*, *Charlie Mensuel*. Il a gagné deux fois le Prix Alph'Art du Public au festival d'Angoulême pour ses albums inspirés du personnage Peter Pan (1992 et 1995).

¹¹⁶⁴ Né en Belgique en 1956, Frank Pé est connu surtout pour la série d'albums consacrés au personnage de Broussaille, qui a obtenu une douzaine de prix et de distinctions, dont le Prix des Alpes de Sierre (1985), et l'Alph'Art du Public à Angoulême (1990).

¹¹⁶⁵ Nicolas Mitric est dessinateur et scénariste français né en 1969, connu surtout pour sa série fantastique *Arkeod*, dont le tome 2 a reçu le Prix Coup de Cœur au Festival de Chambéry 2001.

S.F. : À un moment donné de votre itinéraire dans la B.D., vous avez eu conscience d'être bédéiste. Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme tel ?

A.M. : C'était à partir de 1992, quand j'ai publié mon premier album de bande dessinée, *Pourquoi tout pourri chez nous ?*, avec pas n'importe quel scénariste : c'était Zamenga Batukezanga, un célèbre écrivain congolais. Je l'ai connu à travers les pères catholiques. Il collaborait avec Saint-Paul. Il avait créé sa propre maison d'édition aussi, mais il passait à travers les Édition Saint-Paul.

S.F. : La publication de cette première B.D. au Congo a été possible grâce à quoi ?

A.M. : J'ai été choisi pour faire le dessin de *Pourquoi tout pourri chez nous*¹¹⁶⁶. Ils me connaissaient parce que je faisais des dessins pour le journal, par le canal de mon ami dessinateur Alain Mushabah ; ensemble nous avons collaboré jusqu'à sa publication.

S.F. : Votre première publication à l'étranger a été réalisée dans quel cadre ?

A.M. : Ma première publication à l'étranger a été des caricatures en Turquie. Comme je faisais des caricatures au pays, l'ambassade turque est venue me contacter pour me dire qu'il y avait un grand concours qui se passait en Turquie, ils m'ont demandé si je voulais participer. J'ai fait passer le message aux autres bédéistes congolais, qui ont participé avec moi. C'était durant l'année 1994. Presque tout le monde a participé et ils ont retenu moi, Asimba [Bathy] et Djemba Djeis. Ce n'était pas commercial. Je ne sais pas s'ils l'ont vendu là-bas, nous avons seulement reçu un exemplaire d'un almanach.

S.F. : La publication de votre première B.D. commerciale à l'étranger a été possible grâce à quoi ?

A.M. : Ma première publication commerciale à l'étranger a été l'album *À l'ombre du baobab*. Un album collectif des dessinateurs africains, publié grâce à une sélection faite par l'ONG « Équilibres & populations », fin 2000.

Ma première publication avec un vrai éditeur a été *BD Africa*, chez Albin Michel, en 2005.

S.F. : Quels sont vos difficultés comme auteur ? Recherche d'un éditeur, accaparement par d'autres activités, manque de possibilité de formation, de mise à jour ou de confrontation, manque de scénario intéressant ?

¹¹⁶⁶ *Pourquoi tout pourri chez nous ?*. Dessin de Alain Mata [Al'Mata] et Alain Mushabah Mass, scénario de Zamenga Batukezanga. Luozi : Ed. Zola-Nsi, 1992, 1999, 14 p.

A.M. : On est toujours à la recherche d'un éditeur. C'est la principale préoccupation pour tous les bédéistes, africains ou européens. On ne peut pas faire de la B.D. pour la garder à la maison, donc la finalité est toujours la publication.

En Europe, il y a beaucoup de maisons d'édition, mais il y a aussi beaucoup d'artistes qui cherchent à être édités, tandis qu'au Congo la situation est plus problématique parce qu'il y a beaucoup d'artistes, mais il n'y a pas de maisons d'édition pour la bande dessinée. Généralement, il n'y a que des éditions associatives, ou des dessinateurs qui font des autoéditions, mais il n'y a pas des vraies maisons d'édition.

S.F. : Pensez-vous qu'il est plus difficile pour un Africain que pour un Européen d'entrer dans le marché franco-belge ? Pourquoi ?

A.M. : Nous sommes en train de réfléchir, par rapport à ce que nous faisons. Nous faisons des histoires qui ne parlent que d'Afrique, mais peut-être devons-nous traiter d'autres environnements. Ou bien, au contraire, c'est mieux de rester dans nos histoires d'Afrique, parce que c'est un atout pour nous, pour nous faire publier. Mais tout le monde, en France, n'est pas intéressé par ça. Par exemple, j'ai envoyé un projet à l'éditeur Casterman, à une personne que j'avais rencontrée en Algérie et qui avait beaucoup aimé mon style. Dans le rapport de lecture, il a trouvé que le scénario était « trop dur par rapport à l'histoire », c'est ce qu'il a dit. Le scénario était écrit par Edimo, et représentait un pays imaginaire en Afrique. Mais on ne s'arrête pas là, on a plein de projets en cogitation (rires).

S.F. : À votre avis, comment pourrait-on promouvoir la B.D. congolaise ? Avec l'organisation régulière de concours, ou alors avec l'implication concrète des pouvoirs publics dans l'édition et la diffusion des œuvres B.D., avec l'inscription de la B.D. ivoirienne au programme scolaire national, avec l'organisation régulière de festival B.D., avec le soutien aux maisons d'éditions... ?

A.M. : Je pense que l'implication concrète des pouvoirs publics et aussi politiques dans l'édition est très importante. Parce que, si les autorités politiques, surtout le ministère de la culture, n'encouragent pas la publication, la bande dessinée va toujours stagner. Les auteurs ont déjà fait tout ce qu'ils pouvaient et ils continuent encore ; maintenant il faut une intervention des Ministères de la Culture et de la Jeunesse pour faire valoir cet art qui est confronté au problème d'édition et de la distribution.

S.F. : Pour un bédéiste, résider en Europe, qu'est-ce que cela signifie ? Disposer de

plus d'opportunité pour être édité et diffusé ? de plus de liberté d'expression ? de plus d'opportunité pour se confronter et connaître le travail d'autres auteurs, et s'améliorer ? ou de plus d'opportunités de participer aux festivals ?

A.M. Il y en a plusieurs. La liberté d'expression est déjà une grosse amélioration par rapport au pays ; ensuite, ici il y a plus d'opportunité d'être édité et bien diffusé en Europe, mais tout cela peut se réaliser aussi en Afrique si nos politiciens et autres décideurs s'y mettent.

S.F. : Pour vous, qu'est-ce qui est le résultat le plus important : être publié au pays ? être publié à l'étranger ? être publié n'importe où et n'importe comment ? être publié par une grande maison d'édition française ? être publié par une grande maison d'édition européenne ? être publié par une grande maison d'édition américaine ?

A.M. : Quand j'étais en Afrique, je me disais que je n'enviais pas l'Europe. Que s'il y avait des maisons d'édition en Afrique, je resterais en Afrique. Ma venue en Europe n'était pas voulue, mais c'était à cause des problèmes politiques. J'avais mon travail au pays, qui me permettait de bien vivre, je collaborais avec plusieurs firmes internationales et nationales, tels que le PAM, l'UNICEF, les ministères, les ambassades, donc je n'avais pas besoin de venir en Europe pour gagner de l'argent. J'ai aussi galéré en Europe, à mes débuts. En ce qui concerne la publication, pour moi c'est très important d'être lu par mon propre peuple, surtout quand on fait des histoires concernant de l'Afrique. S'il y avait de vraies maisons d'éditions et des circuits de distributions, elles vendraient des milliers d'exemplaires.

S.F. : Quels sont, selon vous, les instances de légitimation pour un bédéiste, celles qui définissent un bédéiste à succès (les classer par ordre d'importance) ? Quand il a publié dans des revues au pays ? ou en Europe ? quand il a publié chez un éditeur dans son pays ? ou en Europe ? lorsqu'il a été reconnu par la critique de son pays ? ou en Europe ? lorsqu'il a été invité à un festival dans son pays ? ou en Europe ?

A.M. : Je pense qu'on peut être n'importe où, mais la clé du succès n'est que la vente. C'est la vente qui fait le succès d'un bédéiste. On peut publier un album qui est bien coloré, bien fabriqué, mais si on ne vend pas, l'éditeur ne va pas garder longtemps la collaboration.

S.F. : Comme auteur B.D., avez-vous fait l'objet d'une répression policière ou d'une quelconque censure ?

A.M. : J'ai fait l'objet de beaucoup de censure pour mes caricatures, c'est pour ça que j'ai décidé de partir et me transférer en Europe.

S.F. : Diverses instances ou agents jouent un rôle dans la B.D. Vous considérez comme important, dans la B.D. que vous pratiquez, le rôle joué par quelles institutions : les revues B.D. ; la presse généraliste ; les éditeurs locaux ; les éditeurs européens ; les éditeurs extra-européens ; les librairies/distributeurs ; les critiques ; le secteur associatif (ONG locales ou internationales...) ; les institutions internationales, ambassades, ministères... ; les auteurs (scénaristes et dessinateur) européens avec qui collaborer ; les organisateurs de concours et festivals locaux et internationaux.

A.M. : Au départ, il faut avoir un éditeur pour être publié, puis les autres choses vont suivre. Comme nous vivons ici, pour nous c'est très important, les éditeurs européens, mais aujourd'hui le monde est devenu petit avec internet, on peut éditer partout.

S.F. : Quelle est, selon vous, la voie qui est décisive pour un auteur qui veut obtenir le succès dans le champ culturel européen ? La formation en général ; la formation dans le domaine de la B.D. ; la participation à des fanzines ; la prise en considération par des maisons d'édition dans son pays d'origine ; la prise en considération par des maisons d'édition européennes ou extra-européennes ; les stratégies de communication ; la collaboration avec des associations locales ou internationales ; la collaboration avec des institutions locales ou internationales ; l'autoproduction... ?

A.M. : Savoir communiquer est très important dans ce métier, parce que pour aller chez un éditeur il faut communiquer. Il faut savoir présenter son projet. Et puis, comme je dis toujours, le reste va suivre. On peut publier dans les fanzines, et tout cela, mais la chose principale, c'est d'avoir son propre éditeur, d'être publié par une maison d'édition, donc d'avoir la capacité de communiquer avec son éditeur. On doit aussi avoir des stratégies pour faire connaître la B.D. à travers la communication, par exemple sur Facebook. Comme Joëlle Ebongue (Elyon's) : elle a publié un album grâce au financement participatif. Elle a eu beaucoup de contributions : 15 000 euros, un exemple à suivre.

S.F. : Dernière question : vivez-vous de votre plume ?

A.M. : Oui, je ne vis que de mon dessin. Je fais des ateliers, des illustrations, des interventions dans des écoles, des publications et mes droits d'auteurs.

Entretien avec Stéphane Akoa et Christophe Edimo, Paris : 9 juillet 2015

Sandra Federici : Quelle est l'histoire de la fondation de *Waka Waka* ? En quelle année avez-vous lancé le projet ?

Stéphane Akoa : C'est une histoire née d'un très grand hasard, dû à une rencontre étonnante. Nous avons, Christophe et moi, un ami commun sculpteur, Dieudonné Fokou¹¹⁶⁷, qui se trouvait chez un imprimeur pour imprimer un catalogue de ses expositions, à Yaoundé. Après avoir discuté de leurs affaires, ils se sont mis à parler de l'art en général au Cameroun, de sa diffusion, et à un moment donné cet imprimeur a déclaré : j'aime beaucoup la BD, d'ailleurs à une époque j'imprimais une petite fanzine du nom de *Bitchakala*¹¹⁶⁸, qui a sorti quatre numéros. Dieudonné a alors réagi, en disant « *Bitchakala*, c'est un ami qui s'en est occupé : il s'agit de Stéphane Akoa », sur ce l'imprimeur a répondu « s'il est disponible, on peut relancer un projet ». On a discuté et il en est ressorti que je pouvais de nouveau porter un projet de B.D. J'étais à Yaoundé et on était en août 2011 ; il m'a appelé pour m'annoncer qu'il y avait un imprimeur disponible pour soutenir une revue et en deux-trois jours on a défini un projet.

J'ai envoyé un e-mail à Pahé et à Christophe [Edimo], auquel ils ont répondu « on est partants ». Pahé avait l'exclusivité de *Dipoula*¹¹⁶⁹ et m'a dit : « je te l'envoie ». En très peu de temps on a monté un numéro. Cela a commencé à prendre corps. Ce que je tiens à

¹¹⁶⁷ Dieudonné Fokou est un sculpteur, peintre et sérigraphe camerounais, né en 1971 à Bamendjou. Élève de Joseph Sumegné, il l'a assisté pendant la réalisation de la célèbre sculpture monumentale d'art public *La Nouvelle Liberté* à Douala. Il a exposé plusieurs fois à Yaoundé et, hors du Cameroun, en Egypte et en France.

¹¹⁶⁸ *Bitchakala. Le Magazine de la BD camer* est un trimestriel publié à Yaoundé par le Collectif A3, sous la direction de Stéphane Akoa, qui a paru de 2010 au début 2012 et compté 5 numéros.

¹¹⁶⁹ *Dipoula* est un personnage créé par Patrick Essono Nkouna (aka Pahé), dont les histoires avaient déjà paru dans des revues gabonaises, dont *BD Boom*, et en trois tomes aux éditions suisses Paquet (*Mbolo* en 2008, *Dipoula l'albinos contre le petit Pahé* en 2010 et *La vie gabonaise* en 2011).

préciser, c'est que j'avais déjà participé à *Bitchakala* et comprenais ce qui ne n'avait pas fonctionné dans cette revue ; aussi nous partions dans l'idée qu'avec *Waka* nous ne nous répéterions pas les mêmes erreurs.

S.F. : Qu'est-ce qui n'avait pas fonctionné dans *Bitchakala* ?

S.A. : Sur le plan éditorial, les histoires à suivre ne me semblent pas une bonne idée, parce que l'on ne sait jamais quand la suite sera livrée : le dessinateur promet toujours, mais en général il ne respecte pas le délai. Et quand il le respecte, il se passe beaucoup de temps pour des raisons d'ordre pratique entre deux numéros, et le lecteur ne s'y retrouve plus.

Donc, la première mesure à prendre, c'est d'éditer des histoires complètes. Même si elles mettent en scène des personnages et des héros récurrents, on s'arrête à la fin du récit. Deuxièmement, il faut publier des histoires courtes, puisqu'on ne dispose que de 30 pages et il est hors de question que quelqu'un raconte sa vie sur huit ou dix pages : il ne va pas occuper le magazine à lui tout seul. Il s'agit là aussi d'un exercice pour travailler la narration, la concision, le sens de la chute, etcetera. Et, bien évidemment, ce qui me semblait essentiel dès le début : les histoires doivent raconter nos vies de tous les jours ; je ne voulais donc pas de super héros, des copies de mangas, ou des pastiches de Marvel, pas des histoires-calebasse, avec le village, le sorcier, les ancêtres, la grand-mère qui a dit que..., le sortilège, et tout le reste. Pour moi, il fallait faire le choix de l'Afrique contemporaine urbaine, de tout ce qui se passe dans la rue, dans le taxi, dans le bar. Je dois aussi ajouter, parce que c'est politiquement correct, que je voulais traiter avec des dessinateurs « adultes », c'est-à-dire avec des personnes conscientes qu'il faut rendre la planche à une date précise, qu'on n'est pas obligé d'appeler quotidiennement, pour leur dire : « n'oublie pas que le délai approche », et de devoir écouter qu'ils se trouvent malades, que leur copine les a plaqués, que leur mère ne voulait pas... Voilà en résumé la maladie de *Bitchakala* : il y avait constamment des problèmes, il fallait faire des réunions à répétition, rediscuter sans fin, écouter des garanties du type : « Oui, juré, promis, demain à 15 heures tu auras mes planches... », et puis...

J'avais connu une autre expérience auparavant, j'avais dirigé un magazine de week-end à Yaoundé, qui s'appelait *Situations* et j'avais demandé des planches au « Collectif A3 ». On avait la série *Nyés*, qui signifie « les flics » en argot du Cameroun, autrement dit « le policier ». Deux policiers, l'un très corrompu, l'autre très juste, très droit, et leurs aventures au bord de la route. Après avoir défini les personnages, on a mis sur pied en commun des scénarios, et chaque semaine un dessinateur du collectif dessinait une histoire. Ce travail nous mobilisait énormément parce qu'il exigeait d'aller chez les uns et les autres, de récupérer les planches, de se rendre chez le monteur, chez

l'imprimeur... J'en ai retiré l'expérience de ce qu'il fallait éviter de faire.

Dernièrement, il s'agissait d'un choix économique – beaucoup plus avantageux – mais aussi tactique : faire du noir et blanc. Et là encore on se heurtait à un problème : quand le dessinateur avait fini de travailler, le coloriste se faisait parfois attendre et nous étions bloqués, de plus financièrement on ne pouvait pas faire de la couleur.

Grosso modo, le projet global tournait autour de cette idée : on se met à 5-6 autour d'une table, on prend une rame de papier, un stylo, on dessine, on photocopie, on agrafe, et on a *Waka*. Pour montrer qu'on peut produire une chose *low cost*, de bonne qualité, parce que c'est le contenu qui compte, on n'a pas besoin d'utiliser Adobe Photoshop, Illustrator, qui de plus permet à certains des excuses du genre « ah, mon ordinateur est planté, il n'y avait pas d'électricité chez moi... » : *Waka* c'est vraiment artisanal, le plus simple et basique possible, fait à la main. Après, évidemment, la machine reproduit, mais la revue est faite à la main. D'ailleurs, dans le premier numéro, sorti en mars 2012, quand Christophe se trouvait de passage au Cameroun, l'Edito était écrit à la main.

S.F. : Dès le début il y avait l'idée de le diffuser auprès de deux publics à deux prix différents (200 FCFA et 1,5 euro) ?

S.A. : Oui, on a considéré qu'il fallait renverser le rapport Nord-Sud, et que le Nord pouvait aider d'une autre façon le Sud : si on vend un peu plus cher ici en France on couvre les coûts de fabrication.

Nous avons pensé que, pour démarrer, nous aurions plus de facilités avec le public français, parce qu'ici il y a des amateurs, des librairies spécialisées, des gens curieux de ce type de B.D., alors qu'il nous paraissait beaucoup plus difficile de trouver un public au Cameroun. Avec l'expérience de *Bitchakala*, on s'était rendu compte que, si on avait voulu distribuer les revues dans tous les points de vente de la ville, on aurait gaspillé beaucoup d'énergie, à en faire le tour pour vérifier le nombre de copies vendues, à savoir combien cela avait rapporté, à procéder au comptage avec le libraire, et cetera. Nous en avons conclu que nous vendrions dans moins d'endroits, que nous enverrions des SMS à tous les amis pour dire que la revue était sortie, de même qu'un PDF par courriel, en couleur, de qualité optimale.

S.F. : Les couvertures semblent de très bonne qualité ; quand on les imagine imprimées sur du bon papier, ou sur un carton de qualité et dans un format de roman graphique, on a le sentiment qu'elles possèdent une grande qualité artistique.

S.A. : Oui, c'est un travail ; Adjim a fait des belles couvertures. Il y a aussi des

illustreurs, celle du numéro deux de la revue, par exemple, c'est à Fokou que nous l'avons confiée. En réalité, nous l'avons un peu ratée, [parce que] la photo n'était pas très bien prise. De toute façon nous tâchons d'offrir, à chaque fois, une ouverture à quelqu'un qui n'est pas forcément bédéiste.

S.F. : Quels sont les endroits dont vous parlez, et par qui sont-ils fréquentés?

S.A. : À Yaoundé, il y a des bars-restaurants très mélangés, cosmopolites, mais pas « grand chic », fréquentés par de jeunes camerounais, des étudiants, des expatriés, voire des seniors qui viennent le soir. Nous savions que notre public se trouvait là. Nous avons demandé à un restaurant et ils ont accepté de vendre sans demander de pourcentage sur les numéros vendus, ce qui représente un avantage économique certain. Effectivement, dans la gestion de *Bitchakala*, il fallait aussi compter avec la part à donner aux libraires. Pour que le prix atteigne le niveau le plus bas possible, il faut réduire les intermédiaires, dans la mesure où avec 200 franc, on ne peut pas rétribuer toute la chaîne. On avait cette idée de réduire les intermédiaires pour arriver à un coût le plus faible possible, de façon à stimuler la vente et connaître ceux à qui on s'adressait, en rencontrant les lecteurs pour discuter avec eux et comprendre ce qu'ils avaient aimé, les personnages qu'ils voudraient revoir...

S.F. : Combien de copies imprimez-vous ?

S.A. : 500 exemplaires.

S.F. : D'où vient le nom *Waka Waka* ?

S.A. : C'est un mot tiré de l'argot du Cameroun, le Camfranglais : Camerounais-français-anglais. *Waka* vient de « to walk », mais mal prononcé. Quand les grands-parents ont rencontré les Européens, ils ont réussi à communiquer, et par la même occasion des mots européens méconnus ont pénétré le dialecte camerounais. Certains mots dérivent de l'anglais, d'autres de l'allemand, comme par exemple les termes relatifs au personnel de la justice, aux avocats, aux magistrats qui étaient inconnus jusque là. De la même façon, le pain s'appelle « bred », parce qu'il n'existait pas.

S.F. : Qui a participé à la revue ?

S.A. : En feuilletant la revue, on connaît le nom des participants : Miagotar Japhet, puis une histoire de Christophe [Edimo], dessinée par un jeune dessinateur qui est étudiant

et s'appelle Félix Fokoua, Pahé, LyBek, qui a été envoyé par Pahé. Benzo, un ancien dessinateur camerounais, Nouter, Kangol, le congolais Kash, qui possède une palette très étendue, Pov de Madagascar, que j'avais rencontré au Fescarhy¹¹⁷⁰. Nous avons travaillé une fois avec Joëlle Ebongue, mais il faut déplorer à cet égard le manque de dessinatrices. On était un jour en train de discuter autour d'une table et une petite Japonaise, qui se trouvait assise à une table derrière nous, nous a adressé la parole : « excusez moi, j'entends parler de B.D., tout cela m'intéresse » ; elle travaillait comme bénévole dans un petit village très loin de Yaoundé. Je lui ai dit : raconte-moi ta découverte du Cameroun et elle a envoyé ces petites histoires. Elle n'est pas dessinatrice¹¹⁷¹, mais elle raconte des histoires originales.

S.F. : Vous vendez tout ce que vous produisez ? Quels coûts couvrent les ventes ?

S.A. : On vend bien, on avait gardé des petits stocks de réserve pour les festivals, mais cela s'est bien écoulé. D'ailleurs, à un moment, on avait envisagé de faire une réédition de certains numéros, en changeant un peu la mise en page, car certaines idées fonctionnaient bien a priori alors que d'autres passaient moins bien et on s'était dit qu'on pourrait faire une sorte de collecteur.

Je ne prends pas de salaire. Avec les ventes, nous payons les coûts d'impression et certains coûts de fabrication, par exemple pour les photocopies, les numérisations, car parfois les dessinateurs ne viennent qu'avec des planches dessinées qu'il faut scanner. Et je m'engage à donner des petits jobs à l'un et à l'autre. Cela n'a pas été évident, c'est l'un de mes grands problèmes, mais avec 200 FCFA la copie...

S.F. : Si vous imprimez plus d'exemplaires, est-ce que vous pourrez les vendre ? Toujours dans le même restaurant ?

S.A. : Non, on peut envisager une autre stratégie. L'idée de départ consistait à rétribuer celui qui fait la couverture et à donner à chacun la possibilité de faire une « pub », donc de trouver des annonceurs et de dessiner sa publicité. Par exemple, Colorix, l'imprimeur, a son propre visuel pour cette publicité [située à l'arrière de couverture] mais il a accepté que nous fassions une publicité dessinée pour lui. Chaque fois qu'on a cette

¹¹⁷⁰ Lancé en 1998 par l'association Irondel, le Fescary, Festival de caricatures de Yaoundé est devenu en 2003 le Festival de caricatures et d'Humour de Yaoundé (Fescarhy). L'initiative est organisée de manière assez régulière par Léontine Babeni et Edmond VII Balla Elanga.

¹¹⁷¹ Dilettante de la B.D., la japonaise Kanako Furukawa a signé deux histoires dans les n°5 et 6 de *Waka Waka*.

occasion, on en garde une partie pour la trésorerie de *Waka*, le reste contribue au salaire du dessinateur.

Les dessinateurs ne sont pas payés. Ils reçoivent des copies qu'ils peuvent vendre.

Sur les 500 copies tirées, il y en a 100 qui viennent ici [en France], 100 que je garde « au cas où », 200 sont placées dans les points de ventes, 100 données aux dessinateurs, à la presse, à des amis pour la promotion.

[Edimo montre une vignette de Pahé qui est arrivée pour la revue].

S.F. : Les vignettes de Pahé sont très corrosives, il se montre très critique à l'égard des maux de la société africaine mais il n'est jamais dramatique et, même lorsqu'il s'indigne, comme quand il parle de la condition des enfants, il n'est jamais moralisant.

S.A. Cela, c'est très très rare. Il est difficile d'avoir des dessinateurs ou des scénaristes qui ne posent pas un regard naïf sur la société. Il faut des gens comme lui, quand il veut bien nous envoyer un dessin, ou comme Adjim, parce que les auteurs manquent parfois de maturité dans leurs histoires : ils racontent toujours des histoires avec des enfants, de l'argent, du style : « un jeune, avec une copine malade du SIDA, mais il l'aime toujours ». Nous ne sortons pas de ce genre de « trucs »... On n'arrive pas facilement à disposer d'un regard très corrosif, très décalé. De temps à autre j'ai fait un peu de provocation et j'ai proposé des histoires un peu méchantes, mais il reste difficile de faire dire aux gens ce qu'ils pensent de leur société.

S.F. : Ce regard corrosif, de quoi s'inspire-t-il, de quelles revues, de quels auteurs ?

S.A. : Je suis un bébé de *Charlie Hebdo*, d'*Harakiri*¹¹⁷², de cette génération-là. J'ai commencé avec Christophe à l'époque de *Mickey*, nous nous échangeons les *Astérix*, après nous sommes passé à *Blek le Roc* et *Mister No*. Dès que je suis arrivé en France, j'ai découvert l'autre B.D. : Manara¹¹⁷³, Wolinsky, tous ces dessinateurs qui présentaient une B.D. différente de l'image de celle, très sage, qu'on connaissait. C'est la B.D. pour les adultes.

Avant, nous étions dans le classique, l'école franco-belge. Nous étions abonnés à *Spirou*, on les achetait régulièrement. Nous avons tous eu cette éducation, avec des héros bien

¹¹⁷² *Harakiri* est un journal satirique français, qui a paru de 1960 à 1985.

¹¹⁷³ Milo Manara est un dessinateur et scénariste italien célèbre en France où il passe pour le maître de la B.D. érotique et est connu pour des projets ambitieux tels la série *La Singe*, parue dans *Alter-Linus* et *Charlie Mensuel*.

propres. On lisait *Blek le Roc*, *Zembla*, *Miki le Ranger*, *Mister No*, *Akim*¹¹⁷⁴. Nous partagions ces B.D. avec les camarades ; elles étaient vendues sur le bord de la route. Nous étions métissés, ce qui nous donnait un regard ouvert sur l'Europe, nous pouvions avoir accès à *Tintin*, *Lucky Luke*, *Spirou*, *Astérix*.

S.F. : Et Kouakou¹¹⁷⁵ ?

S.A. : Oui, il y avait bien *Kouakou*. Le *Cameroun Tribune* – le quotidien du gouvernement et donc le seul journal à être vendu – contenait la rubrique économique, politique, des faits de société, puis les loisirs avec les mots croisés, et à la fin une planche de B.D., deux histoires à suivre au sujet d'un boxeur et d'un footballeur, écrites et illustrées par un dessinateur français de *Kouakou*. C'étaient nos premiers contacts avec la B.D. Mais la B.D. qui dérange, qui gratte un peu, c'est vraiment en arrivant en France qu'on l'a découverte. Pourtant, quand on est à Yaoundé, ne serait-ce que dans le taxi, il y a tellement d'histoires qui arrivent ! Il y a de la matière, au Cameroun. Il faut demander aux gens de regarder, d'ouvrir les yeux sur la ville. Il y a des choses que j'ai vécues dans le taxi, dans la rue. Par exemple, il y a une histoire, *La bonne arrivée*, dessinée par Zou¹¹⁷⁶, que j'ai vécue à l'aéroport.

S.F. : Zou, participe-t-il encore à *Waka Waka* ?

Christophe Edimo : Zou ne participe plus à *Waka*. J'avais un projet de B.D. sociale avec lui. Quand il s'est fâché avec *Waka*, tout a cessé. On mangera peut être un couscous un jour et tout redémarrera, on ne sait pas. Ce problème d'argent, c'est marrant, parce qu'en Afrique, les gens, dès qu'ils entendent le mot « argent », Jésus !. Mais, après, s'il n'y a pas d'argent, cela devient compliqué. Zou s'est fâché avec Simon aussi : il a demandé à

¹¹⁷⁴ Ces séries ont été créées par des auteurs ou éditeurs italiens comme Bonelli et republiées ou poursuivies en France principalement, durant les années 50, 60 et 70, chez Aventures et Voyages (*Akim*, *Capt'ain Swing*, *Mister No*) et Lug (*Tex Willer*, *Ombrax*), en petit format. Ces éditions françaises étaient largement diffusées en Afrique.

¹¹⁷⁵ Magazine publié de 1966 à 1998 par les éditions françaises Segedo, de même que *Calao* et *Carambole*. Ces magazines étaient distribués gratuitement dans les écoles d'Afrique avec le soutien de la Coopération française. *Kouakou*, destiné aux jeunes de 8 à 12 ans, fut créé en 1966; *Calao*, destiné aux jeunes de 12 à 16 ans, fut créé en 1974. Ils cessèrent à la fin des années 90.
voir : <http://bdzoom.com/4709/patrimoine/hommage-serge-saint-michel/>, consulté le 30.09.2014.

¹¹⁷⁶ « La bonne arrivée à Yaoundé ». Texte et dessin de Zou, *Waka Waka*, n°1, mars 2012, p. 1-4. Nicholas Thuret, alias Zou, est un bédéiste français qui a vécu à Yaoundé et participé à la création de *Waka Waka* et à sa gestion pendant les 9 premiers numéros.

Simon les fichiers sources du magazine de Simon (*Toom comics*, magazine papier tiré à un seul exemplaire et qui est devenu un site internet) ; Simon ne voulait pas car il avait entendu dire que Zou voulait faire un journal en France en récupérant des dessinateurs africains souvent issus de *Waka* ; alors ils se sont brouillés. De mon côté, je suis « modérément » fâché avec Zou, ce qui signifie qu'on peut toujours boire des bières ensemble, mais travailler ensemble, ce n'est par contre plus possible (je ne veux pas devenir fou, la B.D. africaine se montre suffisamment compliquée pour ne pas en rajouter).

S.A. : Le problème, c'était qu'il estimait pouvoir payer chaque planche 25-30 euros aux dessinateurs. Un numéro de la revue fait 30 pages, cela coûte pas mal d'euros. Ensuite il y a l'impression... comment peut-on réunir cet argent ?

Plusieurs dessinateurs camerounais oublient qu'il y a aussi le scénariste. Si on envisage un modèle économique, on doit également penser au scénariste, qui est co-auteur de l'histoire. Il m'est arrivé quelquefois que des auteurs livrent des dessins en désordre et c'est le monteur qui fait tout le travail pour les remettre en ordre. Lui aussi, il doit être payé. Une fois, ils ont rendu les histoires sur de grandes feuilles A3, or il n'y avait pas de scanner A3 dans tout Yaoundé. Il a fallu tout scanner en partie, et refaire le montage avec Photoshop. D'autres fois, le monteur doit retravailler les tons de gris, ou alors on doit corriger les erreurs d'orthographe dans les dialogues. Par conséquent, ils doivent comprendre que le résultat ne dépend pas d'eux seuls, qu'il s'agit d'un travail d'équipe et qu'il faut partager les revenus.

Il y avait un autre souci pour comprendre pourquoi nous n'avons pas organisé *Waka* comme *Bitchakala*. Il faut qu'on puisse produire de la B.D. à partir de l'Afrique, mais si un dessinateur reçoit une commande d'Europe, il doit adopter la même logique qu'un dessinateur européen au niveau du timing, des corrections. Comme Fati [Kabuika]¹¹⁷⁷, par exemple. On ne se connaît pas, on ne s'est jamais rencontrés, on lui envoie pourtant une histoire, il renvoie ce qu'il a imaginé, on lui fait des remarques, il corrige, et quand il te dit « demain à midi tu auras les planches », le lendemain, à midi, pile, tu as les planches dans ta boîte mail. Et c'est cette logique que je voulais introduire, mais malheureusement les gens veulent poursuivre dans leur fonctionnement très artisanal. D'ailleurs, une fois, quand Christophe était venu de France au Cameroun, on s'est fâchés parce que, comme il peut nous aider puisqu'il a déjà publié en Europe et connaît les maisons d'édition françaises, tous les auteurs étaient autour de lui. Et moi je me suis retrouvé mis à l'écart. Je veux casser cette logique. Si on veut continuer, il faut essayer d'inverser finalement le processus. Aujourd'hui, la majorité des personnes qui peuvent contribuer valablement à *Waka* vivent à Paris. Il y en a dans d'autres pays d'Afrique :

1177

Voir : note 1 Entretien avec Fati Kabuika.

Fati, et encore Pahé, Hector Sonon... Les dessinateurs camerounais deviennent minoritaires.

S.F. : Vous ne voulez pas ? Vous voulez avant tout que le Cameroun soit représenté ?

S.A. : Non, mais je n'aurais pas voulu qu'il soit minoritaire. Cela fait des années que je me bats pour que les journaux camerounais publient de la B.D. J'ai fait à diverses reprises des propositions à des journaux généralistes pour qu'ils concèdent des pages à la B.D., pour que les auteurs soient visibles, et pas seulement les caricaturistes. Mais s'ils n'arrivent pas à suivre la concurrence et le rythme des autres dessinateurs, ce n'est pas possible.

S.F. : Le public africain apprécie-t-il *Waka Waka* ?

S.A. : Oui, beaucoup. Notamment, beaucoup de filles apprécient *Waka*, elles aiment particulièrement l'histoire d'Olivia et Mbango, l'histoire de deux prostituées.

S.F. : Qui l'a réalisée ? C'est une B.D. que j'ai beaucoup appréciée, parce que la question de la traite et de la prostitution, qui est une réalité, est ici traitée d'une manière très réaliste, et non d'un point de vue moralisant qui ferait passer ce message que toutes les prostituées sont des victimes. Il montre ici très honnêtement que ce phénomène est parfois considéré comme normal.

S.A. C'est Otili, un Camerounais. Malheureusement il a voulu partir dans un projet d'album de 48 pages, alors que ce sont les petites histoires qu'il faut faire. Il n'est pas prêt, et je lui ai dit « Cela n'est pas ton truc. Il ne faut pas t'engager dans une histoire longue, il vaudrait mieux rester dans la dimension des strips, des petites histoires et, dès que tu en as fait 40, tu peux sortir un album ».

Ch.E. : Je pense qu'il pourrait faire mieux, avec cette bonne idée de départ. Il peut représenter n'importe quel pays, à partir de ces deux prostituées. Tout le monde se trouve représenté ici : les filles et les hommes, les pauvres et les riches. L'histoire se déroule dans le quartier, il y a des hommes riches qui viennent profiter, et des pauvres aussi. Il s'agit de son propre scénario, mais il se montre un peu limité dans les idées narratives. Si on veut créer quelque chose d'ambitieux, le contexte de l'histoire, qui reflète bien la société, s'y prête parfaitement. Il pourrait produire 1 000 pages, 2 000 pages. Comme *Calvin & Hobbes* ! J'ai discuté avec Otili pour qu'il renforce le concept de ses deux personnages, car, à travers les yeux des prostituées, on peut étudier la société

camerounaise urbaine. Otili y réfléchit (depuis trois ans), moi j'attends.

S.A. : Il y a deux rues, une pour les très très jeunes et une pour les personnes âgées. Mais l'histoire se situe dans le quartier, les enfants passent, ils saluent, la maman arrive et va travailler, c'est toute la sociologie du quartier.

S.F. : Combien de numéros sont sortis de *Waka* ?

Neuf numéros, tous les deux mois, puis tous les trois mois.

S.F. : Votre public-cible, c'est le Cameroun ?

Je m'adresse à toute l'Afrique, même en dehors.

S.F. : Oui, mais votre projet *Waka* s'adresse surtout au Cameroun ?

S.A. : Je ne dirais pas ça comme ça : mon Cameroun à moi n'est pas fermé sur le Cameroun. Sur le plan de la distribution et des ventes, *Waka* s'adresse au Cameroun. D'ailleurs, c'est déjà un sacré challenge de vendre au Cameroun. Ce n'est pas évident. De plus, nous avons deux grandes villes, Yaoundé et Douala. À Douala, on a déjà commencé, il y a un petit café à l'angle d'une rue, qui le soir sort des tableaux, il y a des musiciens. Je voudrais découvrir d'autres dessinateurs ; je dis que je connais tous les auteurs camerounais, mais ce n'est pas vrai, parce que, au-delà des classiques, des historiques comme Neuther, Benzo, et des nouveaux comme Otili, il en existe de nombreux autres.

Ch.E. : Il y en a un qui est génial, il vit à Garoua, il s'appelle Matwumbaye : un artiste prodigieux, aquarelliste, il peint des scènes du Nord. Sauf qu'il ne publie rien du tout. Il est venu une fois à un atelier à Yaoundé en 2004, invité par Léontine Babeni, je ne sais pas comment elle a réussi à le rencontrer, mais, là, Matwumbaye a bel et bien participé. Il a commencé à dessiner et j'ai vu qu'il faisait des choses incroyables. Le travail de B.D. était énorme. Le découpage, la couleur, il a tout compris de la B.D. J'ai essayé d'établir un contact, mais il m'a répondu : je n'ai pas de mail, pas de téléphone. Qu'est ce que tu fais après ? Je rentre à Garoua, à mille kilomètres ! Je lui ai demandé : « Mais, pourquoi tu es venu, alors ? » « Ils m'ont invité, je suis venu ».

S.A. : Il fait de très bonnes aquarelles, j'en ai acheté, mais il demeure isolé. Je ne sais pas comment le contacter.

S.F. : Pensez-vous que publier dans *Waka* est une étape importante dans le parcours d'un auteur ?

S.A. : Quand *Waka* a été cité par Christophe Cassiau dans le *Dictionnaire de la B.D.*¹¹⁷⁸, les dessinateurs ont été très flattés de voir qu'ils pouvaient exister dans ce domaine. On leur a dit : on ne peut pas vous payer, mais vous gagnez cette visibilité. Il avait mentionné les noms, et reproduit la couverture de Japhet. Certains auteurs sont demandeurs d'un support pour devenir visibles, même ceux qui ont des blogs, des pages Facebook, parce que ces supports restent très confidentiels. Être imprimé sur papier, c'est une manière d'être visible. Il y a cet avantage là, il faut encore le capitaliser.

Puis, pour avancer dans la carrière, les événements occupent aussi une place : Fescarhy, Mboa festival, dont on ignore s'il va continuer, parce que le directeur de l'Institut Français de Yaoundé a changé et qu'on ne sait pas s'il se montrera encore favorable au Collectif A3. Nouthier m'a contacté un jour en me disant : « on a mis en place un collectif de bédéistes, nous voudrions faire un festival, comme tu es notre "grand frère", tu viens nous accompagner ». On a commencé à faire des réunions, alors que Yannick Deubou se trouvait à Tétouan. En effet, il avait vendu un projet sur la migration à France-Culture, et il s'était rendu à Tétouan pour faire des repérages, pour chercher des informations sur les routes qui partent du Cameroun en direction du Maroc. Mais de Tétouan, il n'a pas amené de matériaux journalistiques ou iconographiques, il avait très peu travaillé. Entre-temps, nous avons déjà élaboré un projet, un cadre logique, le chronogramme, pour faire une série d'ateliers et, seulement après 3 ou 4 années, lancer un festival.

Pendant ce temps, Deubou a rencontré une jeune fille qui travaillait pour une maison d'édition européenne, Delcourt, et qui lui a dit : j'aimerais bien faire un festival de B.D. au Cameroun. Il a aussitôt embarqué tout le collectif dans ce festival. J'ai objecté qu'il fallait réaliser les choses graduellement, monter des ateliers, faire des publications – aucun n'avait d'album publié – avant d'organiser le festival. Mais il a insisté et tout le collectif s'est immédiatement engagé dans le Mboa festival et a cessé de travailler pour *Bitchakala* et l'autre projet.

Ch.E. J'ai rencontré Deubou au Festival d'Alger. Il m'a montré ce qu'il avait fait au Maroc : 14 pages, de mauvaise qualité. Je lui ai dit : penses-tu que la prochaine fois on accordera une autre bourse à un dessinateur du Cameroun, ou de l'Afrique centrale avec de tels résultats ?

S.A. : Il ne s'agit pas de Yannick lui-même, mais plutôt de l'environnement dans lequel on

¹¹⁷⁸

« Waka Waka », dans Cassiau-Haurie (Ch.), *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan, 2015, p. 365.

évolue : malheureusement les gens recherchent la facilité. Dans cette perspective, un festival, c'est bien. Tu es directeur de festival, la télé t'interviewe, tu as un article dans le journal, tu deviens une petite vedette. Mais ce qui manque est le travail professionnel, dur, sérieux. Par exemple, en 2009, Christophe est arrivé au Cameroun, faisant preuve d'une très grande générosité parce qu'il avait organisé un workshop de scénarisation pour que les dessinateurs rencontrent des scénaristes. Les candidats potentiels scénaristes étaient des étudiants de la Faculté Arts Lettres Spectacle. Donc ces jeunes sont arrivés, ils étaient étudiants de scénario, cinéma, et nous avons commencé à constituer des duos scénariste-dessinateur, à écrire des histoires, mais ça n'a rien donné. Ils n'ont fait que des exercices d'une ou deux pages, mais ils n'ont pas élaboré d'histoires, ensuite. On avait tout organisé pour que tout se passe bien. J'avais envisagé qu'une fille, la meilleure du groupe, aurait pu travailler avec des dessinateurs, mais elle était à l'époque la copine d'un dessinateur, Charlie Afan, qui ne voulait pas.

La fin de l'histoire, c'est qu'un jour ces scénaristes sont venus me voir parce qu'ils ont voulu monter un festival de film de femmes. On a travaillé, fait le projet, cadre logique, rétro-programme, et ils sont partis dans cette histoire. Dès que ce festival a été mis sur pied à l'Institut Goethe, qui soutenait le projet, dès que le projet a commencé à marcher, ils ont connu la visibilité : télé, journaux, invitations à la radio, et là tout est fini. Le problème réside ici. La base, c'est le travail obscur et dur d'un dessinateur pour espérer un jour voir un album édité, mais les gens ne veulent pas entendre cette histoire ; l'idée de partager, d'échanger, n'a pas de succès, chacun veut sa réussite pour lui seul, cohabiter avec d'autres personnes, c'est compliqué ; enfin, l'Europe ne leur apparaît pas comme un stimulant artistique ! Combien de fois je suis revenu d'Europe, et arrivé à Yaoundé j'ai posé quantité d'albums sur la table en disant : voilà ce qui se fait maintenant en B.D., prenez-en de la graine, réfléchissez, trouvez votre style personnel, pas en copiant celui-ci, mais en créant. Peut être qu'au lieu de faire de la caricature, ou des pastiches de Marvel ou je ne sais quoi d'autre, il vaudrait mieux s'en imprégner. Mais cela ne marche pas, ils embarquent tout et c'est fini. Par exemple, quand on a commencé le projet avec Nouthier, il ne savait pas dessiner ; on a alors cherché l'inspiration chez un auteur cambodgien et on a fait un travail sur la photographie, retravaillé, et le travail a étonné tout le monde, c'était tellement bien ¹¹⁷⁹ !

Mais, une fois que les gens ont réalisé un petit truc, 4-5 pages, 10, ils s'arrêtent et disent : voilà, mon album est fait, je m'arrête.

S.F. : Selon Barly Baruti, le collectif, c'est bien pour échanger, mais il ne faut pas s'arrêter là, chaque auteur doit trouver sa propre démarche personnelle.

¹¹⁷⁹

Akoa fait ici référence au projet d'album *Ewane*, élaboré avec Nouthier.

Ch.E. : Oui, mais ce n'est pas la même démarche en France qu'en Afrique. Le français Brūno ¹¹⁸⁰, qui fait partie de la nouvelle génération, a un atelier à Rennes. Ils se retrouvent tous dans l'atelier et ils se critiquent entre eux. Après, chacun se débrouille pour défendre son album déjà passé au crible de la critique de ses confrères. Ceux-là, c'est un vrai collectif, alors qu'en Afrique, le collectif est... un album collectif ! Par exemple Fati [Kabuika] est dans le collectif *Kin Label*, mais il a réussi à produire son propre travail.

S.A. : Nous avons fait l'exercice, on s'est dit qu'on allait fonctionner en studio. Nouter faisait le crayonné ; Pondy Georges et Kelly Ntep, travaillaient très bien dans l'encrage ; on s'est installé chez moi, avec un autre artiste qui s'occupait du lettrage. On avait le scanner, on a bâti une histoire de 4-5 pages, en travaillant sur une chanson d'Alpha Blondy, et ce travail a donné une superbe histoire. On ne l'a fait qu'une fois, parce que j'ai payé à manger et le matériel pour tout le monde et ils ont dormi chez moi, mais pour fonctionner régulièrement, il est nécessaire d'avoir des ressources régulières.

Entretien avec Barly Baruti, Bruxelles : 15 février 2014

Sandra Federici : Pour un auteur de B.D., qu'est-ce que cela signifie de résider en Europe?

Barly Baruti : Être en Europe pour moi est fondamental parce qu'il y a des structures prédestinées à l'édition, à la promotion, une professionnalité qu'on ne trouve pas en Afrique.

Le marché africain n'existe pas encore en réalité. Nos efforts, les salons que nous avons faits pendant les années et que nous faisons en Afrique, sont faits parce que nous devons surtout créer le public. En second lieu, nous devons éduquer le public ; en troisième lieu, nous devons nous adapter au pouvoir d'achat du public africain (par exemple le prix des

¹¹⁸⁰ Né en 1975, Brūno, de son vrai nom Bruno Thielleux, est un dessinateur et scénariste français. Il a notamment publié, avec Appollo, chez Dargaud, *Biotope*, en 2007, et la série *Commando colonial* (collection Poisson Pilote, à partir de 2008). Son album *Atar Güll ou le destin d'un esclave moderne*, avec Fabien Nury (Dargaud 2011) a été très apprécié par la critique. Il est l'un des fondateurs de la revue de bande dessinée numérique *Professeur Cyclope*.

cartonnés est impossible à soutenir pour l'Afrique).

Nous devons donc « inventer » la clientèle, être créatifs ; puis, si nous faisons des salons, nous devons les faire pour croiser le public, en trouvant par exemple des sujets qui puissent l'intéresser. Par exemple, au Cameroun il serait idéal de profiter de la notoriété du football pour créer une série B.D. sur le sujet. Joëlle Esso l'a compris, en lançant la série *Samuel Eto'o Fils*.

S.F. : Quelles sont, selon vous, les instances de légitimation pour un auteur de B.D. ? Quand peut-on affirmer être un auteur à succès ?

B.B. : À mon avis, on peut bien obtenir une reconnaissance, mais il faut la conserver, sans s'endormir : c'est là que commence l'apprentissage du métier (rires). Je ne me considère pas comme un professeur, mais, grâce à mon expérience, je pense pouvoir contribuer à dénouer des nœuds qui entravent souvent la progression des artistes qui se jettent à peine dans le métier, parce que le métier m'a appris tout cela. On peut avoir le talent, mais manquer de métier. De toute façon, on ne peut pas tricher avec le talent.

Je suis sûr d'une chose : pour arriver au succès il y a le travail, puis le travail et encore le travail. Quand ton œuvre est bonne, tôt ou tard la reconnaissance viendra, suivie de la notoriété.

Deuxièmement, pour s'assurer du succès d'un album, toutes les étapes de la chaîne de production ont leur importance : la promotion, la diffusion chez les libraires, le suivi des éditeurs...

Le prix décerné à un album peut contribuer à sa promotion, dès lors que l'organe ou l'institution qui en est titulaire est en soi déjà porteur d'un certain prestige, comme le prix Goncourt pour la littérature. En ce moment là, c'est un témoignage de reconnaissance. Pour le neuvième art, on peut citer les prix du Festival International de la B.D. d'Angoulême, le Festival International B.D. de Chambéry ...

Une autre chose à dire sur la reconnaissance : gagner un prix n'est pas suffisant, il faut arriver à entretenir un prix. Puis, mériter le prix, travailler plus qu'avant. Avoir le courage d'affronter un éditeur sur le plan professionnel, accepter, par exemple, les critiques d'un éditeur, ce qui est normal pour tous les auteurs professionnels.

S.F. : Quelles sont les étapes que vous avez suivies dans le domaine professionnel de la B.D. ?

B.B. : En 1986, je suis entré au Studio Hergé ; j'avais une bourse pour un stage d'un an avec Bob de Moor, qui était le bras droit de Hergé ; ensuite j'ai réalisé à Kinshasa mon

premier album en couleur, *La voiture c'est l'aventure!*¹¹⁸¹.

A partir de 1987, j'ai travaillé en faisant des petits travaux de publicité et pour le film *La vie est belle*¹¹⁸².

En 1994, j'avais participé à un concours [des éditions] Casterman, et je suis allé à Angoulême. Les organisateurs sont venus parler avec moi. J'ai connu Serge Saint-Michel et après ça nous avons travaillé ensemble à *Le Bolide*, pour le compte des éditions SEGEDO. Cette B.D. paraissait par épisodes dans plusieurs journaux d'Afrique francophone. Je publiais aussi dans la revue *Calao*, du même éditeur.

Au cours d'un stage commun de B.D. au Centre Culturel Français de Dakar, nous nous sommes retrouvés à trois animateurs : Frank Giroud, Christian Lax¹¹⁸³ et moi. Frank Giroud a apprécié la qualité de mes travaux et il m'a proposé de dessiner une histoire chez Soleil Productions. Ce fut l'entrée par la grande porte dans le monde franco-belge de l'édition ! Nous avons réalisé trois tomes chez Soleil Productions pour la série *Eva K.*¹¹⁸⁴. J'habitais à Kinshasa pendant la réalisation du tome 1 et 2. Après, je suis venu en Europe. A l'époque, il était assez rare qu'un Africain – vivant en Afrique – fasse une série de B.D. chez un éditeur européen bien connu.

Frank Giroud était l'un des principaux scénaristes de Glénat, et il m'a proposé de travailler dans la collection « Bulle noire » qui venait d'être lancée chez Glénat. J'ai fait 7 tomes de la série *Mandrill*¹¹⁸⁵. C'était comme un test grandeur nature pour moi, prouvant que je ne m'enfermais pas dans des histoires africaines, au risque d'être

¹¹⁸¹ *Mohuta et Mapeka. La voiture c'est l'aventure !, op. cit.*

¹¹⁸² Réalisé en 1987 par Benoît Lamy et Ngangura Mweze avec une production Congo/Belgique, *La vie est belle !* est l'un des films les plus populaires au Congo-Kinshasa. Le chanteur Papa Wemba y joue le rôle du protagoniste Kourou, musicien traditionnel qui émigre du village à la ville de Kinshasa pour chercher la fortune. Barly Baruti y a travaillé en tant que décorateur.

¹¹⁸³ Né à Lyon en 1949, Christian Lacroix, dit Lax, est dessinateur et scénariste. Il a publié plusieurs albums avec des scénaristes comme Aubrun et Giroud, édités par Dupuis, Vents d'Ouest et Futuropolis. Dans la prestigieuse collection « Aire Libre », à partir de 1990 et sur un scénario de Giroud, Lax a publié des œuvres sur des sujets « exotiques » : les séries qui se déroulent en Indochine comme *Oubliés d'Annam* et en Algérie comme *Azrayen*, et l'album sur la Roumanie : *La Fille aux ibis*. Il est professeur de bande dessinée à l'École d'Art Graphique Emile-Cohl de Lyon.

¹¹⁸⁴ *Eva K, op. cit.* Les trois tomes sont : *Les hommes du train*, 1995 ; *Amina*, 1996 ; *Traquenard*, 1998.

¹¹⁸⁵ *Mandrill, op. cit.* Les sept tomes sont : *Môme Flamberge*, 1998 ; *Les Mariés de Saint-Lô*, 1999 ; *L'Engrenage*, 2000 ; *Chute libre*, 2001 ; *Les Orchidées de Volnaïev*, 2002 ; *Le Cheval de Troie*, 2004 ; *La Nasse*, 2007.

marginalisé, catalogué. Cela m'a propulsé vraiment, je suis entré dans la « cour des grands » – moi, le petit « nouveau ». Comme dans bien d'autres domaines, les milieux de la B.D. sont très fermés. On ne parle plus de moi uniquement en évoquant l'Afrique : désormais, je suis considéré comme un dessinateur de B.D. comme tous les autres. Sans pour autant renier mes origines. Loin s'en faut ! (rires)

S.F. : Mais, dans l'histoire que vous êtes en train de dessiner, l'Afrique est centrale...

B.B. : Avec cette dernière B.D., nous essayons – mes scénaristes et moi – de mettre à jour une portion de l'histoire méconnue par beaucoup : le rôle joué par les soldats des colonies pendant la Première Guerre Mondiale ('14-18) à partir de l'Afrique et plus tard en Europe durant la Deuxième Guerre Mondiale ('40-45). Une très grande contribution pour lutter contre les nazis. Les Congolais de la Force Publique du Congo-Belge ont lutté non pas seulement pour le Congo – sous occupation – mais aussi pour l'Afrique, l'Europe et le Moyen Orient ! Une idée quelque part transculturelle.

Jusqu'en 1973, mon nom était Livingstone Alexis, et mon père s'appelait Livingstone David Kaitundu. Après « le recours à l'authenticité » prôné par Mobutu Sese Seko, mon père est devenu Kaitundu Kandolo et moi *Baruti Kandolo Lilela*, d'où mon pseudonyme de plume : Barly.

Je m'étais demandé plusieurs fois pourquoi je m'appelle comme ça. Ça m'a poussé à faire des recherches sur mon nom. En plus, je viens de l'Est du Congo, où passait ce qu'on appelait à l'époque la « route des esclaves ». J'ai fait des recherches sur Livingstone, mais il y a peu d'écrits de lui. Je suis tombé sur ceux de Stanley, parlant de Livingstone. Mais là, il y a beaucoup de zones d'ombre. Par exemple, il dit que lors de son passage en Afrique, il croisa Dr Livingstone, mais que celui-ci était quasiment mourant. Cependant, malgré son état alarmant, il refusa de suivre l'aventurier, en déclarant : « Laissez-moi mourir ici parmi *les miens* ». Qu'est ce que cela voulait dire ? Pourquoi a-t-il préféré rester sur place ? Il est de notoriété publique que David Livingstone avait connu beaucoup de femmes avant Mary Moffat, celle qui fut reconnue publiquement comme sa femme légitime, avant d'être terrassée par une maladie. Resté seul, il a dû avoir une « madame Livingstone » quelque part, qui l'aurait retenu en Afrique. C'est une histoire imaginaire, mais ça laisse à penser. Certains disent qu'il s'est marié avec une princesse noire, mais qu'il ne voulait pas qu'on le sache. J'en ai parlé à Apollo, scénariste réunionnais (professeur à Kinshasa) et il a trouvé cela intéressant. Ensuite, il a fixé le contexte en 1914, développant l'hypothèse qu'il y aurait eu un fils de 40 ans issu de l'union du Dr Livingstone avec une Africaine. Une fois le récit campé par Apollo, Christophe Cassiau-Haurie s'est mis à développer le scénario.

S.F. : Est ce que vous intervenez dans l'écriture du scénario ?

B.B. : Oui, j'interviens aussi dans le scénario en certains endroits. C'est un vrai travail d'équipe.

S.F. : Comment travaillez-vous pour réaliser les planches ?

B.B. : Je pars sur base des indications du scénario en commençant par la mise en situation (*story board*) ; ensuite vient le crayonné, le lavis d'encre de Chine en noir et blanc et enfin la couleur. Après avoir scanné, j'utilise Photoshop pour des petites retouches éventuelles, par exemple des effets de lumière. Et on en discute avec le scénariste et l'éditeur.

S.F. : Parmi les dessinateurs africains, vous êtes considéré comme celui qui a eu le plus de succès, celui qui a gagné la première position.

B.B. : Il n'y a pas d'antagonisme, il n'y a pas de frontières, il y a seulement la passion de travailler. Aujourd'hui, il y a des excellents auteurs de B.D. au Congo. Je vous parlerais par exemple de Thembo Kash, qui a travaillé avec le scénariste Duchâteau et sorti la série *Vanity*.

Il y a des gens comme Hallain Paluku, avec son album *Missy* ; il y a Pat Mombili ; il y a Pat Masioni qui a fait l'album *Rwanda 94* et a publié dans les *comics* aux États-Unis ; il y a Tshitshi qui a publié *Les Joyaux du Pacifique*.

Moi, je dialogue avec beaucoup de jeunes auteurs qui me demandent des conseils. On se rencontre sur ma page *Facebook* ; par exemple dans ce cas [il ouvre la page *Facebook* sur l'ordinateur], un dessinateur m'a envoyé un dessin en me demandant de le juger, j'ai suggéré de changer des choses, il a changé et renvoyé, j'ai encore commenté...

S.F. : Mais vous le connaissez ? C'est un ami ?

B.B. : Non, je le fais comme ça, par esprit de collaboration avec les jeunes artistes, parce que je me sens un devoir de partager mes connaissances.

Entretien avec Barly Baruti, Bruxelles : 1 juillet 2015

Sandra Federici : Quelles sont les étapes de votre parcours en tant qu'opérateur culturel dans le domaine de la B.D. ?

Barly Baruti : J'ai toujours essayé de réaliser des projets pour lancer le secteur. Par exemple, ici à Bruxelles, il n'y a pas de librairies qui vendent les albums des auteurs africains, ce qui les rend difficiles à trouver. Alors, une fois j'ai lancé le projet « Safari B.D. »¹¹⁸⁶, à Matonge¹¹⁸⁷. Ici les gens ne se rencontrent pas entre Africains et Belges, dans ce restaurant [restaurant congolais à Matonge où l'entretien a été réalisé] les Belges ne viendront pas. Alors j'ai pensé à bouleverser un peu ces habitudes et à accrocher la B.D. dans des endroits où on n'expose pas d'habitude, c'est-à-dire les restaurants, autant les africains que les belges. Les visiteurs passaient d'un endroit à l'autre, en cherchant à voir les planches des auteurs africains et belges que j'avais impliqués : c'était une manière de pousser les Noirs et les Blancs à croiser leurs regards. Pour la Saison de la culture africaine de 2003¹¹⁸⁸, j'avais demandé un soutien à Africalia pour en faire une nouvelle édition, mais ils m'ont répondu qu'ils donnent l'argent aux organisations installées en Afrique pour des initiatives qui se déroulent là bas.

¹¹⁸⁶ L'exposition a été réalisée entre le 23 avril et le 4 mars 2002 ; « Outre Barly Baruti, maître d'œuvre de l'exposition, 8 autres dessinateurs africains de bandes-dessinées dont Albert Tshisuaka, Thembo [Kash], Pat Masioni, Asimba [Bathy], Fifi Mukuna et Hallain Paluku de la R.D. Congo ainsi que Makonga et Pahé du Gabon et J.C. Ngumire du Rwanda, participent à cette manifestation. Trois dessinateurs belges, Johan de Moor, Eric Warnauts et Kris de Seger y participent en qualité d'invités. » « Exposition de bandes-dessinées africaines à Bruxelles », *art. cit.*

Un autre entretien est paru dans *Le Soir* : BARUTI (B.), « Ixelles Premier safari de la bande dessinée », *art. cit.*

¹¹⁸⁷ Matonge est un quartier d'Ixelles, une des communes de Bruxelles, qui tire son appellation actuelle d'un quartier de Kinshasa, Matonge. Si, à l'origine, le quartier était essentiellement fréquenté par des Congolais, il s'est aussi développé grâce à d'autres Africains (Rwandais, Burundais, Maliens et Sénégalais).

¹¹⁸⁸ En 2003, l'association belge Africalia, créée par la Coopération belge afin de promouvoir le développement durable par le biais d'un soutien aux structures culturelles et aux artistes africains contemporains, a organisé en Belgique une « saison africaine » de sept mois avec plusieurs manifestations culturelles dans plusieurs domaines : art contemporain, musique, théâtre, littérature, cinéma, danse, bande dessinée.

S.F. : Mais vous avez réalisé beaucoup d'initiatives aussi au Congo. Votre parcours d'artiste est caractérisé par le développement d'activités aussi bien en Afrique qu'en Europe.

B.B. : Oui, j'ai fondé le Salon africain de la B.D. et de la lecture pour la jeunesse de Kinshasa, avec l'association ACRIA (que j'avais fondée avec mes amis Asimba Bathy et Pat Masioni, et qu'ont rejointe par la suite Thembo Kash, Luba Ntotila et Fifi Mukuna). Nous avons réalisé plusieurs éditions de ce Salon. La première a été en 1991, la 5^e en 2005. En 1991, je suis parti à Bruxelles ; puis, en 2005-2006, je suis retourné à Kinshasa, où j'ai relancé l'« Espace (à suivre) » que j'ai appelé « New Espace (à suivre) ». C'était un espace où les artistes avaient la possibilité de travailler, de s'exprimer et de collaborer pour réaliser des projets de formation et de promotion de différentes expressions artistiques. Chacun donnait sa propre contribution selon ses compétences et possibilités pour la réalisation de projets communs. En 2012, je suis revenu à Bruxelles, dès que l'espace a été détruit par le gouvernement ¹¹⁸⁹.

Quand j'étais à Kinshasa, je voulais vraiment travailler pour l'animation culturelle de la ville et la formation des auteurs, mais j'ai eu des difficultés. Par exemple, j'ai organisé plusieurs ateliers, mais j'ai refusé de participer à des ateliers en tant qu'étudiant. Une fois, le Centre culturel français voulait que je participe comme étudiant à un cours donné par des auteurs de *Titeuf* qui avaient moins d'expérience que moi. J'ai refusé, et à cause de ça j'ai été jugé arrogant. Mais je ne voulais pas accepter que pour le fait d'être africain je doive me mettre à un niveau inférieur de ceux qui étaient à un niveau professionnel égal ou inférieur au mien.

J'ai eu d'autres difficultés, aussi en Belgique. Par exemple, à l'occasion de l'exposition *Talatala* ¹¹⁹⁰, personne ne m'a contacté pour collaborer à l'organisation du projet.

Maintenant, je suis retourné en Belgique après des années d'absence avec un grand projet de publication [*Madame Livingstone*] et j'ai démontré mon niveau. C'est un vrai retour, c'est ça que je sens, et j'ai intitulé l'exposition de peinture qui a marqué mon retour en 2013: *Barly Baruti's Back!* ¹¹⁹¹

S.F. : Actuellement, vous êtes reconnu par le public et dans le domaine de l'édition.

¹¹⁸⁹ ANONYME, « Soutien au Centre Culturel "New Espace à Suivre" », *art. cit.*

¹¹⁹⁰ *Talatala*, exposition de BD congolaise organisée par l'asbl Entre deux Mondes dans le cadre du programme culturel dédié au Congo « Yambi 2007 » à Bruxelles. L'exposition s'est déroulée entre le 11 septembre 2007 et le 27 octobre 2007 à l'Espace Wallonie à Bruxelles. (l'Espace Wallonie-Bruxelles, je suppose ?)

¹¹⁹¹ L'exposition s'est tenue à la maison africaine flamande de Bruxelles, Kuumba, du 26 février au 18 mars 2013. Voir : <http://www.kuumba.be/fr/activiteit/vernissage-expo-barli-baruti/>

Quelles sont les causes de votre succès ? Quelle a été votre stratégie ?

B.B. : J'ai obtenu le succès parce que je savais où je voulais arriver : être auteur professionnel de B.D. Il y a eu du talent, mais aussi du métier. Donc, j'ai beaucoup travaillé et j'ai fait les justes choix parce que c'était ça que je voulais : être considéré comme « auteur de B.D. », tout court, et non « auteur africain de B.D. »

Ce n'est pas une stratégie, c'est mon karma.

Je travaille actuellement à un nouvel album, avec un autre scénariste, qui sera publié, toujours chez Glénat. Je ne peux pas donner plus d'informations sur le projet, mais je peux dire que je n'ai pas de problèmes à trouver un éditeur.

S.F. : Votre album a reçu plusieurs prix...

B.B. : Je viens de recevoir le prix Cognito Europe 2015 qui prime les albums de B.D. qui transmettent l'histoire. L'album a été récompensé durant la Foire du Livre de Bruxelles.

S.F. : Le travail de commande, qui donne des possibilités de travail à la plupart des auteurs africains, n'est-il pas disqualifiant pour les auteurs qui ont déjà obtenu une reconnaissance professionnelle ?

B.B. : J'ai dû accepter des commandes, plusieurs fois, dans le passé. Le problème, c'est que dans un travail de commande, on est coincé par la volonté du commanditaire, on n'est pas libre comme artiste. Maintenant, j'ai une telle reconnaissance que je pourrais faire des commandes et décider comment les faire, imposer mon point de vue au commanditaire.

S.F. : Pourquoi les auteurs africains continuent-ils à tout faire pour arriver en Europe ?

B.B. : Parce que l'Europe est devenue inaccessible au moyen de parcours réguliers, et pour cette raison on continue à imaginer qu'en Europe un dessinateur est sûr d'obtenir le succès qui, en Afrique, est presque impossible. Je les ai prévenus plusieurs fois que ce n'est pas parce qu'il y a plus de possibilités qu'en Afrique, qu'en Europe c'est facile de réussir. Je leur ai expliqué que même pour un auteur européen, ce n'est pas facile, il faut travailler comme des fous, être sérieux, professionnels.

Mais ils ne me croient pas, ils ont toujours pensé que je dis ça pour les décourager et avoir moins de concurrence.

Entretien avec Asimba Bathy, Bruxelles : 12 février 2014

Sandra Federici : Je voudrais des renseignements sur le processus de création de l'album collectif *Congo 50*.

Asimba Bathy : La République Démocratique du Congo, mon pays, fêtait le cinquantième anniversaire de son accession à l'indépendance, le 30 juin 2010. À cette occasion, je voulais faire quelque chose qui resterait dans les annales. Ainsi, j'ai réuni l'équipe de l'association « BD Kin label », à laquelle j'ai expliqué le projet de réalisation d'une B.D. historique à ce sujet. Après avoir écrit le synopsis, j'ai démarré un atelier avec l'équipe, après avoir épinglé quelques faits saillants de 1960, date de l'indépendance, à 2010. Par exemple : le pays a connu quatre présidents, a changé de nom quatre fois, le drapeau national a subi cinq mutations, des guerres ont perturbé la paix ainsi que la cohésion nationale, etc. Le pays a gagné la coupe d'Afrique des Nations et a été la première nation du continent noir à avoir participé à une phase finale de coupe du monde de football ¹¹⁹² ; il a organisé, en 1974, le grand combat du siècle qui a opposé les boxeurs poids lourd noirs américains Muhammad Ali et George Foreman... Bien qu'il ait été hors de question de traiter l'époque coloniale, hors canevas, nous ne nous sommes pas empêchés, cependant, de revisiter les événements qui ont poussé à l'autodétermination. Je mentionne notamment les troubles du 4 janvier 1959.

S.F. : C'était une décision commune ?

A.B. : C'était mon initiative personnelle. Comme je viens de le dire, je voulais que la bande dessinée congolaise impacte par ce travail la mémoire collective. Je suis né avant l'indépendance ; les autres sont presque tous nés après. J'ai ramassé les souvenirs de mon enfance, les récits de ma mère et de mon père, les témoignages des gens qui passaient à la maison, ce que j'ai retenu de mes cours d'histoire du Congo à l'école, etc. De tout ceci, j'ai dressé une éphéméride dans laquelle j'ai consigné des dates importantes pouvant nous servir de repères sur les plans politique, sportif, culturel et social.

Après, j'ai demandé d'organiser une série de conférences avec des journalistes et des historiens en vue de bien nous expliquer les différentes étapes de l'histoire de notre pays. Une visite a même été programmée aux Archives nationales, où j'ai été surpris de découvrir que, à l'époque coloniale, le Congo avait son drapeau ! Il était bleu, avec une étoile jaune au centre. C'était l'époque de l'État indépendant du Congo, et le pays était

¹¹⁹²

Lors du « Mondial » allemand de 1974.

alors la propriété privée de Léopold II ! Le scénario a été conçu en suivant trois axes, à savoir : politique (juste un survol, pour ne pas donner un ton trop politique à notre B.D.), les drapeaux, et le nom du pays qui a changé au fil des années : République du Congo, République Démocratique du Congo, Zaïre, puis encore République Démocratique du Congo. Nous sommes restés davantage dans la vie quotidienne : par exemple montrer les Congolais heureux de conquérir l'autonomie, bien que tout de suite, après, les guerres aient éclaté. Pour bien mener le scénario, nous avons choisi les personnages des jumeaux ou, si vous voulez, des faux jumeaux : un garçon et une fille pour garder l'équilibre homme/femme.

S.F. : Pourquoi se préoccuper de l'équilibre des genres ? Parce que c'est un projet soutenu par Africalia ¹¹⁹³, ou parce que vous y tenez personnellement ?

A.B. : Cette attention aux genres est désormais dans ma tête. Je collabore souvent avec l'UNICEF, et d'autres organisations internationales qui tiennent à cet équilibre entre homme et femme, et aux enfants qui ne peuvent pas non plus être oubliés. Voilà pourquoi nous avons choisi les faux jumeaux, Dipanda et Lipanda, nés le même jour, qui par la suite voyagent à travers le pays, en suivant la courbe du fleuve Congo, jusqu'au Katanga. Un parcours ponctué des guerres qui ont séparé bien des familles. Nous avons bouclé la boucle avec leur retour à Kinshasa qui avait servi de point de départ, pour les grandes retrouvailles avec ce qui est resté de la famille pour rebâtir l'avenir ensemble. Cela symbolise la réunification du grand Congo, après autant de déchirements, pour un avenir meilleur.

S.F. : Vous avez connu ce type de parcours de vie ?

A.B. : En effet. Je viens d'écrire un récit sur cela. J'ai vécu cela... Ce n'est pas pour rien que dans la B.D. *Congo 50*, Dipanda et Lipanda sont partis, chacun de leur côté. Finalement, la fille s'est mariée loin des siens dont elle n'avait plus de nouvelles. Le garçon a organisé sa vie comme il pouvait, loin de tous également.

S.F. : La conclusion n'est pas optimiste, elle est plutôt réaliste.

¹¹⁹³ Fondée en 2001, l'association Africalia est une initiative de la Coopération belge au développement spécialisée dans le soutien aux structures culturelles et aux créateurs africains contemporains. Elle a choisi de célébrer l'indépendance du Congo en promouvant ce projet avec d'autres partenaires, notamment le Musée Royal de l'Afrique centrale à Tervuren et l'association française AfriBD.

A.B. : La conclusion montre justement un Congo réunifié qui fête les 50 ans de son indépendance, sa maturité, son avenir. Cela n'est pas un fait du hasard. J'ai emprunté l'idée aux *scenarii* d'Astérix qui se terminent toujours par un festin au village. Ce qui symbolise un grand moment de réconciliation. Nous l'avons adapté à l'africaine : au moment des retrouvailles pour une réconciliation, il est de coutume de se laver les mains dans un même bassin d'eau pour dissiper tout malentendu et repartir sur de nouvelles bases.

S.F. : Quel a été le rôle d'Africalia, d'Alain Brezault ¹¹⁹⁴, d'AfriBD ? Vous aviez déjà décidé le nombre et les noms de dessinateurs ?

A.B. : Je connais mon équipe par cœur. J'ai sélectionné huit membres qui devaient travailler sur huit pages chacun. J'aurais bien voulu avoir des filles dans l'équipe : trois filles et cinq garçons. Mais il y a encore du travail à faire sur le plan graphique pour que les filles qui dessinent arrivent à produire des planches de B.D. de qualité. Le dossier introduit à la Commission nationale du cinquantenaire, au pays, pour la production de cette bande dessinée n'a pas connu de suite, comme c'est le cas pour tous les autres projets déposés. Même celui que j'ai présenté à la société Brassicole, qui, pourtant, a recouru à la bande dessinée pendant des années pour faire la promotion de l'un de ses produits. Au moment où le découragement commençait à prendre le dessus, j'ai reçu une invitation officielle d'Africalia pour me rendre à Bruxelles. Une fois sur place, j'ai exposé mon projet au cours d'une réunion et cela a été accepté. C'est à la suite de cela que j'ai demandé l'accompagnement d'un spécialiste de la B.D. pour un encadrement de bon niveau. Mon choix s'est porté sur Alain Brezault qui est en même temps l'un des administrateurs d'AfriBD. Il avait l'avantage d'avoir déjà travaillé avec nous pour *Là-bas... na poto...*, et il connaissait bien l'équipe.

S.F. : Les planches de publicité pour la société Brassicole étaient dessinées par qui ?

A.B. : Elles étaient dessinées par Denis Boyau. Il est le premier dessinateur congolais de B.D., dont la naissance se situe en 1968 avec la création, par le Père Joseph De Laet (autrement appelé Père Buffalo), du bulletin *Gento Oye*, diffusé sur papier « stencilé ». *Jeune pour Jeunes* ¹¹⁹⁵, le premier magazine structuré de bande dessinée au Congo, a vu

¹¹⁹⁴ Pour la biographie d'Alain Brezault, voir la première note à son entretien.

¹¹⁹⁵ Selon Jean-Pierre Jacquemin, *Gento Oye* a vu le jour dès 1965 et *Jeunes pour jeunes* en 1968 (JACQUEMIN (J.-P.) « Jeunes pour jeunes et compagnie », *art. cit.*, p. 20).

le jour, par contre, une année plus tard, c'est-à-dire en 1969, à l'initiative du journaliste Achille Ngoye ¹¹⁹⁶, qui a utilisé le même dessinateur, vu qu'ils habitaient le même quartier et se connaissaient bien. Très vite, les dessinateurs Gérard Sima Lukombo (qui doit être en Belgique aujourd'hui) et Lepa Mabila ont rejoint l'équipe.

S.F. : Ce sont eux qui vous ont appris la B.D. ?

A.B. : Non, je suis un artiste autodidacte. J'ai eu la chance d'avoir un père amoureux et collectionneur de B.D. C'est ainsi qu'à la maison, déjà tout petit, j'ai découvert *Tintin*. En grandissant, mon frère ainsi que ma sœur aînés ont élargi la collection avec des titres diversifiés comme *Akim*, *Zembla*, *Tex Willer*, *Astérix*, *Les Schtroumpfs* ¹¹⁹⁷, *Blek le Rock*, *Tarzan*, *Lucky Luke*, *Tounga* ¹¹⁹⁸, *Blueberry*, *Bernard Prince*, *Tanguy et Laverdure* ¹¹⁹⁹, etc. J'ai donc eu la chance d'avoir un papa et des aînés fans de la bande dessinée. Avec tout ce que j'avais sous la main, je passais mon temps à recopier les dessins. Et finalement, j'ai créé mes propres personnages. Je dessinais beaucoup à la maison, à partir de toutes ces B.D.

S.F. : Lisiez-vous aussi Kouakou ?

A.B. : *Kouakou* a été publié beaucoup plus tard. J'ai même eu l'occasion de discuter, à Kinshasa, en 1981, avec son scénariste Serge Saint-Michel, qui m'a donné des conseils pertinents. Avant lui, grand a été le bonheur pour moi de rencontrer, toujours à Kinshasa, en 1980, monsieur Bob de Moor ¹²⁰⁰, le directeur des Studios Hergé. C'est le premier dessinateur professionnel que j'ai croisé dans ma vie. Avec lui, nous avons passé

¹¹⁹⁶ Achille Ngoye est un journaliste congolais, qui a créé pendant les années 60 la revue *Gento Oye* et, par la suite, *Jeunes pour jeunes*. Après son émigration en France, il s'est éloigné de la B.D. pour devenir romancier de la « Série noire » chez Gallimard.

¹¹⁹⁷ *Les Schtroumpfs* est une célèbre série de B.D. créée par le dessinateur belge Peyo en 1958, racontant les aventures d'un peuple imaginaire de petites créatures bleues vivant dans la forêt.

¹¹⁹⁸ *Tounga* est une B.D. réalisée par Édouard Aidans, parue dans *Le Journal de Tintin* dans les années 1960 et 1970, racontant les aventures d'un guerrier de la Préhistoire.

¹¹⁹⁹ *Les Aventures de Tanguy et Laverdure* est une série de B.D. d'aventure et d'espionnage créée en 1958 par Jean-Michel Charlier (scénariste) et Albert Uderzo (dessinateur), parue dans le journal *Pilote* et en 23 albums avec divers dessinateurs.

¹²⁰⁰ Dessinateur belge de bande dessinée, Bob de Moor (1925-1992) a été l'un des maîtres de la « ligne claire » et l'un des proches collaborateurs d'Hergé.

de longs moments d'échanges autour de la bande dessinée et il a répondu à toutes mes préoccupations techniques pour me permettre de travailler comme un professionnel. Je garde un très bon souvenir de lui.

S.F. : Il n'y avait pas de professionnels congolais avec lesquels vous aviez des contacts ?

A.B. : A l'époque, il n'y avait pas encore de dessinateurs professionnels congolais. Nous tâtonnions tous et chacun se débrouillait à sa façon. Avec Bob de Moor, j'en ai profité. Il m'a montré ses planches, commentant chaque case par des explications techniques détaillées, ce qui m'a ouvert l'esprit.

S.F. : Comment avez-vous dirigé le processus de création artistique de *Congo 50* après le démarrage du projet ?

A.B. : Dès mon retour au Congo, j'ai lancé l'équipe sur des recherches graphiques au sujet des différents personnages, des costumes, des véhicules de l'époque, etc.

S.F. : Sur l'Internet ou dans des archives ?

A.B. : Les deux. Quand Alain est arrivé, nous avions presque l'ossature de l'histoire. A partir de là, Alain est entré dans la danse pour rendre le scénario potable. Comme je voulais trouver quelque chose qui « colle », Alain a suggéré les personnages des faux jumeaux. Je leur ai trouvé les noms : Dipanda et Lipanda, qui sont en fait deux différentes façons de nommer l'indépendance en lingala. En effet, parmi les anciens, certains disent Dipanda et d'autres Lipanda pour désigner l'indépendance. J'ai donc joué sur cela pour nommer les personnages principaux de la bande dessinée. J'ai voulu qu'ils soient nés le jour de l'indépendance, et célébrés le même jour. Dans la réalité, il n'est pas crédible qu'on les célèbre le jour même de leur naissance, mais nous avons laissé cette incongruité. Ainsi, le jour de leur naissance coïncide avec celui de l'indépendance, c'est aussi le jour choisi pour fêter le baptême des jumeaux. Cette fête s'inspire d'un souvenir d'enfance. La célébration de la naissance de mes sœurs jumelles.

J'ai écrit la moitié du scénario, choisi le titre de l'ouvrage, coordonné les travaux et tracé la maquette.

S.F. : Vous avez fait tout le coloriage seul ?

A.B. : J'ai formé quelqu'un dans l'équipe, à qui j'ai confié la moitié des pages et bien sûr

l'argent prévu pour cela, pour un travail que j'étais censé réaliser seul. J'ai exécuté la mise en couleur pour l'autre moitié.

S.F. : Votre activité de coordination du processus, l'avez-vous poursuivie par courriel ou par des contacts directs ?

A.B. : Cela s'est fait en deux temps. D'abord sur place à Kinshasa, puis à Bruxelles pour la mouture finale à envoyer à l'imprimerie.

S.F. : L'écriture des dialogues a-t-elle été faite pendant l'atelier ?

A.B. : En effet.

S.F. : Quel a été le rôle de Mirko Popovic ?

A.B. : Il était le directeur d'Africalia, l'ONG belge qui a financé le projet.

S.F. : J'ai encore quelques questions à propos de vous et de votre carrière de dessinateur. Êtes-vous marié, avez-vous des enfants ? Quel parcours de formation à la B.D. avez-vous suivi ?

A.B. : Je suis marié, j'ai cinq enfants. Pour la B.D., je suis autodidacte. Cependant, j'ai eu des contacts professionnels avec des personnes comme Bob de Moor. Une rencontre fondamentale pour moi. J'ai participé aussi à plusieurs ateliers conduits tour à tour par les dessinateurs Philippe Liégeois, dit Turk, Éric Warnauts¹²⁰¹, pour améliorer mon graphisme, et Guy Raives¹²⁰², pour le coloriage, etc.

S.F. : Concernant votre parcours professionnel, quel travail avez-vous fait avant de devenir dessinateur ?

¹²⁰¹ Eric Warnauts est un scénariste belge de bande dessinée. Il travaille depuis vingt-cinq ans avec Guy Raives, en réalisant des albums dont les histoires sont situées au Congo, en Amérique, en Allemagne.

¹²⁰² Guy Raives (de son vrai nom Guy Servais) est un dessinateur de bande dessinée. Il travaille depuis vingt-cinq ans avec Warnauts, avec qui il a réalisé une trentaine d'albums, parmi lesquels *Fleurs d'Ébène*, récit situé au Congo Belge, à la veille de l'Indépendance, et publié par Casterman en 2007.

A.B. : Je suis d'abord journaliste et infographiste designer. A ce titre, j'ai créé des journaux, des magazines de B.D., et beaucoup d'autres choses encore.

S.F. : Vivez-vous de votre plume ?

A.B. : Je vis globalement de ce que je fais : la B.D., l'infographie, le journalisme...

S.F. : Quelle est votre activité dans le domaine de la B.D. ?

A.B. : Je suis dessinateur, scénariste, coloriste, maquettiste. Cela se voit mieux avec la bande dessinée *Panique à Kinshasa* dont j'ai assuré moi-même l'édition sous mon label Les Éditions du Crayon Noir.

S.F. : Aujourd'hui, comment souhaitez-vous être désigné : bédéiste congolais, bédéiste d'origine congolaise, bédéiste africain, bédéiste d'origine africaine, bédéiste tout court ?

A.B. : Je me considère auteur de B.D. Simplement.

S.F. : Une question à propos de votre adhésion à des associations regroupant au Congo des auteurs de bande dessinée : dans « BD Kin Label », quel rôle avez-vous joué ?

A.B. : Je n'ai pas adhéré à l'association « BD Kin Label », je l'ai créée ! Je tiens à le préciser. Avant cela, je n'avais jamais voulu me faire trop visible. Je donnais des idées qui prenaient corps et je les laissais piloter par d'autres, sans trop me faire voir. Par exemple, je suis l'initiateur du premier Festival de bande dessinée au Congo, en 1981, et 90% des dessinateurs congolais sont passés par moi pour un encadrement et/ou un guidance.

S.F. : Avec le recul historique, comment justifiez-vous votre adhésion aux associations d'auteurs ? C'est important pour vous ?

A.B. : Quand nous avons commencé à faire de la B.D., nous étions nombreux. Au fil du temps, l'espace s'est vidé de ses animateurs, surtout avec la disparition de *Jeunes pour jeunes*. A la suite de l'ouverture politique, les journaux ont ouvert leurs colonnes aux caricatures. Mais beaucoup de dessinateurs ont eu des problèmes et certains ont réussi à

sortir du pays pour sauver leur peau. J'ai fait aussi des dessins de presse, en signant chaque fois avec des noms d'emprunt pour ne pas me faire identifier. Ce n'était pas facile. J'ai fini quand même par avoir des problèmes. J'ai fui la maison pour rentrer dans la clandestinité. J'avais peur, très peur. Bref, pendant l'atelier *Là-bas... na poto...*, en 2007, j'ai découvert qu'il y avait de jeunes dessinateurs que je ne connaissais pas, qui s'intéressaient à la B.D., alors que je pensais que la majorité était partie. C'est alors que j'ai eu l'idée de les regrouper au sein de l'association « BD Kin Label » et de créer, à l'occasion, le magazine du nom de *Kin Label*. Nous avons eu la chance d'avoir un premier financement de la Croix Rouge de Belgique en 2008 pour quatre numéros. Tout juste après, nous avons bénéficié du soutien d'Africalia avec qui nous avons cheminé, tant bien que mal. Cela a duré sept ans. Tout ceci constitue autant d'expériences pour moi, dans des milieux associatifs et dans le partenariat financier.

S.F. : Quels sont, selon vous, les signes qui témoignent d'une légitimation pour un bédéiste ? Quand il a publié chez un éditeur au pays, quand il a publié chez un éditeur en Europe, lorsqu'il a été invité à un festival au pays, ou en Europe ?

A.B. : En ce qui me concerne, c'est la création de mon label, Les Éditions du Crayon Noir.

S.F. : Mais si vous aviez à choisir entre être publié pour la première fois par Crayon Noir ou par un grand éditeur comme Casterman ou Glénat, quel aurait été votre choix ?

A.B. : Je ne comprends pas la question. Ces éditeurs sont là depuis des millions d'années et ils ont une grande expérience. Publier chez moi, c'est une bonne chose, parce que je commence quelque part, comme eux, autrefois. Cela ne veut pas dire que je sois fermé à d'autres sollicitations. Au moins, avec ma propre maison d'édition, j'ai plus d'assurance et une bonne référence.

Entretien avec Alain Brezault, recueilli via courriel le 1^{er} juillet 2015

Sandra Federici : Que pensez-vous de la période du début des années 2000, pendant laquelle il y a eu beaucoup d'initiatives de promotion de la B.D. africaine : *À l'ombre du baobab*, *Matite africane*, *Afro-bulles*, le prix Africa e Mediterraneo, l'exposition *Bulles d'Afrique* de Bruxelles en 2003 ? Pensez-vous qu'il y avait des

espoirs de succès à ce moment-là, et qu'ils ont été accomplis ?

Alain Brezault¹²⁰³ : Le fait de concevoir quelques albums collectifs avec quelques dessinateurs africains repérés par les organisateurs de tels projets visant à montrer à un public européen (Belge ou Français) qu'il y a des dessinateurs en Afrique qui s'intéressent à la B.D., cela ne signifie pas que ces initiatives de promotion allaient pouvoir à elles seules débloquer la situation qui se posait à plusieurs niveaux :

Absence de formation pour le domaine de la B.D. dans toute l'Afrique. Donc, méconnaissance des principes techniques de base et des spécificités de la B.D., tant au niveau du dessin, que du scénario, du découpage et de la conception d'une planche.

Absence de diffusion des albums classiques et des revues spécialisées hors des centres culturels (*Tintin*, *Spirou* + quelques autres albums de B.D. envoyés au hasard dans ces centres, sans un choix exemplaire permettant aux dessinateurs de s'informer sur l'évolution de la B.D. en Europe).

À cette époque, l'accès à Internet était pratiquement impossible et peu de dessinateurs avaient réussi à s'acheter un ordinateur.

Pas d'éditeurs locaux de B.D. (à part T.T. Fons au Sénégal, pour ses propres albums et *Gbich !*, la revue hebdomadaire créée par Lassane Zohoré à Abidjan, regroupant des dessinateurs ivoiriens plus orientés sur le dessin humoristique de presse que sur la B.D. proprement dite, mais qui publiait de petits albums de B.D. liés aux principaux « héros » de la revue (Sergent Deutogo, Cauphy Gombo, Papou, etc.).

Le premier à être publié fut Mongo Sisé qui fit un stage aux studios Hergé à Bruxelles avant de faire paraître dans les années 80 plusieurs albums relatant les aventures de Mata Mata et Pili Pili et, par la suite, de son jeune héros Bingo.

Seuls deux auteurs de BD commencent à être connus au tout début des années 2000 : Barly Baruti, associé avec Frank Giroud pour la trilogie *Eva K* chez Soleil, parue de fin 1995 à fin 1999. Pat Masioni en est encore à illustrer la Bible¹²⁰⁴ et vient juste de

¹²⁰³ Écrivain et scénariste français qui a grandi au Congo et en Haïti, Alain Brezault est auteur de trois volumes de la série en bande dessinée *Les corruptibles* (avec le dessinateur Jean-Denis Pendax, Grenoble : Glénat, 11/2002, 04/2003, 04/2004), ainsi que du roman *La Noce des Blancs cassés* (Paris : Fayard Noir, 2009). Consultant en communication multi-média et coopération socio-culturelle avec les pays du Sud, il est aussi l'un des animateurs du portail AfriBD, collaborateur de la revue *Africultures* et de l'association BD Kin Label de Kinshasa. Il a encadré des auteurs africains de B.D. lors de trois ateliers de scénarisation en Afrique (Kinshasa, Lomé, Île Maurice) et suivi la production d'albums à distance jusqu'à la publication.

¹²⁰⁴ Pat Masioni était devenu le dessinateur attitré des éditions St-Paul Afrique à partir de 1985. Durant plusieurs années, il a publié *La Bible en Bande dessinée* en 9 tomes, chez les Éditions

dessiner *Niota*, une histoire qui sera primée et publiée en 2000 dans l'album collectif *À l'ombre du baobab*. Ce sont d'ailleurs ces deux dessinateurs congolais qui deviendront les figures de proue de la B.D. africaine jusqu'à nos jours, entraînant dans leur sillage quelques autres dessinateurs congolais de talent qui tardent d'ailleurs à se faire un nom dans leurs pays d'accueil (à part Thembo Kash : Albert Tshitshi, Alain Kojélé, Al Mata, Alix Fuilu, Hallain Paluku, Fifi Mukuna, Pat Mombili, Serge Diantantu), tous ayant d'ailleurs émigré en France ou en Belgique. Ceux qui sont restés au Congo n'ont guère de chance, malgré le talent dont certains font preuve, de se faire connaître en Europe, même après avoir réussi à publier un album en France ou en Belgique (Asimba Bathy, Tetshim, Jason Kibiswa, Séraphin Kajibwami, Fati Kabuika, Hissa Nsoli, Dick Esalé, Cara Bulaya, Charly Tchimpaka, Didier Kawendé, Jules Baïsolé...).

S.F. : Qu'est-ce que vous pensez des projets d'atelier B.D. organisés pendant ces années en Afrique ? Ont-ils eu une réelle conséquence sur la promotion de la B.D. africaine ?

A.B. : C'est difficile de parler « d'ateliers » à propos de *À l'ombre du baobab*, *Matite africaine*, *Afro-bulles*, le concours Africa Comics, l'exposition de Bruxelles en 2003...

J'ai organisé et animé le premier véritable atelier collectif qui se soit tenu dans un même lieu (à Kinshasa), en un temps limité à deux semaines avant de faire l'objet d'un suivi de plusieurs mois durant l'élaboration de l'album, *Là-bas... na poto...* (dont le tirage de 120 000 exemplaires a permis de toucher l'ensemble d'un pays). Le projet était une commande de l'Union européenne à la Croix Rouge de Belgique et de R.D.C. sur l'immigration légale et illégale au Congo. L'album collectif fut imprimé en Belgique et redistribué en R.D.C. par des équipes d'animation qui devaient expliquer aux écoliers, en contrepoint de l'album, les dangers d'une immigration sauvage des jeunes souhaitant se rendre en Europe.

À part les trois ateliers que j'ai animés à Bamako dans le cadre du festival Étonnants voyageurs et où il n'était pas prévu de concevoir un album mais une exposition des dessins réalisés, les ateliers suivants réalisés à Kinshasa (*Congo 50*), à l'Île Maurice (*Île était une fois...*), à Lomé (*Chroniques de Lomé*) ont tous permis la conception, la réalisation et le tirage d'un album collectif de B.D.

Ces albums ont servi d'exercices pratiques de formation au langage de la B.D. Ils ont contribué à faire connaître les bédéistes ayant participé à chacun des projets.

À la suite de ces différents ateliers, certains auteurs ont été contactés pour des projets

Saint Paul de Kinshasa (1988 à 1996), distribués dans toutes les paroisses catholiques du pays.

éditoriaux dont certains se concrétisent (Pat Masioni, dans *Là-bas... na noto...*, Asimba Bathy, Fati Kabuika, Jason Kibiswa et Tetshim dans *Congo 50*, Thierry Permal dans *Île était une fois...*, KanAd et Paulin Assem dans *Chroniques de Lomé*).

S.F. : Pourquoi tant de dessinateurs sont-ils partis dans les années 2000 pour la France et la Belgique ? Avec quelles stratégies professionnelles ?

A.B. : Certains dessinateurs ont décidé de quitter leur pays car ils n'avaient pas la possibilité de s'y faire connaître ou reconnaître par absence de débouchés et en raison de situations économiques ne permettant pas de survivre en tant que bédéiste. Ils n'avaient pas de stratégies professionnelles en tête, simplement l'éventualité d'être hébergé quelque temps par un ami ayant déjà franchi le pas en s'exilant lui aussi.

S.F. : Est-ce que le marché européen de la B.D. a laissé place aux dessinateurs africains ? Est-ce que leurs espoirs de trouver leur place dans ce marché étaient réalistes ?

A.B. : Pour un auteur au talent confirmé, comme c'est cas de Barly Baruti, Pat Masioni, Thembo Kash et quelques autres, trouver sa place dans le marché de la B.D. est parfaitement réaliste, à condition d'être associé à un scénariste renommé, de fournir les planches dans les délais prévus et tout en sachant que la crise économique actuelle ne joue pas en faveur de la créativité artistique !... Malheureusement, les jeunes qui se lancent dans l'aventure manquent de maturité, n'ont pas toujours la formation graphique nécessaire et croient qu'il suffit de présenter une planche plus ou moins bien dessinée à un éditeur pour être aussitôt engagé !...

S.F. : Est-ce qu'il y a eu des initiatives (projets, expositions, festivals...) qui ont aidé les auteurs à avoir de réels contacts auprès des éditeurs européens ?

A.B. : Oui, voir ce qui est dit plus haut... Mais il faut ensuite être travailleur, créatif et persévérant !...

S.F. : Quel est le bilan de cette période (2000-2015), quels sont les dessinateurs qui ont obtenu le plus de succès ? Combien d'auteurs vivent de leur travail artistique ?

A.B. : Je me dois d'évoquer le formidable travail fourni par l'excellent dessinateur centrafricain résident à Bangui, Didier Kassai, dont le talent n'a d'égal que sa formidable

capacité de travail dans des circonstances plus que difficiles. Ses chroniques de Bangui, dont il a d'abord diffusé les planches sur Facebook, comme des bouteilles à la mer, ont été repérées par l'éditeur La Boîte à Bulles qui a donc publié un formidable album de 120 pages, *Tempête sur Bangui. La Revue dessinée* a également publié une chronique de Didier Kassai en 4 épisodes : « La terreur en Centrafrique ».

On ne peut passer sous silence l'excellent album de Barly Baruti sur un scénario bien ficelé d'Appollo et de Christophe Cassiau-Haurie : *Madame Livingstone* est une réussite dont le succès est mérité.

Thembo Kash a publié *Vanity* chez Joker, deux albums scénarisés par Duchâteau. D'autre part, sa réputation de dessinateur de presse n'est plus à faire.

Pat Masioni, dont le succès ne se dément pas aux États-Unis avec *Unknow Soldier*, album plusieurs fois primé, parallèlement à ses publications en France dont ses deux albums sur le Rwanda.

Hallain Paluku et son étrange album au dessin avant-gardiste *Missy*, scénarisé par Benoît Rivière.

Pat Mombili continue à dessiner ses albums chez Joker, ainsi qu'Albert Tshisuaka...

Le dessinateur togolais Adrien Folly-Notsron, dit KanAd, a été lauréat l'année dernière du Programme Visas Pour la Création et est actuellement engagé dans la préparation d'un album de 48 pages, *Sœurs d'âmes*, sur l'esclavages, après sa participation à l'album collectif, *Chroniques de Lomé* et la publication au Togo de plusieurs albums de B.D. et d'ouvrages illustrés dans la maison d'édition AGO à laquelle il est associé en tant que directeur artistique.

Ne pas oublier Al'Mata, excellent bédéiste, dont l'album *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet* est un vrai succès.

Le jeune congolais Fati Kabuika, sur un scénario du Camerounais Christophe Edimo, a réussi un album très original : *La Chiva Colombiana*.

Fifi Mukuna a sorti un album très personnel l'an dernier, etc. ¹²⁰⁵...

S.F. : Aujourd'hui, à part Baruti, Abouet et Pahé, il n'y a pas d'auteurs africains publiés par des grandes maisons d'éditions, mais un certain nombre d'auteurs publiés par des maisons d'édition spécialisées (L'Harmattan), en autoproduction ou par des maisons d'édition de petites-moyennes dimensions (La Boîte à Bulles, Les Enfants Rouges...). En même temps, en Afrique, les sociétés de services de communication (animation, publicité...) fleurissent dans les villes et des initiatives culturelles (atelier, festival) continuent à s'organiser. Pensez-vous que ce soit une façon de s'y résigner, ou peut-on envisager de nouvelles stratégies

1205

Il s'agit de l'album autoédité *Kisi, le collier*, *op. cit.*

d'affirmation professionnelle des auteurs ?

A.B. : Voir ci-dessus à propos de quelques auteurs. Je ne pense strictement pas que le fait de créer des sociétés de services de communication dans les villes ainsi que des initiatives de festival ou d'ateliers de formation sur place en Afrique, soit le fait d'une quelconque résignation. La conjoncture économique n'étant pas favorable, il faut bien se rabattre sur des métiers dont les compétences demandées touchent à la créativité artistique ou graphique. De toute façon, en Europe même, à part quelques « locomotives » tels que Zep et quelques autres, la B.D. n'a jamais nourri son homme et chacun est bien obligé d'élargir ses compétences pour gagner sa vie. Il n'y a qu'à voir les manifestations actuelles qui secouent le monde de la B.D. vis-à-vis des éditeurs...

Entretien avec Christophe Cassiau-Haurie, recueilli via courriel le 24 juin 2015

Sandra Federici : Que pensez-vous de la période du début des années 2000, pendant laquelle il y a eu beaucoup d'initiatives de promotion de la B.D. africaine : À l'ombre du baobab, le projet *Matite africane*, le collectif *Afro-bulles*, le concours *Africa Comics*, l'exposition de Bruxelles en 2003 ? Pensez-vous qu'il y avait des espoirs de succès à ce moment-là, et qu'ils ont été réalisés ?

Christophe Cassiau-Haurie ¹²⁰⁶ : Oui, c'est vrai. Mais malheureusement, dans le contexte actuel, en l'absence d'un réel marché sur le continent, la vraie reconnaissance, c'est la publication par un éditeur européen reconnu sur le marché. Tout le reste ne sert à rien, si ce n'est à donner de l'espoir. Or, les éditeurs européens se moquent éperdument des collectifs de B.D. d'auteurs africains publiés par des ONG ou des associations... Cela a fait appel d'air, fait beaucoup de vent mais peu d'auteurs ont pu en profiter !

Beaucoup de dessinateurs africains pensent qu'il suffit de bien savoir dessiner, mais cela n'est pas suffisant, loin de là, c'est juste un préalable.

LA B.D., c'est l'art de raconter des histoires sous forme de dessins séquentiels. Un auteur de B.D. doit d'abord savoir raconter des histoires, c'est ce que les éditeurs recherchent.

S.F. : Qu'est-ce que vous pensez des projets d'atelier B.D. organisés pendant ces années en Afrique ? Ont-ils eu une réelle conséquence sur la promotion de la B.D. africaine ?

¹²⁰⁶

Christophe Cassiau-Haurie est directeur des services au public de la Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg et auteur d'un grand nombre d'articles sur la bande dessinée en Afrique pour plusieurs sites et revues. Contributeur régulier à la revue *Africultures*, il a coordonné les numéros de cette revue intitulés *La caricature et le dessin de presse en Afrique* (*Africultures*, n. 79/2009) et *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre* (*Africultures*, n. 84/2011). Des autres importantes ouvrages sont *Îles en bulles, la bande dessinée dans l'Océan Indien* (Centre du monde édition, 2009) ; *Histoire de la BD congolaise* (L'Harmattan 2010) ; *Dictionnaire de la BD d'Afrique francophone* (*Africultures* n. 94-95/2013) et une section dédiée à l'Afrique du *Dictionnaire mondial de la BD* (Larousse 2010). Il a coordonné le festival de B.D. de Port Louis (Île Maurice) et organisé diverses expositions. Il est également scénariste de B.D. et auteur de livres pour enfants (*Enquête aux Seychelles*. Port-Louis : Vizavi, 2009 ; *En plein cyclone*. Saint-Denis : Orphie, 2011). Son dernier ouvrage est le scénario de *Madame Livingstone* (Grenoble : Glénat 2014), sur un récit d'Appollo et avec les dessins de Baruti. Il est directeur de la collection « L'Harmattan BD » depuis son lancement, en 2010.

C.C.-H. : Franchement, je ne sais pas. À mon sens, aucun atelier ne fait la promotion en soi d'un art, B.D. ou autre chose. Un atelier, ce n'est pas pour promouvoir, c'est pour progresser. Mais peut-être que je me trompe.

S.F. : Pourquoi tant de dessinateurs sont-ils partis dans les années 2000 pour la France et la Belgique ? Avec quelles stratégies professionnelles ?

C.C.-H. : Ils viennent essentiellement de deux pays : la République Démocratique du Congo et la Côte d'Ivoire, deux pays en pleine tourmente politique et militaire. Ceci explique cela. Quant à leur stratégie, il n'y en avait pas, la démarche relevait surtout de la volonté légitime de quitter des pays instables. La plupart d'entre eux se faisaient des illusions sur le marché occidental de la B.D. et, par conséquent, sur leur capacité à percer. Par exemple, ils pensaient que remporter le Prix Africa e Mediterraneo ¹²⁰⁷ leur ouvrirait des portes. Donc, une très grande illusion sur le marché de la B.D. en Europe.

S.F. : Est-ce que le marché européen de la B.D. a laissé place aux dessinateurs africains ? Est-ce que leurs espoirs de trouver leur place dans ce marché étaient réalistes ?

C.C.-H. : J'ai déjà en partie répondu à cette question : non, il y avait pas mal d'illusions de leur part. Donc, non, peu de place dans la B.D. européenne pour les auteurs africains. Mais c'est normal, il y a déjà beaucoup d'auteurs européens qui ont du mal à se faire publier ! Pour ma part, je mets ce constat en parallèle avec l'identité des auteurs des histoires qui se passent en Afrique. Or, celles-ci, à l'exception d'*Aya de Yopougon*, sont toujours créées par des auteurs européens... Une partie de l'explication tient sans doute au fait que beaucoup d'auteurs africains ne présentent pas vraiment de projets d'albums et ne savent pas comment faire.

S.F. : Est ce qu'il y a eu des initiatives (projets, expositions, festivals) qui ont aidé les auteurs à avoir de réels contacts auprès des éditeurs européens ?

C.C.-H. : Je crois que le FIBDA (Alger) mène un travail intéressant dans le genre.

S.F. : Quel bilan pourrait-on dresser de cette période (2000-2015), quels sont les

¹²⁰⁷

Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure Bande dessinée d'auteur africain, démarré en 2001 par l'éditeur italien Lai-momo, et réalisé en six éditions jusqu'à 2015.

dessinateurs qui ont obtenu plus de succès ? Combien d'auteurs vivent de leur travail artistique ?

C.C.-H. : Thembo Kash ¹²⁰⁸, Marguerite Abouet, Pahé, Baruti, Laval NG, Masioni, un ou deux Marocains, un ou deux Algériens. Mais, que je sache, hormis en partie Barly Baruti, personne ne vit de son travail de bédéiste, réellement.

S.F. : Maintenant, à part Baruti, Abouet et Pahé, il n'y a guère d'auteurs africains publiés par des grandes maisons d'édition, mais un certain nombre d'auteurs publiés par des maisons d'édition spécialisées (L'Harmattan) ou en autoproduction ou de petites et moyennes dimensions (La Boîte à Bulles, Les Enfants Rouges...). Au même temps, en Afrique, fleurissent les sociétés de services de communication (animation, publicité) dans les villes et des initiatives culturelles (atelier, festival) continuent à être prises. Pensez-vous que c'est une résignation, ou peut-on envisager des nouvelles stratégies d'affirmation professionnelle des auteurs ?

C.C.-H. : Être publié par La Boîte à Bulles, Les Enfants Rouges ou « L'Harmattan BD », ce n'est déjà pas si mal, non ? Du moins, j'ai la faiblesse de le croire pour le dernier cité ! Ces éditeurs sélectionnent les projets et font aussi des choix artistiques qui sont respectables. Mais pour répondre à votre question, je pense que la solution viendra d'abord de l'édition sur place. Or, celle-ci ne marche pas si mal que ça. Les deux revues B.D. que sont *Ngah* (Madagascar) et *Gbich !* (Côte d'Ivoire) ¹²⁰⁹ vendent à 6 000 et 15 000 et le groupe AGO média ¹²¹⁰ édite et vend aussi des albums dans des conditions correctes (1.000 exemplaires tirés en tout). Il y a d'autres exemples comme au Cameroun où la

¹²⁰⁸ Auteur de la République Démocratique du Congo, de la génération intermédiaire, qui a publié trois albums, chez Joker et L'HarmattanBD : KASH (Thembo), DUCHÂTEAU (André-Paul), *Vanity : la folie du diable*. Bruxelles : Joker, 2007 et *Vanity : La symphonie infernale*. Bruxelles : Joker, 2010 ; KASH (Thembo), *Jungle Urbaine*. Paris : L'HarmattanBD, 2012.

¹²⁰⁹ La revue hebdomadaire satyrique *Gbich!*, créée en 1997 à Abidjan par un groupe de dessinateurs de presse, est un exemple de soutenabilité commerciale de la B.D. en Afrique. Le succès est dû à une poignée de personnages très attachants comme le cynique businessman Cauphy Gombo, dessiné par Zed'l, l'étudiant Tommy Lapoasse, de Illary Simplicite, le policier corrompu Sergent Deutogo, créé par Bob Kanza, le batailleur Gnamankoudji ZeKinan, de Gnakan, le tombeur de femmes Jo Bleck, créé par Karlos Guédé Gou.

¹²¹⁰ Basée à Lomé, AGO Média est une maison d'édition, animée par Koffivi Assem et KanAd, qui produit des bandes dessinées, des livres pour la jeunesse, des magazines. Site web d'AGO média, <http://www.agomedia.net/index.php/presentation>, consulté le 12 décembre 2015.

production locale ne se vend pas mal, avec des prix adaptés.

Il faut arrêter de chercher dans l'Occident la caution professionnelle de toute démarche artistique !

Entretien avec Christophe Edimo, Sasso Marconi : 20 juin 2014 ¹²¹¹

Sandra Federici : Pouvez-vous vous présenter ?

Christophe Edimo : Je suis né en France, à Strasbourg, de mère française et de père camerounais. Mon pseudonyme, c'est Edimo. J'ai fait les études primaires au Cameroun, de même que les études secondaires et les études universitaires, dans la faculté de Minéralogie.

S.F. : Quel est votre parcours professionnel ?

Ch.E. : Mon premier travail fut pour COGEFAR, une entreprise italienne au Cameroun. Après une "catastrophe" familiale, toute la famille est partie au Congo et au Zimbabwe ; moi, je suis parti avec mon frère en France. C'était le début des années '90 et, pour le fait d'avoir une mère française, j'ai eu une bourse pour continuer deux années d'études en Minéralogie à Lyon et à Paris. Je n'ai suivi aucune formation dans le domaine de la B.D.

S.F. : Comment s'est effectué votre premier contact avec la B.D. ?

Ch.E. : Je lisais les bandes dessinées italiennes, françaises et américaines traduites en français, comme *Spiderman*, *Strange*, *Akim*, *Zembla*. À 9 ans, j'ai gagné un prix à l'école, et le prix, c'était un album de *Lucky Luke*.

S.F. : Avez-vous appartenu à une association regroupant au Cameroun des auteurs de bande dessinée ? Si oui, laquelle et quel rôle y avez vous joué ?

Ch.E. : Non, il n'y en avait pas quand j'étais là. En 1997, Simon Mbumbo a créé

¹²¹¹ Les entretiens ont été révisés par Christophe Ngalle Edimo et renvoyés par courriel le 17 juillet 2016.

l'association « MAC BD »¹²¹², mais j'étais déjà en France.

S.F. : Votre passion de devenir bédéiste, à quoi serait-elle due ?

Ch.E. : J'aimais lire la B.D. et, à force de la lire, je me suis dit : pourquoi pas la faire moi-même ? J'ai commencé avec une histoire concernant « la baguette » dans un concours organisé par l'école « Art en ciel » durant l'année 2000. J'ai seulement écrit l'histoire en deux pages ; de plus, c'était hors délai et sans dessinateur. Alors l'école m'a téléphoné, en disant que j'aurais dû gagner.

S.F. : Quels sont les auteurs/albums/écoles qui vous ont influencé au début ?

Ch.E. : Ce sont les auteurs de l'École franco-belge ; de plus, j'habitais à Paris dans le 13^e arrondissement, à côté du 5^e, donc de la Rue du Fer-à-Moulin, où Goscinny a vécu. Goscinny m'a beaucoup influencé. Après lui, j'ai aimé les scénarios de *Mister No*¹²¹³.

S.F. : Quels sont les auteurs auxquels vous vous confrontez maintenant ou que vous considérez comme intéressants ou comme des sources d'inspiration ?

Ch.E. : Il y en a beaucoup, Joann Sfar, Christophe Blain¹²¹⁴, Bilal¹²¹⁵, quand il travaille

¹²¹² L'association « MAC BD » (Mouvement des auteurs camerounais de bande dessinée) a été créée en 1997 par Simon-Pierre Mbumbo, Armand Guy Bockally, illustrateur et musicien, et Marius Desfoussots, caricaturiste au *Messageur Popoli*.

¹²¹³ *Mister No* est une série italienne créée en janvier 1975 par Sergio Bonelli (scénario) sous le pseudonyme de Guido Nolitta, et par Gallieno Ferri (dessin). En France, ses aventures furent publiées par l'éditeur Aventures et Voyages dans une revue en petit format. *Mister No*, qui a eu un grand succès, est un anti-héros, un pilote qui, après la Seconde guerre mondiale, est fatigué de vouloir s'insérer dans la société ; il est toujours sans argent et en conflit avec la police.

¹²¹⁴ Christophe Blain (né en 1970) est un auteur de B.D. français, l'un des seuls à avoir obtenu deux fois le Prix du Meilleur album du festival d'Angoulême. Il l'a remporté en 2002 pour *Les Amériques* (premier volume de la série *Isaac le pirate*, histoire d'un jeune peintre désargenté devenu malgré lui le peintre officiel d'un grand pirate) et en 2013 pour *Chroniques diplomatiques* (deuxième volume de *Quai d'Orsay*, série qui représente le travail de l'entourage du ministre Taillard de Vorms, personnage fictionnel inspiré de Dominique De Villepin).

avec Pierre Christin ¹²¹⁶, qui, dans *Partie de chasse*, en 1979, a prévu la destruction du mur de Berlin.

S.F. : Comment vous exprimez-vous dans les métiers de la B.D. ? Et comment souhaitez-vous être désigné : bédéiste franco-camerounais, bédéiste d'origine franco-camerounais, bédéiste africain, bédéiste d'origine africaine, bédéiste (tout court) ?

Ch.E. : Dans le domaine de la B.D., je travaille en tant que scénariste et je souhaiterais être défini comme « bédéiste », parce que j'ai une culture franco-belge au niveau de la B.D.

S.F. : En ce qui concerne vos débuts dans le neuvième art, quand avez-vous commencé à publier des scénarios, et avec quel genre avez-vous commencé votre production ?

Ch.E. : J'ai commencé avec la « B.D. sociale ». Pour l'O.N.G. Équilibres et population, avec Simon Mbumbo, j'ai créé la brève histoire « Une enfance volée ». À un certain moment, je m'étais dit : il faut que je fasse quelque chose, pourquoi ne pas parler de l'Afrique ? Alors, vers octobre 2000, j'ai écrit au Centre culturel français de Yaoundé pour demander des informations concernant les associations de dessinateurs au Cameroun, et ils m'ont répondu par Internet en envoyant quelques coordonnées de dessinateurs. J'ai mis une annonce au niveau du C.C.F. de Yaoundé, disant qu'un scénariste en Europe demandait un dessinateur.

Alors Aurélie Gal, opératrice culturelle d'« Équilibres & Populations », O.N.G. française, m'a téléphoné en disant qu'il y avait le dessinateur Mbumbo qui venait d'arriver en France, et qui cherchait une collaboration dessinateur/scénariste, en vue de présenter une petite histoire dans *À l'ombre du baobab*, album entièrement financé et publié par « Équilibres & populations », paru à Paris en janvier 2001, quelques jours avant le

¹²¹⁵ Enki Bilal est un dessinateur et scénariste d'origine yougoslave (il est né en 1951 à Belgrade, d'un père bosniaque et d'une mère slovaque) émigré et naturalisé en France. Avec la trilogie *Nikopol*, constituée de *La Foire aux Immortels* (Dargaud, 1980), *La Femme piège* (Dargaud, 1986) et *Froid Équateur* (Les Humanoïdes associés, 1992), il s'affirme comme l'un des plus grands auteurs français de la bande dessinée de science-fiction.

¹²¹⁶ Pierre Christin (né en 1938) est un écrivain et scénariste français de bande dessinée, connu pour avoir réalisé, avec Jean-Claude Mézières, la série de science-fiction *Valérian, agent spatio-temporel* ; il est aussi scénariste pour d'autres dessinateurs, dont Enki Bilal.

Festival international de B.D. d'Angoulême 2001.

S.F. : Votre première publication à l'extérieur a donc été réalisée dans le cadre du secteur associatif (O.N.G., bailleurs de fonds) et non pas dans le cadre de l'édition commerciale.

Ch.E. : Oui, en Europe, l'histoire *Une enfance volée*, dans le collectif d'Équilibres et Populations, présentée à Angoulême en janvier 2001, c'est ma première publication.

S.F. : La publication de votre première B.D. au Cameroun a été possible grâce à : un concours bd, l'autoédition, le parrainage d'une personnalité influente de la B.D., simple envoi du manuscrit chez l'éditeur, le parrainage d'une personnalité ou une institution européenne (organisations religieuses, diplomatie culturelle, éditeurs, O.N.G.)

Ch.E. : Ma première publication au Cameroun s'est réalisée dans l'album collectif *Shegué*¹²¹⁷, une histoire humoristique avec le gabonais Pahé, dans le cadre d'un atelier de B.D. à l'occasion du Festival de la caricature de Yaoundé en 2003. Après, je n'ai pas fait d'autres publications au Cameroun jusqu'à l'apparition du fanzine *Waka Waka* de Yaoundé (créé en mars 2012) ; cependant, je dois dire que Les Enfants Rouges, mon éditeur français, a été contacté par un éditeur au Cameroun, en 2010, et en Algérie, en 2011, pour republier *Malamine* (publié en France en 2009, 2011 et 2014). Peut-être que Simon Mbumbo a des exemplaires de ces éditions ; chez moi, il n'y en a pas.

S.F. : Et votre première B.D. commerciale à l'extérieur a été possible grâce à quoi (un concours, le parrainage d'un auteur influente, le simple envoi du manuscrit chez l'éditeur) ?

Ch.E. : J'avais envoyé le projet, avec l'étude de personnage et quatre planches, de *Malamine, un Africain à Paris* aux éditeurs Les Enfants Rouges, Actes Sud B.D. et Futuropolis, et deux parmi eux ont répondu (Enfants Rouges et Actes).

S.F. : A un moment donné de votre itinéraire dans la B.D., vous avez eu conscience d'être bédéiste. Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme bédéiste ?

Ch.E. : Je me suis perçu comme auteur pendant le concours de la baguette que j'ai

¹²¹⁷

Shegué, Yaoundé : Éditions Akoma Mba, 2003.

raconté, c'était déjà une critique.

S.F. : Quelles sont les distinctions et les prix honorifiques que vous avez reçus ?

Ch.E. : En novembre 2001, avec Titi Faustin, j'ai remporté le prix du Festival Cocobulles (Cote d'Ivoire) pour la brève histoire « Gris gris d'amour » : 600 000 francs CFA, que nous attendons toujours. Puis, en 2002, j'ai participé à un concours de B.D. pour les enfants organisé par Joann Sfar. J'ai gagné le prix du « coté scénario » ; la dessinatrice française Sandrine Martin a gagné le prix du « coté dessin » ; ensemble on a fait l'histoire « La reine de Suède », publiée en coédition par la FNAC et le journal *À nous Paris*. C'était une histoire en huit planches.

En 2007, j'ai remporté le Prix du festival de Lyon pour *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*, album collectif publié par notre association « L'Afrique Dessinée »¹²¹⁸. En 2011, au Festival international de la bande dessinée (FIBDA) d'Alger, moi et le dessinateur Al'Mata avons gagné le « premier prix de la B.D. africaine » pour l'album *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet*.

S.F. : Quelles sont vos difficultés en tant qu'auteur ?

Ch.E. : Les difficultés sont plusieurs : la recherche d'un éditeur, l'accaparement par d'autres activités, le manque de possibilité de formation, de mise à jour et de confrontation avec d'autres auteurs, et le rapport avec certains dessinateurs, qui se découragent facilement : il est arrivé qu'ils abandonnent un projet en cours de route... Je ne souhaite pas citer de nom. Parfois aussi, certains dessinateurs ne comprennent pas les exigences d'un éditeur et refusent certaines directives, comme par exemple le fait de modifier un encrage ou un ton de couleur ; à cause de cela, certaines possibilités d'édition ont échoué. Là aussi, je ne souhaite pas citer le nom des collègues dessinateurs.

S.F. : Selon vous, quelle serait la véritable origine de la B.D. camerounaise ?

Ch.E. : Un véritable développement d'une B.D. camerounaise a commencé après le 1990 avec la « semblance de démocratie ». Puis, en 1998, l'auteur français Emmanuel Lepage¹²¹⁹ est venu faire un atelier au Centre culturel français de Douala. Après ça, les

¹²¹⁸ *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*. Autoédition. Paris : L'Afrique dessinée, 2007.

¹²¹⁹ Emmanuel Lepage (né en 1966) est un dessinateur, scénariste et coloriste français. Son album *La terre sans mal*, publié dans la collection Aire Libre de Dupuis en 1999, lui a valu beaucoup de prix et une grande reconnaissance de la part aussi bien de la critique que des

auteurs Chrisany, Mbumbo, Kangol ont commencé à faire des fanzines, avec l'association « Mac BD ».

S.F. : À votre avis, comment pourrait-on soutenir la B.D. camerounaise ? Avec l'organisation régulière de concours, l'implication concrète des pouvoirs publics dans l'édition et la diffusion des œuvres, l'inscription de la B.D. camerounaise au programme scolaire national, l'organisation régulière de festivals B.D. et kermesses, ou bien le soutien à la participation d'auteurs camerounais dans des festivals à l'étranger ?

Ch.E. : Selon moi, les festivals seraient très utiles, parce qu'ils permettent aux enfants de rencontrer et de lire les auteurs camerounais. Le festival, c'est le seul moyen de connaître les publications, il n'y a pas d'autres moyens de rencontre. Mais aussi l'inscription de la B.D. au programme scolaire national serait bien utile pour créer des futurs lecteurs, et la promotion de la distribution et des réseaux commerciaux du livre par l'état donneraient un coup de main, parce que la distribution, en effet, est un problème qui affaiblit tout le secteur de l'édition. Actuellement, la publication dans les journaux reste le moyen le plus efficace pour les auteurs de se faire connaître par le public local. Par contre, je vois comme une chose impossible que l'État camerounais soutienne la participation d'auteurs camerounais dans les festivals internationaux.

S.F. : Selon vous, quelles sont les stratégies qui pourraient faciliter la rencontre avec le public camerounais ?

Ch.E. : La B.D. doit parler des réalités du Cameroun ; ce n'est pas important qu'elle soit faite par un auteur camerounais. Par exemple, dans la revue *Waka Waka*, il y a de petites histoires d'une dessinatrice japonaise qui travaille au Cameroun et parle de ses petites aventures quotidiennes au Cameroun. Et les gens se reconnaissent dans ces histoires.

S.F. : Pour un bédéiste, résider en Europe qu'est-ce que cela signifie ?

Ch.E. : Cela signifie disposer de plus d'opportunités pour se confronter, pour connaître le

lecteurs. Lepage est connu aussi par ses reportages en B.D. comme *Voyage aux îles de la désolation* (concernant les terres australes françaises, Futuropolis 2011) et *Un printemps à Tchernobyl* (Futuropolis 2012). Avec son frère photographe François Lepage, il a réalisé l'album *La lune est blanche* (Futuropolis 2014), qui concerne une mission scientifique en Antarctique.

travail d'autres auteurs et s'améliorer. Deuxièmement, l'Europe offre plus d'opportunités pour être édité et diffusé, mais cela reste difficile. Je ne conseille pas à un auteur africain de venir ici, parce que pour lui il serait difficile de s'affirmer. Normalement, ils ne sont pas capables d'être réactifs aux demandes du marché, il y a toujours un décalage de compétences et de mise à jour par rapport à l'immigration. Être ici donne aussi plus d'opportunités de participation aux festivals et, de même, une certaine distance critique par rapport aux réalités du pays : ainsi, il m'est plus facile de parler du Cameroun (ou de l'Afrique centrale en général) du fait de cette distance.

S.F. : Quelles sont, selon vous, les instances de légitimation comme auteur de B.D. ? Quand est-ce qu'un auteur B.D. peut dire qu'il a du succès : quand il a publié au pays, ou dans une grande maison d'édition française, ou européenne, ou américaine, ou bien quand il a été invité à un festival ?

Ch.E. : Je pense qu'il est important d'être publié par un éditeur qui nous comprend et, s'il est possible, de gagner un petit peu. Le problème de travailler avec les grandes maisons d'édition, c'est d'être considéré comme un moyen de gagner. Si ton album ne marche pas dans les premiers jours en librairie, c'est fini, ils ne te donnent pas le temps de construire quelque chose. Avec *Les Enfants Rouges*, c'est différent, j'ai fait trois B.D. et j'ai deux autres projets.

S.F. : Quels sont selon vous les facteurs qui témoignent d'une légitimation pour un bédéiste ? (donner un ordre)

Quand il a publié dans des revues au pays 5 (on est payé)

Quand il a publié dans des revues en Europe 2

Quand il a publié chez un éditeur au pays 6

Quand il a publié chez un éditeur en Europe 1

Lorsqu'il a été reconnu par la critique au pays Non, pour cela, au Cameroun, les critiques malheureusement, on peut les acheter, donc ce n'est pas forcément un critère de qualité.

Lorsqu'il a été reconnu par la critique en Europe 4

Lorsqu'il a été invité à un festival au pays 7

Lorsqu'il a été invité à un festival en Europe 3

S.F. : Comment procédez-vous pour assurer la diffusion de vos B.D. au Cameroun ?

Ch.E. : Il n'y a pas des grandes possibilités de promotion. Une occasion assez utile, ce sont les entretiens à la radio ou à la télévision ou dans les journaux locaux en communiquant les points de vente. Pour revue *Waka Waka*, par exemple, le plus grand

point de vente, c'est un restaurant où vont les Européens.

Entretien avec Christophe Edimo, recueilli via courriel le 15 juin 2015

Sandra Federici : Que pensez-vous de la période du début des années 2000, pendant laquelle il y a eu beaucoup d'initiatives de promotion de la B.D. africaine : À l'ombre du baobab, Matite africane, Afrobulles, le concours Africa Comics, l'exposition de Bruxelles en 2003 ? Pensez-vous qu'il y avait des espoirs de succès à ce moment-là, et qu'ils ont été réalisés?

Ch.E. : Au début des années 2000, pour moi il y a eu quatre faits marquants. Le premier, c'était l'invitation, en 2000, de plusieurs bédéistes de Madagascar à Angoulême : on a vu beaucoup de B.D. de Madagascar, toutes inspirées du style « Tex Willer ». Ces bédéistes ont tous disparu après le festival pour demander l'asile politique, mais cela n'a pas marché et, trois mois après, presque tous sont retournés à Madagascar. Aujourd'hui, je ne sais pas ce qu'ils sont devenus, mais il y a à Madagascar le magazine dessiné *Ngah ?!* qui marche très bien, un peu comme *Gbich !* en Côte d'Ivoire.

Le deuxième fait, pour moi, c'était l'arrivée massive en France de bédéistes congolais de R.D.C., tous pour demander l'asile politique ; parmi eux Al'Mata, Pat Masioni, Pat Mombili, Maman Fifi Mukuna, Eric Salla, Hallain Paluku, une bonne partie des bédéistes de Kinshasa, avec une longue carrière derrière eux déjà : j'ai rencontré tous ces bédéistes, j'ai aidé deux d'entre eux à obtenir leur asile politique (Pat Masioni et Al'Mata), plusieurs ont intégré l'association « L'Afrique Dessinée » que j'ai créée en 2001 avec S.-P. Mbumbo et Alix Fuilu (Pat Masioni, Al'Mata, Fifi Mukuna).

Si les Malgaches sont repartis, les Congolais, eux, sont tous restés en Europe avec l'ambition de faire une grande carrière : ils avaient le contact de Jacques Glénat, ils étaient (plus ou moins) soutenus par le seul Africain qui avait un nom dans la B.D. à l'époque et qui vivait à Bruxelles à ce moment, à savoir Barly Baruti.

Troisième fait marquant, sous la responsabilité d'Aurélié Gal de l'O.N.G. « Équilibres & populations », l'édition de la B.D. *À l'ombre du baobab* : ouvrage sur les problèmes de santé et d'éducation des femmes et enfants en Afrique, avec une quinzaine de dessinateurs africains, dont six ont fait partie de « L'Afrique Dessinée » : S.-P. Mbumbo, Chrisany, Al'Mata, Fifi Mukuna, Pat Masioni, Didier Randriamanantena. Cet ouvrage a été présenté à Angoulême en 2001, avec sur place les dessinateurs Didier Randriamanantena, un autre dessinateur malgache dont j'ai oublié le nom (de passage, rentré au pays), tous les dessinateurs congolais cités plus haut, et aussi S.-P. Mbumbo et

Chrisany : c'était la plus grande concentration de dessinateurs africains présents en Europe lors d'un festival, avec une exposition (*À l'ombre du baobab*) qui a fait beaucoup de bruit.

Il y a eu une euphorie générale lors de ce moment là, avec l'impression qu'il suffit de savoir dessiner pour trouver sa place chez un éditeur, d'autant plus que *À l'ombre du baobab* avait été un succès public. Euphorie entretenue par le fait que, lors de ce salon d'Angoulême 2001, avec Ptiluc qui connaissait tous les Congolais, beaucoup de dessinateurs ont eu des rendez-vous éditoriaux avec les maisons d'édition Albin Michel (aujourd'hui disparue) et Glénat. Aucun de ces rendez-vous n'a abouti à un contrat, mais il y a eu un collectif qui a été organisé par Ptiluc, et lancé et publié en 2005 par Albin Michel ¹²²⁰. Ce collectif d'une dizaine de dessinateurs a mis trois ans à paraître, du fait du manque de sérieux de plusieurs des auteurs sélectionnés. Grâce à Al'Mata qui a finalement fait la couleur de plusieurs dessinateurs, la B.D. collective d'Albin Michel a donc été publiée deux ans après la date prévue pour la sortie. A ce moment là, je pense qu'une porte s'est fermée pour les auteurs africains qui voulaient parler de l'Afrique dans leurs B.D., car l'idée que les dessinateurs d'Afrique ne sont pas sérieux s'est propagée.

S.F. : Qu'est-ce que vous pensez des ateliers de B.D. organisés durant ces années en Afrique ? Ont-ils eu une réelle influence sur la promotion de la B.D. africaine ?

Ch.E. : Oui, ces ateliers ont été importants, car ils ont montré aux dessinateurs d'Afrique que la bande dessinée est un média dont il faut apprendre les codes, et qu'elle doit être abordée comme un métier.

Certains des intervenants invités pour diriger les ateliers en Afrique étaient sérieux et disaient la vérité, y compris du point de vue économique (vaut mieux être footballeur que dessinateur de B.D. pour devenir riche en Europe) ; c'est le cas d'Emmanuel Lepage, à Douala. C'est le cas aussi de Brüno, toujours au Cameroun. D'autres, comme Fournier ¹²²¹ (encore au Cameroun), n'étaient pas sérieux. Ces directeurs d'atelier ont su encourager et former quelques talents.

Mais, de mon point de vue, il y a eu un effet pervers derrière ces ateliers : d'une part tout le monde était payé, que ce soit le directeur de l'atelier ou les étudiants aux ateliers; ensuite les directeurs d'atelier étaient très bien reçus par les services de l'ambassade de France (pour la R.D.C., je crois que c'était la même chose avec l'ambassade de la

¹²²⁰ *BD Africa, op. cit.*

¹²²¹ Jean-Claude Fournier (né en 1946) est un auteur français de B.D., formateur d'Emmanuel Lepage et créateur de la série *Bizu*.

Belgique), avec chambre dans les meilleurs hôtels, chauffeurs, visite touristique du pays ou d'une partie du pays, rencontres avec les ministres ou les secrétaires généraux à la culture, avec le consul de France ou l'ambassadeur, bref beaucoup de luxe ou de puissance autour de dessinateurs qui n'ont pas en Europe ce niveau de vie. Mais ça, les dessinateurs africains ne l'ont pas compris, et je suis sûr que beaucoup ont généralisé et ont cru qu'un dessinateur de bande dessinée en Europe est un homme très important. Donc les ateliers, souvent organisés dans des pays tels que le Cameroun où il n'y avait pas beaucoup d'éditeurs ou pas du tout, ont eu pour conséquence l'immigration ou les tentatives d'immigration des dessinateurs.

S.F. : Pourquoi tant de dessinateurs sont-ils partis durant les années 2000 pour la France et la Belgique ? Avec quelles stratégies professionnelles ?

Ch.E. : J'ai donc répondu en partie à la question. Les ateliers, organisés par les services culturels avec beaucoup de luxe autour des directeurs d'atelier, ont entretenu l'idée que la France (ou la Belgique) est le paradis du dessinateur de B.D. Organiser de tels ateliers dans des pays où il n'y a pas de structure éditoriale ou de distribution du livre, c'est dangereux.

Avant tout, il faut dire aux gens qui veulent participer à ces ateliers qu'ils ne pourront pas vivre de la B.D. en Europe, surtout pour les raisons suivantes :

- aller en Europe pour dessiner *Astérix* ou *Tintin* comme on l'a appris lors d'un atelier est inutile, car le dessinateur africain, de toute façon, n'a pas la culture européenne moderne (*Tintin*) et il ne peut pas interpréter l'histoire européenne ancienne (*Astérix*);
- d'autre part, aller en Europe pour parler de l'Afrique est très compliqué, car si on ne trouve pas un thème universel, aucun éditeur ne prendra le risque d'éditer un Africain qui veut parler de l'Afrique, c'est économiquement trop compliqué.

Les ateliers ont donc donné l'idée de partir aux dessinateurs qui ont vu qu'en Europe il y a les structures d'édition qui manquent en Afrique. Ils ont cru qu'il suffisait d'être en Europe et de savoir dessiner pour devenir riche et subvenir par le dessin aux besoins de la famille.

D'autre part, beaucoup ont cru que Barly Baruti était une star en Europe. Or, c'est un bon dessinateur, mais pas une star. Et être bon dessinateur ne suffit pas pour être riche.

Les dessinateurs sont arrivés en Europe à l'occasion de festivals qui les invitaient en France ou en Belgique. Et une fois arrivés, ils ont été hébergés par des immigrés de la famille ou du pays, dans l'espoir d'avoir des titres de séjour. La plupart, en effet, ont eu des titres de séjour entre 2000 et 2010, même si pour beaucoup cela a pris dix ans. Il est vrai que certains comme Al'Mata (en tant que caricaturiste de presse dans des journaux d'opposition comme *Le Grognon* de Kinshasa) étaient vraiment menacés de mort.

S.F. : Est-ce que le marché européen de la B.D. a laissé une place aux dessinateurs africains ? Est-ce que leurs espoirs de trouver leur place dans ce marché étaient réalistes ?

Ch.E. : Non, je ne crois pas. Marguerite Aboutet en tant que scénariste a su trouver sa place, mais, comme elle est en France depuis l'âge de 9 ans, on ne peut pas la considérer comme « africaine » au même titre que, par exemple, Maman Fifi Mukuna.

Certes, il y a eu Hallain Paluku qui a fait un album, mais en tant que dessinateur, pas en tant qu'Africain et en aucun cas en voulant parler de l'Afrique. Pour cela il y a eu les catalogues *Africa Comics* (mais qui n'ont pas eu assez de visibilité en France) et la collection B.D. de L'Harmattan, dirigée par Christophe Cassiau-Haurie (qui est né à Douala, au Cameroun, et a travaillé à Kinshasa longtemps, puis à l'Île Maurice, et connaît bien beaucoup de dessinateurs africains).

Les espoirs d'entrée sur le marché européen en parlant de l'Afrique étaient faux ; la vision du statut social du dessinateur en Europe était fautive aussi.

S.F. : Est-ce qu'il y a eu des initiatives (projets, expositions, festivals) qui ont aidé les auteurs à avoir de réels contacts auprès des éditeurs européens ?

Ch.E. : Tout le monde se sert de ce qu'il a produit pour espérer trouver une place chez un éditeur. Lorsque j'ai aidé Al'Mata à obtenir une bourse du Centre national du Livre à Paris, j'ai donc utilisé tout ce qui a été publié au Congo ou en Italie, plus *À l'ombre du baobab*.

Avec les *Africa Comics* et *À l'ombre du baobab*, « L'Afrique Dessinée » a pu obtenir des places dans plusieurs festivals en France pour beaucoup de dessinateurs. Et ces ouvrages ont permis aussi aux dessinateurs de l'association d'entrer dans les lycées et collèges français pour des ateliers, chaque année depuis 2001.

Les expositions aussi ont pu servir à avoir un peu de notoriété, afin de travailler ensuite dans les écoles maternelles, les écoles primaires ou secondaires et aussi dans les médiathèques. C'était le cas de l'exposition de Persan¹²²² en 2009 puis 2010, le cas de l'exposition à Mains d'Œuvres (notre premier atelier) en 2008¹²²³.

Mais, compte tenu de la crise, cela ne suffit pas à intégrer une maison d'édition française

¹²²² Nous n'avons pas trouvé de traces sur la Toile de ces initiatives.

¹²²³ Mains d'Œuvres est une association installée dans l'ancien centre social et sportif des usines Ferodo Valeo à Saint-Ouen, en France, qui se donne pour missions de soutenir des artistes et des groupes peu représentés sur la scène publique pour leur permettre de réaliser leurs créations et leurs expérimentations. Elle a accueilli en résidence l'association « L'Afrique dessinée » de septembre 2005 à décembre 2008.

ou européenne. De toute façon il faut être meilleur, plus rapide, avec un sujet plus fort pour être édité, sinon c'est compliqué. Cela dit, Fati Kabuika, malgré le fait qu'en plus il se trouve à Kinshasa, a été édité quand même aux Enfants Rouges.

Enfin, le Festival de la bande dessinée africaine (1^{er} Salon des Auteurs Africains de Bande dessinée) à Paris, en 2010, a permis une rencontre de beaucoup de dessinateurs africains du Togo, Bénin, Madagascar, Île Maurice, Bénin, Congo Brazzaville, R.D. Congo, Sénégal, Mali. Mais aucun éditeur n'y s'est déplacé, alors que le festival avait lieu dans le 5^e arrondissement de Paris. Mais je crois que cela était voulu par L'Harmattan, qui a organisé ce festival (c'est là que j'ai rencontré une première fois Joëlle Ebongue).

Et, malheureusement, les radios africaines de région parisienne, qui auraient pu faire venir beaucoup de monde des banlieues, n'ont été averties du festival que les deux derniers jours. De ce fait le quasi totalité du public (sauf le dimanche, dernier jour) était européen, et beaucoup d'immigrés venus le dimanche ont été déçus de ne pas avoir été informés, sinon ils seraient venus en famille.

S.F. : Quel est le bilan de cette période (2000-2015), quels sont les dessinateurs qui ont obtenu le plus de succès ? Combien d'auteurs vivent de leur travail artistique ?

Ch.E. : Le bilan de cette période chargée d'illusions est le suivant, selon moi : s'ils n'avaient pas immigré, Al'Mata, Adjim Danngar et Samy Daina auraient été assassinés par la police ou les militaires. Ils ont donc bien fait de partir. Je crois que c'est aussi le cas d'Eric Salla, que j'ai trouvé dans un sale état psychologique et physique en 2001. Ceux qui ont cherché une place sur le plan économique ont bien fait de venir, je pense à Simon Mbumbo, qui de plus a eu les yeux malades. La découverte de sa maladie en France a permis de traiter rapidement sa sœur au Cameroun (on croyait que c'était de la sorcellerie, alors que c'est une maladie génétique !)

Pour les autres, je pense que s'ils étaient restés ils auraient eu une meilleure situation au Congo, Cameroun ou Madagascar qu'en France ou Belgique.

Ceux qui vivent de leur travail ? Al'Mata, il peut mettre ensemble parutions de B.D., expositions, ateliers scolaires, vente de tableaux de peinture. C'est modeste, mais c'est un début. Et Simon Mbumbo : grâce à l'allocation d'adulte handicapé, il peut investir dans une petite maison d'édition, tout en faisant des ateliers scolaires. Il y a aussi Maman Fifi Mukuna, qui travaille dans un atelier d'un quartier difficile de Lille, et elle en vit correctement.

Celui qui vit aussi de son travail depuis quelques années, c'est Hallain Paluku, qui fait des dessins animés à Kinshasa, et est sponsorisé par un ami d'enfance. Pat Masioni ? Il a eu des opportunités ; mais j'espère surtout qu'il arrive à faire ce qu'il veut, et qu'il ne se

conforme pas à l'esprit du marché. Pour les autres, la situation est critique ou très mauvaise.

S.F. : Aujourd'hui, à part Baruti, Abouet et Pahé, il n'y a pas d'auteurs africains publiés par des grandes maisons d'édition, mais un certain nombre d'auteurs publiés par des maisons d'édition spécialisées (L'Harmattan), en autoproduction ou par des maisons d'édition de petites et moyennes dimensions (La Boîte à Bulles, Les Enfants Rouges). En même temps, en Afrique, les sociétés de services de communication (animation, publicité) fleurissent dans les villes et des initiatives culturelles (atelier, festival) continuent être prises. Pensez-vous qu'il faudrait se résigner, ou peut-on envisager de nouvelles stratégies d'affirmation professionnelle des auteurs ?

Ch.E. : L'avenir de la B.D. africaine est bien sûr en Afrique. Ce que font les Malgaches de *Ngah !?*, c'est ce qu'il faut faire sans doute : publier à plusieurs une revue dessinée qui trouve sa place dans le public parce qu'elle parle de la vie des gens et de la société. Il y a des tentatives de ce genre au Cameroun en ce moment, on verra ce que ça va donner. Le fait que Joëlle Ebongue, malgré le succès de son album, ne souhaite pas quitter le Cameroun me fait croire que ce qui s'est passé au début des années 2000 ne se reproduira plus avant longtemps : on devrait lui demander pourquoi elle a fait le choix de rentrer, ce qui a d'ailleurs étonné beaucoup de copains.

Entretien avec Fati Kabuika, Alger : 6 octobre 2015

Sandra Federici : Comment a démarré le projet de l'album *La chiva colombiana* ?

Fati Kabuika : J'ai connu Christophe Edimo à travers Asimba Bathy, qui avait voyagé en Belgique et m'avait ramené un scénario en début 2011. Il a ramené trois scénarios aux dessinateurs de Kinshasa pour présenter des projets à l'éditeur Les Enfants Rouges. Parmi les trois, je suis le seul qui ait réussi à présenter un projet, les autres n'ont pas terminé à temps.

Après l'envoi, la directrice de la maison d'éditions, Nathalie ¹²²⁴, a répondu qu'elle était séduite par mon style de dessin, puis, on a travaillé jusqu'à sa sortie en mars 2012, en travaillant à distance avec le scénariste et la maison d'édition. Dans un premier moment, j'envoyais les crayonnés premièrement à Christophe et après à Nathalie, puis directement à Nathalie.

S.F. : Du point de vue économique la collaboration a-t-elle marché ? Est-ce qu'il y aura une suite ?

F.K. : Ils m'avaient envoyé un contrat avec un premier acompte de 50%. Comme *La chiva* a bien marché, on continue : ils m'ont demandé de présenter un autre projet.

Actuellement j'ai présenté un projet pour un autre album aux éditions françaises Toom Comics ¹²²⁵ et j'ai signé le contrat. Il s'agit d'un album intitulé *Andolo. L'amour sous le cocotier*, dont le scénariste est encore Christophe Edimo.

C'est une histoire d'amour qui se passe en Afrique avec un personnage que j'ai créé. Notre souci serait de publier une série d'albums sur ce personnage, Andolo.

J'ai un autre projet avec Asimba Bathy, *Wewa*, où je suis dessinateur et coloriste sur une histoire scénarisée par Asimba, aux Éditions du Crayon Noir ¹²²⁶), mais je me concentre sur *Andolo*. Il sortira en mars 2016. Je ne peux pas faire une histoire qui se passe en France, dans une ambiance que je ne connais pas, avec les bâtiments de style européen.

S.F. : Mais la Colombie, ce n'est pas l'Afrique...

¹²²⁴ Libraire à Paris, Nathalie Meulemans a fondé la maison d'éditions Les Enfants Rouges en 2006. Cette jeune structure indépendante publie des romans graphiques, souvent en noir et blanc ou en bichromie, avec un soin particulier aux maquettes. L'étroit rapport avec les auteurs est, selon la directrice, une caractéristique de la méthode de travail de cette maison d'édition. MEULEMANS (Nathalie), « Les Enfants Rouges. Entretien par Nicolas Verstappen », *Du9*, février 2008. Voir : <https://www.du9.org/entretien/les-enfants-rouges/>, consulté le 20 décembre 2015.

¹²²⁵ Le dessinateur camerounais Simon Pierre Mbumbo a lancé en fin 2013 Toom Comics an tant que plateforme internet consacrée à la bande dessinée africaine et maison d'édition basée en France. La première publication est l'album *Pas de visa pour Aïda*, de Nadège Guilloud Bazin (2015).

¹²²⁶ Les Éditions du Crayon Noir est une maison d'édition créée à Kinshasa par l'auteur congolais Asimba Bathy. Elle a démarré les publications en 2013 avec l'album *Panique à Kinshasa*, d'Asimba Bathy.

F.K. : L'Amérique Latine c'est un peu l'Afrique. Ils aiment les grandes choses, les grandes espaces. Et l'ambiance peut rappeler l'Afrique. Par exemple, quand je dessine les voitures, je les casse, j'ajoute de l'eau en terre pour représenter les conditions de pauvreté.

S.F. : Votre style est assez particulier par rapport à la ligne claire de la majorité des auteurs congolais, vous avez réussi à trouver un style qui permet de vous reconnaître d'un premier coup d'œil.

F.K. : Dans mes dessins les proportions des corps sont réelles, tandis que les visages sont humoristiques. Je dessine des scènes drôles mais aussi réalistes.

S.F. : Pourquoi ne vous transférez-vous pas en Europe ? Prenez-vous en considération une carrière dans la bande dessinée européenne ?

F.K. : Je n'ai jamais réussi à voyager en Europe. J'aurais dû partir en France en 2010, invité par Africalia, mais on m'a refusé le visa. J'espère réussir partir, la prochaine fois que je serai invité. L'Europe est pour moi une référence du point de vue professionnel, parce que mon style et mon boulot en général ne marchent pas en Afrique. Je ne travaille qu'avec des étrangers, donc la place de mes histoires n'est pas en Afrique. Mais je pense continuer à travailler en restant en Afrique, avoir des invitations en Europe, aller et revenir sans problème. C'est le refus de cette liberté de circulation qui donne l'envie de rester en Europe aux artistes qui ont la possibilité d'y arriver. Il faudrait avoir l'accès facile.

L'Europe est un rêve, mais aussi en Afrique on peut faire des choses, avoir des marchés, travailler dans la communication. Il faut quand même dire que, dès qu'on sort des albums en Europe, en Afrique on est « trop grand », on devient une « star ». En effet, je suis très considéré chez moi, je suis un « grand homme » (rires), même si je n'ai jamais voyagé en Europe.

Tout a commencé en 2007 et je suis déjà à ma deuxième publication. Je suis le tout jeune bédéiste congolais à avoir réalisé un roman graphique de 110 pages. Avec Christophe Edimo la collaboration se poursuit bien, c'est pour cela qu'on continue. Le moment viendra pour aller en Europe...

Mon parcours est le meilleur, la performance est forte et l'évolution est bonne (rires).

S.F. : Quels sont les auteurs auxquels vous vous inspirez ?

F.K. : Barly Baruti est mon aîné dans la bande dessinée, il a émerveillé tout le monde

avec ses dessins, mais l'artiste qui m'a plus inspiré, c'est Jean-Denis Pندانx¹²²⁷, avec son album *Bonne arrivée patron !*, réalisé avec Alain Brezault.

S.F. : Quel est le parcours qui vous a permis d'arriver à la publication de votre album ?

F.K. : Lorsqu'il y a eu l'atelier avec Alain Brezault pour réaliser la B.D. *Là bas... na poto...*¹²²⁸, j'avais été présélectionné pour l'atelier à travers un concours sur l'immigration. J'étais gradué de l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et jusqu'à ce moment j'étais encore peintre, je faisais des tableaux. J'ai participé au concours, parce que je savais qu'Alain Brezault était venu pour encadrer l'atelier, et je pensais qu'après l'atelier j'aurais travaillé dans le collectif. Mais après l'atelier, je suis tombé, ils ont éliminé trois personnes, dont moi.

J'ai souffert beaucoup de stress en voyant les autres publier et gagner 2 000 dollars. Le souci de manquer la publication et les 2 000 dollars m'a fait beaucoup réfléchir, m'a fait rebondir et penser à des autres projets comme *La chiva colombiana*. Je me suis concentré et cela m'a donné la force de travailler. J'ai arrêté avec la peinture et je me suis engagé à faire ma revanche.

Puis, j'ai publié dans le collectif *Congo 50* et avec la publication de *La chiva colombiana* j'ai tout oublié.

S.F. : Vivez-vous de votre travail d'auteur de B.D. ?

F.K. : Je fais la B.D., et avec l'argent que ma première publication m'a donné je gère ma propre boutique d'alimentation.

J'ai le temps parce que je travaille très vite, mes planches sont dessinées et coloriées en un jour, puis scannées. J'ai une technique très rapide. C'est pour cela que je peux travailler avec des éditeurs européens.

Par exemple, en R.D.C. ils m'ont commandé un Calendrier Unicef pour le 2015, je l'ai fait très rapidement. J'ai fait pour Aprodef¹²²⁹ une B.D. de 24 pages de sensibilisation sur les

¹²²⁷ Jean-Denis Pندانx est illustrateur de livres pour la jeunesse et dessinateur de bandes dessinées. Il a adapté avec son auteur, Alain Brezault, le roman *Les Corruptibles*, aux éditions Glénat, en trois tomes: *Bonne arrivée patron! Zig zag*, et *Loopings*.

¹²²⁸ Atelier réuni en 2007 pour réaliser l'album collectif *Là-bas... na poto...*, dans le cadre d'un projet de sensibilisation aux dangers de l'émigration clandestine coordonné par la Croix-Rouge de Belgique et financé par la Commission européenne.

¹²²⁹ Association de développement des initiatives féminines, ONG congolaise.

droits de la femme, sur le sujet de l'accès à la propriété.

S.F. : Pourquoi vous n'avez pas participé à l'album historique *Panda Farnana. Une vie oubliée*, publié en 2014 par un collectif congolais chez Africalia ?

F.K. : Je n'ai pas participé à *Paul Panda Farnana* pour laisser la place à des autres et me concentrer sur mes projets personnels.

Entretien avec Didier Kassaï, Alger : 9 octobre 2015

Sandra Federici : Quel est votre âge, quelle est votre situation familiale ?

Didier Kassaï : Je suis né à Sibut, en Centrafrique, en 1974, je suis marié et j'ai 5 enfants.

S.F. : Quel a été votre parcours scolaire ? Avez-vous suivi des ateliers ?

D.K. : J'a fait des études jusqu'au baccalauréat, mais après j'ai décidé de me lancer dans la carrière de dessinateur, parce que, comme mon père avait été licencié, je payais moi-même mes études, pour moi et pour mes frères cadets. Donc j'avais besoin de travailler. J'avais commencé, déjà pendant les études, à faire des illustrations aussi bien pour des journaux que pour des revues religieuses. J'ai suivi quelques ateliers en Centrafrique, mais, contrairement à certains dessinateurs centrafricains, j'ai eu la chance de sortir, parce que j'avais participé à un concours professionnel, organisé par l'Alliance Française de Bangui. Il y avait une place réservée pour envoyer un dessinateur en formation et c'est moi qui ai gagné cette place. J'ai ainsi suivi une formation au Centre culturel de

Libreville pendant une semaine, en 1998, et une deuxième en 1999 ¹²³⁰. C'est à partir de là que j'ai eu des ouvertures parce que j'ai rencontré plusieurs auteurs de B.D., avec lesquels je suis resté en contact. J'ai eu la chance d'être encadré par Barly Baruti, Jano et d'autres dessinateurs. Mais on a eu des échanges aussi avec plusieurs dessinateurs gabonais dont LyBek et Pahé.

S.F. : Comment et quand avez-vous eu les premiers contacts avec la B.D. ?

D.K. : Mon premier contact s'est effectué à travers les petits *comics* en noir et blanc : *Akim, Atémi, Zembla, Blek le Rock, Rodéo*. Ce sont les premières B.D. qu'on a découvertes quand on était encore gamin. On n'avait pas assez d'argent pour les acheter et on avait un système de troc : mon frère, qui est aussi dessinateur, fabriquait de petites voitures, des jouets en bambou qu'il échangeait contre des B.D. Et c'est comme ça qu'on a lu toute une pile de B.D. à la maison. On lisait en cachette parce que notre papa ne voulait pas qu'on s'intéresse au dessin. Et donc on lisait dans la chambre, on se cachait quelque part pour les lire. Il ne voulait pas, parce qu'il n'avait pas la culture du dessin ni de la B.D. Il disait que le dessin n'est pas un métier. Il voulait que je fasse autre chose que le dessin. Il disait : on n'a jamais vu quelqu'un faire le travail de dessinateur (rires).

S.F. : Est-il encore vivant ? A-t-il vu votre succès ?

D.K. : Il est mort il y a 6 ans. Il a vu déjà un début de succès parce que, quand j'ai commencé à voyager à l'étranger, il était encore vivant. Et même avant de voyager à l'étranger, j'avais toute la charge de la famille sur moi, parce qu'il n'avait pas de boulot, il avait été licencié. Je suis le deuxième fils et j'avais la charge, j'allais à l'école et je

¹²³⁰ En 1998 et 1999 deux éditions des Journées africaines de la bande dessinée (JABD) ont été organisée à Libreville avec le concours de l'Union européenne, le Programme régional bantu, la Coopération française et l'association gabonaise d'auteurs « BD Boom ». « Ces JABD ne seront pas le premier salon de la bande dessinée qui se tiendra en Afrique, mais constitueront un événement du fait de son retentissement. En plus de plusieurs dessinateurs européens, du directeur du festival d'Angoulême et des artistes de "BD Boom", pas moins de dix pays africains sont représentés ! Ces Journées seront l'occasion d'échanges, de rencontres entre des créateurs à l'époque très isolés et dont certains seront édités par la suite en Europe ». CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Bande dessinée gabonaise : le grand sommeil », *Africultures*, 18 octobre 2007.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=6998#sthash.nS3JEj6i.dpuf>, consulté le 3 décembre 2015.

travaillais. On était à Sibut. Quand ils l'ont licencié, il est reparti dans son village. On était là bas et je devais soutenir la famille : la nourriture, la santé, tout ! Et je le faisais avec le dessin. Quand il a vu que j'étais devenu son bras droit, il est devenu content, et je suis devenu son homme de confiance, on avait de beaux échanges entre nous et je faisais sa fierté. Quand il parlait de moi, il le faisait avec fierté.

S.F. : Lisiez-vous aussi *Kouakou* ?

D.K. : Oui, après ces *comics* que je viens de citer, je lisais les magazines comme *Kouakou* et *Calao* qui sont arrivés après. C'étaient des magazines en couleur, contrairement aux autres qui étaient en noir et blanc. D'un coup, je me suis attaché à ces magazines, en plus ce n'était pas cher. Ils coûtaient 35 francs CFA. Il nous suffisait juste d'économiser nos petits sous du petit déjeuner pour en acheter, donc, c'était plus facile à en avoir. Chaque fois qu'il sortait, je me l'achetais. J'essayais d'imiter les dessins qui étaient réalisés dedans. J'ai commencé à plagier ces planches, à copier, à partir de huit-dix ans, jusqu'à autour de 13 ans. Après j'ai commencé à créer moi-même mes personnages de B.D., que je faisais d'abord par terre. Je n'avais pas l'argent pour le papier, de toutes les manières je n'avais pas même le choix de m'acheter le papier parce que cela attirait toujours des ennuis. Donc je dessinais par terre pour effacer très rapidement, pour ne pas laisser de traces (rires). Je pense que c'est à partir de 15 ans que j'ai commencé à dessiner sur le papier ; avant j'ai essayé de dessiner sur les pages de mes cahiers, mais cela créait des ennuis avec papa quand il lisait mes cahiers. Chaque fois qu'il voyait un dessin, alors j'avais des explications à donner.

S.F. : Beaucoup de dessinateurs me disent cela, qu'ils ont eu des problèmes, au début, avec la famille. Après cette auto-formation qu'est-ce qui c'est passé ?

D.K. : Avant, ce n'était pas une formation en B.D. On avait des ateliers de dessin, ça me permettait de perfectionner mes dessins, mais c'est avec Barly Baruti que j'ai appris la B.D. ; avant je faisais de la B.D. sans avoir de reconnaissance en ce domaine. Je le faisais comme amateur : je voyais comment les cases étaient dessinées et je faisais la même chose. Mais je n'avais pas le code ! C'est lorsque j'ai passé mon premier stage à Libreville que j'ai compris comment il faut faire la B.D. et j'ai commencé à améliorer le travail que je faisais avant.

S.F. : À quel âge avez-vous décidé de devenir auteur de B.D. ?

D.K. : C'est à partir de 22-23 ans que j'ai commencé de penser à devenir bédéiste. Après

mon bac, je n'ai pas voulu aller à l'université parce que déjà la vie était un peu difficile pour moi, j'habitais à Bangui, seul, chez des parents qui m'embêtaient. J'ai pensé à faire des concours et rentrer dans la gendarmerie, mais peut-être cela n'était pas ma destinée. Un jour, j'ai appris qu'il y avait un concours de B.D. et je suis allé m'essayer, et j'étais l'unique amateur parmi les 24 professionnels qui s'étaient présentés au concours. À ce moment, il y avait beaucoup de dessinateurs au pays, il y avait même des magasins qui se faisaient là-bas, et parmi ces gens j'étais l'unique amateur. Mais, à la surprise de tout le monde, j'ai été le seul à être retenu pour aller participer à l'atelier de Libreville. Là j'ai décidé de devenir auteur de B.D., parce que j'ai rencontré de véritables professionnels. Chez nous, on parle de professionnels, mais ce sont des gens qui se débrouillent. Quand j'étais à Libreville, je me suis frotté à de véritables auteurs qui sont venus de l'Europe, et à ce moment là j'ai pris la décision de devenir auteur de B.D.

S.F. : Quels sont les auteurs ou les albums qui vous ont influencé dans le début ?

D.K. : Il y a Barly [Baruti], qui m'a formé, il y a Jano, il y a Dany, le dessinateur de *Bernard Prince*¹²³¹. Je ne l'ai pas rencontré, mais j'ai découvert ses travaux et je voulais dessiner comme lui. Il faisait du réalisme et cela m'attirait beaucoup. Après, je m'étais intéressé aux œuvres d'Uderzo, *Astérix*, et aussi aux B.D. *Tintin* et *Lucky Luke*.

S.F. : Quels sont les auteurs auxquels vous vous confrontez maintenant ?

D.K. : J'ai découvert la B.D. africaine éditée en Europe, comme *Aya de Yopougon* et *La vie de Pahé* de Pahé, qui est un ami gabonais. Avant, tous on pensait qu'il fallait faire du réalisme, mais, à ce moment-là, je me suis rendu compte que la B.D. n'est pas seulement du réalisme, il y a une autre manière de raconter des histoires, de faire des B.D. avec des styles différents. J'ai découvert *Aya* en 2006 au festival d'Angoulême à la sortie du premier tome. J'ai même rencontré des auteurs à Angoulême, et là j'ai découvert des choses et je me suis dit : il vaut mieux essayer d'autres choses que le réalisme. *Aya* a beaucoup influencé mon style parce que, si avant c'était du pur réalisme, maintenant c'est un style vraiment libre.

1231

Né en 1943, Dany, de son vrai nom Daniel Henrotin, est considéré comme un des grands auteurs de la bande dessinée franco-belge. Il a collaboré avec plusieurs scénaristes tels que Jan Van Hamme, Greg et Bob de Groot, pour des productions qui vont du réalisme à l'humour à l'érotisme. Il a dessiné en 1979 deux épisodes de la série *Bernard Prince* sur scénario de Greg.

S.F. : Je trouve que maintenant votre style est beaucoup plus reconnaissable que quand vous avez remporté le Prix Africa e Mediterraneo.

D.K. : Oui, parce que quand j'ai gagné le Prix Africa e Mediterraneo, je me cherchais encore. Je n'avais pas « mon truc à moi », mais j'essayais, parce qu'il fallait dessiner, et je dessinais. Maintenant, j'ai un style, peut-être il pourra évoluer, mais il permet de me reconnaître, de voir mes dessins et dire : voilà, c'est Didier Kassaï. Si on confronte les planches de dessinateurs qui font du réalisme, c'est difficile de les reconnaître. Maintenant, j'ai mon style. Par exemple, même Baruti, il fait du réalisme, mais d'une autre manière, il se détache un peu de ce que font les autres.

S.F. : Pourquoi, dans votre dernière publication *Tempête sur Bangui*, avez-vous choisi de faire les visages noirs et les lèvres grosses ? Vous n'avez pas eu crainte qu'on vous reproche de consolider un cliché comme celui renforcé par Hergé dans son album *Tintin au Congo* ?

D.K. : On m'a dit cela plusieurs fois et j'ai toujours des justifications (rires). Tintin a été dessiné par un Européen, c'est l'histoire d'un Européen qui se déroule en Afrique, et dans son cas, ce sont des Européens qui se moquent des Africains. Dans *Tempête sur Bangui*, je raconte d'abord mon histoire à moi, je suis le personnage principal, même si je ne suis pas constant dans le livre, et à travers mon histoire je parle aussi des autres Centrafricains qui ont vécu la galère. Bon, si j'avais pu me moquer des Noirs, je serais la première personne à être dans cette moquerie.

Pourquoi ai-je choisi de faire les personnages à la peau noire ? J'ai eu cette idée juste au moment où j'ai lancé le projet. Je me suis demandé : l'histoire que je veux raconter étant une histoire de guerre, faut-il que je la fasse en noir et blanc ? Ou, peut-être que ce serait trop fort, ou peu attachant ? Alors, j'ai pensé : puisque c'est une histoire de guerre que je veux raconter, le mieux c'est de la faire en couleur, avec le personnage en noir.

S.F. : Vous avez commencé à faire des dessins sur les violences à Bangui pour les publier sur votre page Facebook ; ensuite, ils sont devenus un album B.D. A qui sont destinées ces productions ?

D.K. : Au départ je faisais cela pour informer ceux qui sont à la fois dedans ou au-dehors du pays sur la situation en Centrafrique.

Ce style me permettait de dessiner plus rapidement, pour faire passer des messages, c'était comme un reportage : pas besoin d'avoir beaucoup de temps pour faire des détails, c'étaient juste des croquis rapides pour informer sur ce qui se passait. Je faisais

cela sur Facebook chaque jour, pendant la crise, chaque fois que j'avais la connexion. C'était en 2013.

Par la suite, j'ai commencé à considérer l'idée d'un album B.D., parce que j'avais écrit l'histoire de la crise centrafricaine, du coup d'État de la Séléka, et je l'avais partagée. Un ami français auteur de B.D., Ptiluc, a lu le texte et m'a dit : pourquoi pas le proposer à un éditeur ? C'est donc comme ça que j'ai eu l'idée de lancer ce projet.

S.F. : Et la publication dans *La Revue dessinée* ?

D.K. : Le reportage sur *La Revue dessinée*¹²³², c'est la seconde partie de l'histoire. Le tome 1 de *Tempête sur Bangui* raconte la rébellion de la Séléka, la prise de pouvoir et les violences qui ont suivi le coup d'État.

Ce que j'ai publié dans *La Revue dessinée*, c'est une histoire qui commence à partir du 5 décembre 2013, donc plusieurs mois après la prise de Bangui, lorsqu'il y a eu une contre-insurrection. Un ministre, qui est considéré comme ministre chrétien, s'était soulevé contre les exactions de la Séléka¹²³³. Ces rebelles, qui s'appellent « Anti-Balaka », ont investi Bangui et il y a eu des combats violents dans la ville, des massacres incroyables. Pendant cette période, ma famille et moi avons vécu beaucoup de choses, cela m'a donné l'idée de faire un petit reportage rapide et c'est ce reportage là qui a été publié par *La Revue dessinée*.

J'étais en train de dessiner la première version de *Tempête sur Bangui* et au moment où je faisais ces dessins il y a eu des accrochages dans le quartier où j'habite. J'avais déjà dessiné les 50 premières pages du livre, mais elles sont parties dans le feu ! Il y a eu des accrochages entre les soldats tchadiens et les rebelles « Anti-Balaka » dans le quartier et une explosion sur ma maison. La maison pris feu et tout mon matériel, toute la maison, tout est parti. Heureusement, j'avais scanné les premières planches et j'ai pu les

¹²³² KASSAI (Didier), « La terreur en Centrafrique », *La revue dessinée*, 06 mars 2014. Voir : <http://www.larevuedessinee.fr/La-terreur-en-Centrafrique-85>. Consulté le 30 novembre 2011.

¹²³³ La « bataille de Bangui » se déroule pendant la troisième guerre civile de Centrafrique entre la Séléka et les miliciens Anti-Balaka. Ces milices ont été constituées par des paysans en 2009 avec le but de se défendre des attaques des bandes armées. La plupart des miliciens Anti-Balaka sont animistes, ils reçoivent des « gris-gris » au moment de l'enrôlement. Après la prise de pouvoir de la Séléka, ils sont devenus plus violents et armés, probablement avec le soutien du président déchu François Bozizé. « Balaka » signifie « machette ». Le 5 décembre 2013 les miliciens Anti-Balaka ont lancé un assaut sur la capitale, ciblant notamment la population musulmane. Dans les jours suivants, les violences et les représailles entre milices Séléka et Anti-Balaka ont fait des milliers de morts.

récupérer, les redessiner et relancer le projet. Je les avais envoyées « en basse résolution » à l'éditeur, je les ai récupérées parce qu'elles étaient dans ma boîte mail. J'ai donc redessiné toutes les 50 premières planches.

Lorsque j'étais sur ce premier projet, j'ai eu le contact avec *La Revue dessinée*. J'ai reçu un message Facebook du responsable de *La Revue dessinée*, Franck Bourgeron, qui me suivait sur FB. Je ne le connaissais pas avant. Je postais mes images chaque jour, chaque jour. Un jour, j'ai reçu un message de lui qui me disait : « je trouve intéressant ce que vous faites, pouvez vous me proposer un projet ? » Je lui ai d'abord dit que je travaillais pour une maison d'édition et je l'ai mis en contact avec La Boîte à Bulles. Il a balancé le projet pour voir si c'était possible publier une partie ou la totalité, mais il a répondu que l'histoire racontait trop de choses tandis qu'il avait besoin d'une histoire simple, avec un seul personnage bien suivi. C'était trop complexe, mon histoire, il a refusé le projet.

Quand il y a eu la seconde version de la crise, je lui ai proposé une nouvelle version, il a accepté et m'a demandé de faire 20 planches pour les publier dans *La Revue dessinée*. Je les avais dessinées mais c'était compliqué de les envoyer, parce qu'il n'y avait pas de connexion, je me connectais seulement à travers le téléphone et ce n'était pas possible de faire des envois. Quand j'ai réussi, il était tard pour la revue en papier et il m'a proposé de publier en ligne. Ils m'avaient d'abord proposé, si c'était publié en version papier, 150 euros par planche ; malheureusement il y a eu ce retard et pour la publication en ligne j'ai reçu 500 euros. Mais cela m'a permis d'avoir des ouvertures : grâce à cette publication j'ai eu un contrat avec ARTE Reportage. Ils avaient un projet de reportage sur les camps de réfugiés. Ils ont choisi 4 camps à travers le monde. Il y avait dans chaque reportage un cinéaste, un écrivain, un dessinateur et un photographe. Donc j'ai été envoyé à Moukhaïam, un camp de réfugiés palestiniens au Liban. Le reportage est en ligne, il suffit de taper sur le net *Moukhahïam la petite Palestine*¹²³⁴. Ce sont des planches sur les rencontres que j'ai faites sur place dans le camp de réfugiés.

S.F. : Le choix de publier sur Facebook a donc été une stratégie gagnante. Est-ce que vous l'aviez programmé dès le début ?

D.K. : Oui, c'était gagnant. Au début, mon souci, c'était de partager des informations, ce n'était pas dans le but de me faire de l'argent, parce que je ne connaissais personne sur FB. J'ai commencé à avoir quelques amis et, par la suite, [des amis] à travers des amis, puis d'autres...

¹²³⁴

« Moukhahïam - la petite Palestine. Le BD-reportage de Didier Kassai ». Dessin et scénario de Didier Kassai, *Arte*, 8 novembre 2014. Voir : <http://info.arte.tv/fr/moukhahiam-la-petite-palestine-le-bd-reportage-de-didier-kassai>, consulté le 2 janvier 2016.

S.F. : Je n'entends pas dire que vous l'auriez programmé pour faire de l'argent, mais pour vous faire connaître en tant qu'artiste.

D.K. : Bon, au début je n'ai même pas pensé à ça. Je pensais seulement à partager les informations. Même à Bangui, d'un quartier à l'autre on ne sait pas ce qui se passe. Si tu as un ami qui habite au bout de la ville, et qui ne sait pas ce qui se passe chez toi, tu peux l'informer à travers les réseaux sociaux. C'est comme ça que j'ai commencé, et surtout là où j'habite il y a eu beaucoup d'attaques de la Séléka, au début. Chaque jour on avait des trucs qui se passaient dans le quartier, et ça me permettait d'enrichir ma page.

S.F. : J'avais appris de votre mur FB la mésaventure de votre sœur, quand vous l'aviez perdue et vous demandiez des nouvelles...

D.K. : Cela c'est passé à partir du 5 décembre 2013, quand on a eu des attaques des « Anti-Balaka » sur la ville. Au bout de trois heures, comme ils n'avaient plus de munitions, ils sont repartis. Alors la Séléka s'est répartie dans la ville et a commencé à massacrer. C'est à ce moment là que j'ai perdu toutes les traces de ma sœur. Puisqu'elle habite dans un autre quartier, derrière l'aéroport, et ce quartier avait été envahi par des Peuls qui sont dans la Séléka, j'avais crainte. Elle n'était pas joignable, son mari non plus et je n'avais plus d'informations. Il y a eu tellement de morts, plus de mille morts, il y avait des cadavres partout. Tu as un parent qui est assassiné quelque part, tu ne peux pas t'informer, il y a des gens qui passent à l'hôpital pour chercher des parents qui sont morts, mais c'est plus dangereux pour les hommes, parce que si tu sors, tu risques d'être abattu par les miliciens « Anti-Balaka ». Je ne pouvais même pas aller à l'hôpital vérifier. Comme il y avait toujours la connexion, j'ai cherché à balancer ces informations sur Facebook, en demandant s'il y avait des gens qui l'avaient croisée. Je ne pouvais même pas passer la nuit à la maison. J'ai évacué la famille et, chaque fois que je pouvais, je me connectais et je balançais sur Facebook. C'était dangereux de dormir dans les maisons la nuit, parce que parfois la Séléka profite de la nuit pour passer dans les maisons massacrer les personnes.

S.F. : Aujourd'hui, comment souhaitez-vous être désigné ? Auteur de B.D. centrafricain ou d'origine centrafricaine, auteur africain ou d'origine africaine, auteur tout court ?

D.K. : Je voudrais être défini auteur de B.D. tout court, parce que c'est vrai que je suis d'origine centrafricaine, je suis africain mais je fais partie d'une grande famille de bédéistes. Si on veut me désigner par ma nationalité, ça ne pose pas de problème, mais je

me sens bédéiste qui appartient à tout le monde.

S.F. : Vous avez fait un choix assez net, en tant qu'auteur africain. Par exemple, Laval NG, qui est Mauricien et qui a dessiné la *Balade au Bout du Monde*, chez Glénat, il travaille avec un scénariste européen et il ne parle pas de l'Afrique. Même Barly Baruti, dans *Mandrill*, ne parle pas de l'Afrique. Vous avez choisi l'Afrique.

D.K. : Oui, ce que je dis souvent, au regard des B.D. qui ne parlent pas d'Afrique, c'est que, comme on est bédéiste, on peut avoir une commande. Barly Baruti, dans *Mandrill*, a travaillé sur un scénario d'un auteur européen. Il est obligé de se soumettre à ces contraintes là. Moi, j'ai fait tout seul mon histoire. Je pourrais bien raconter des histoires qui ne se passent pas en Afrique, cela pourrait arriver, mais à quoi cela sert-il d'aller sur la lune pour chercher une histoire, si on en a à côté de soi ? Moi, je dis souvent que ma richesse est ce qui se passe à côté de moi, ce qui m'entoure, ce que je vois, ce que j'entends. C'est ça qui fait ma force, c'est ça qui fait mon histoire, c'est ça qui fait ma richesse. Certains ont du pétrole à côté, moi j'ai des ordures à côté de moi, que je peux raconter et qui pourraient intéresser des gens.

S.F. : Comment s'est passée la prise de contact avec La Boîte à Bulles ?

D.K. : En 2009, j'étais invité au Salon du Livre de Paris, où je devais rencontrer certains éditeurs qui sont sur Paris. J'avais dans ma liste les adresses de certains éditeurs, dont La Boîte à Bulles. Finalement, on ne s'est pas rencontrés et j'ai gardé cette adresse. Quand j'ai commencé mon projet, j'ai pensé à la fois à La Boîte à Bulles et aux éditions Sarbacane, qui sont aussi des éditeurs parisiens. Je leur ai envoyé le projet, mais c'est La Boîte à Bulles qui a réagi, qui m'a dit que mon histoire était intéressante et qu'on pouvait engager une collaboration. Ils ont demandé des découpages pour voir si ça collait avec le scénario. Je les leur ai envoyés, ils ont accepté et m'ont proposé un contrat.

S.F. : Est-ce qu'ils vous ont demandé de changer le nom, le titre ?

D.K. : Ils m'ont laissé libre dans la création, mais ils étaient intéressés par cette histoire spécifique. Ils ont une collection qui publie des reportages B.D. à travers le monde, donc mon histoire s'intégrait bien dans cette collection. Ils m'ont laissé carte blanche, ils ont fait quelques critiques sur le scénario, que j'ai modifié.

S.F. : Ont-ils demandé de corriger les planches ? Est-ce qu'il y avait un directeur de collection qui demandait de corriger ?

D.K. : Oui, ça, ils l'ont fait. Mais c'est normal. On est obligé parfois, on crée mais on ne tient pas compte de certaines choses. Quand on se met dans la création, on ne se rend pas compte qu'il y a des trucs plus ou moins mal placés. Et c'est un directeur de collection qui se rend compte de ça et qui te dit « cela ne colle pas, il faut corriger ». Il te propose et tu décides de le faire.

S.F. : Et vous, acceptez-vous normalement ?

D.K. : On en discute avec lui, on se défend. Parfois il y a des choses qu'on veut défendre, parce qu'on n'est pas d'accord avec les remarques, mais on discute et on trouve un juste milieu.

S.F. : Avez-vous appartenu à une association regroupant des auteurs de B.D. en Centrafrique ?

D.K. : Non. En effet, il y avait *Sanza BD*¹²³⁵, mais elle ne fonctionne plus, parce qu'on ne se comprenait plus. Mois, j'ai eu la chance de participer à des festivals, de rencontrer plusieurs grands auteurs. On avait une revue qui sortait chaque trois mois et qui avait le même nom que l'association et publiait ses auteurs. Un jour j'ai eu une discussion avec le collectif. J'étais allé au festival de Yaoundé avec les revues, et il y avait eu tellement de critiques des lecteurs ! Je l'ai dit aux dessinateurs et j'ai ajouté : « si vous voulez devenir des professionnels, vous devez améliorer la qualité de vos productions ». Ils n'ont pas accepté les critiques et si l'association n'a pas tenu longtemps, c'est parce qu'ils n'ont pas voulu se faire critiquer. J'avais proposé de corriger les crayonnés avant de passer à l'encre, mais ils ont dit que je ne suis pas leur professeur, ils ont refusé et certains ont même abandonné la B.D., parce qu'ils faisaient des choses pas très publiables.

S.F. : À un moment donné de votre parcours dans la B.D., vous avez eu conscience d'être bédéiste. Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme bédéiste ?

¹²³⁵

Sanza BD, association et revue de bande dessinée, qui fut lancée en 2003 et sortit 7 numéros de 2003 à 2007. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « La longue histoire de la BD centrafricaine », *BDzoom*, 1 mai 2007. Voir : <http://bdzoom.com/4704/patrimoine/la-longue-histoire-de-la-bd-centrafricaine/>, consulté le 30 novembre 2015.

D.K. : Il y a bédéiste et bédéiste. Avant j'étais bédéiste, bien sûr, mais quand j'allais dans les festivals j'avais des planches de B.D., et je les montrais, maintenant, quand je vais dans un festival, j'ai un livre à montrer. Là je peux dire que je suis un vrai bédéiste parce que j'ai un livre entre les mains. On reconnaît un bédéiste non seulement par des planches mais aussi par une publication. C'est le plus important, parce que ce sont quand même des traces qu'on laisse et, même si je ne suis pas là, ils prennent le livre et disent : c'est Didier Kassaï qui a fait ceci.

S.F. : Avez-vous publié des albums en République Centrafricaine ? Avec quel éditeur ?

D.K. : J'avais publié des albums de jeunesse et des B.D. collectives. On n'a pas de maisons d'éditions. Il y avait une maison d'édition qui avait publié *L'odyssée de Mougou*¹²³⁶. C'est un roman centrafricain¹²³⁷ adapté en B.D. L'Alliance française avait lancé le projet qui a été récupéré par « L'Harmattan BD ».

Les livres pour la jeunesse ont été publiés avec la Coopération française¹²³⁸, avec le but de faire de l'alphabétisation ; ils ont été récupérés par une maison d'édition ivoirienne : Les Classiques ivoiriens.

S.F. : Combien de copies de *Tempête sur Bangui* ont-elles été imprimées ?

D.K. : 1 600 exemplaires. Il sera disponible dans les librairies à partir de la semaine prochaine.

S.F. : Avez-vous jamais pensé à venir en Europe, pour travailler ou pour vous installer ?

D.K. : Non, je n'ai pas pensé à une installation en Europe. En Europe je viens, je cherche les contrats et je retourne au pays. Je veux bien travailler au pays, parce que c'est là où je trouve mon inspiration. De plus, si on décide d'aller tous en Europe, il n'y aura plus personne au pays (rires).

Sur place, en Afrique, ce n'est pas facile du tout. Il faut toujours chercher des ouvertures

¹²³⁶ *L'odyssée de Mongou*. Dessin et scénario de Didier Kassaï. Bangui : Éditions Les Rapides, 2008 ; republié par l'Harmattan, collection « L'Harmattan BD », 2014.

¹²³⁷ SAMMY MACKFOY (Pierre), *L'odyssée de Mongou*. Paris : Hatier, 1977.

¹²³⁸ *Gipépé le pygmée, Gipépé et les exploités de bois, Gipépé et le bébé, Gipépé et la fièvre Rémonla, Aventures en Centrafrique*.

pour exister, échanger des contacts, discuter des projets, rencontrer des personnes, mais tout cela se fait en Europe. En Afrique, on peut le faire peut-être pendant des festivals, mais il n'y en a pas assez.

S.F. : Qu'est qui est le plus important pour vous, d'être publié au pays ou en Europe ?

D.K. : C'est plus important de publier au pays, mais la seule question est « Qui va acheter ? ». Parce que le pouvoir d'achat des Centrafricains ne leur permet pas de payer un album qui coûte 24 euro ; peut être, quelqu'un ira acheter, mais la majorité n'a pas ce pouvoir d'achat. De plus, les Centrafricains n'ont pas la culture de la lecture. Ils aiment plus dépenser de l'argent dans la boisson que pour acheter un livre. Donc si on publie en Afrique, cela ne sera rien du tout. Je parle de la Centrafrique, peut être que dans certains pays d'Afrique une publication pourra marcher, mais en Centrafrique, particulièrement, cela ne marchera pas.

S.F. : Comme auteur B.D., avez-vous fait l'objet d'une répression policière ou d'une quelconque censure ?

D.K. : Il n'y a pas de censure, parce qu'il n'y a même pas d'État en Centrafrique (rires). On est sous tutelle des Nations-Unies.

S.F. : Vivez-vous de votre plume ?

D.K. : Oui, je fais de la communication visuelle, je travail pour des ONG, je suis des projets de sensibilisation, je fais des boîtes à images, je fais des B.D. didactiques, des illustrations pour ceux qui me le demandent. Je ne fais pas la publicité. Il n'y a pas de concurrence en Centrafrique, donc, la publicité, c'est inutile. Il y a un opérateur téléphonique qui fait sa propre publicité, mais il vient de l'extérieur. Je vends aussi des aquarelles, des scènes de vie quotidienne. Cela m'a permis d'acheter une maison, d'acheter une belle moto (rires) et j'ai encore des projets de construction, donc j'arrive à vivre avec mon travail, ou moins en Centrafrique. Peut-être qu'à l'étranger, ce serait plus difficile.

Entretien avec Laval NG, recueilli via courriel le 16 juin 2016

Sandra Federici : Comment et quand avez-vous commencé à réaliser des B.D. ? Votre vocation de devenir auteur de bande dessinée, d'où est-elle venue ?

Laval NG : Quand j'étais adolescent, je partageais avec un petit groupe d'amis de ma classe la passion des *comics* Marvel. Le plus grand bouleversement éditorial de cette époque a été la mort du personnage Phoenix des *X-men*. Je me souviens d'avoir vécu ce numéro de *X-men* comme un grand drame. Comment pouvait mourir une héroïne de B.D. ? Le temps passant, je m'étais habitué à cette idée et au fait que je devais suivre la suite des aventures de ce *comics* sans elle. Puis, un jour, est apparu un numéro spécial... : *Et si Phoenix n'était pas morte ?* Ce numéro racontait une suite alternative où l'héroïne survivait à l'attaque mortelle qui lui était destinée.

Je me suis rendu compte que, grâce à l'écriture et au dessin, on pouvait donner, voire redonner vie à un personnage ! Faire de la B.D., à cet instant précis, pour moi, était une façon de vaincre la mort, plus exactement toutes les peines qui pouvaient être associées à elle. J'avais 14 ans quand j'ai eu ce déclic. Je n'avais aucune envie d'en faire un métier, mais j'ai, depuis ce moment, toujours accordé beaucoup d'heures à cette activité qui est celle d'inventer un monde, des personnages, des aventures...

S.F. : Quel parcours de formation à la B.D. avez-vous suivi ? Comment se fait-il que vous vous soyez retrouvé aux États-Unis ? Avez-vous bénéficié d'une bourse ou avez-vous financé vos études par vos fonds personnels ?

L.NG. : Ma formation B.D. s'est faite au fur et à mesure, à l'occasion d'ateliers et de rencontres dans les festivals. Parmi les ateliers les plus marquants, je pense à un atelier à l'Île Maurice en 1999 avec Emmanuel Lepage et, aux États-Unis, à un atelier de peinture avec Scott Hampton¹²³⁹ en 1997.

Après mes études secondaires, j'ai travaillé pendant deux ans dans le dessin animé. Un studio allemand venait tout juste d'ouvrir une succursale à Maurice et le travail d'animation était fait de façon traditionnelle. Ensuite, en 1994, je suis parti aux États-Unis pour étudier l'animation 3D sur ordinateur ; j'avais reçu une bourse pour la qualité de mon portfolio.

¹²³⁹

Scott Hampton, artiste-peintre états-unien, est aussi dessinateur de B.D. Publié par Marvel Comics et DC Comics, il a illustré les séries *Batman*, *Sandman*, *Black Widow*, *Hellraiser* et *Star Trek*, mais aussi il a aussi donné des créations personnelles, comme *The Upturned Stone*. Il est connu pour son style pictural particulièrement adapté au genre fantastique.

S.F. : Par rapport à la majorité des auteurs de l'Afrique francophone, qui commencent leur carrière (et parfois la poursuivent) au moyen de publications de sensibilisation pour des ONG, des associations ou des organisations internationales, votre parcours s'avère différent. Dans quel cadre se sont réalisées vos premières publications ?

L.NG : J'ai réalisé mes premières publications aux États-Unis en 1999, alors que j'étais déjà rentré de mes études [à Maurice]. C'était deux *comics* chez Caliber Comics ¹²⁴⁰. Un ami de collègue avait proposé mon nom à son éditeur et je devais terminer les deux B.D. dans un délai très « américain » : une B.D. de 22 planches, aussi bien dessinées que encrées, devait être réalisée en un mois. J'aurais pu publier des planches de B.D. dans un magazine hebdomadaire à Maurice déjà en 1993, mais j'avais estimé que le prix proposé pour la page n'était pas plus élevé que le prix de deux caricatures dans ce même magazine, et cela ne me plaisait pas. Quelques temps après, un journal mauricien avait lancé un appel de B.D. à publier, mais mon projet n'avait pas été retenu.

J'ai été très rarement approché pour faire des publications de sensibilisation. Une seule a vu le jour jusqu'à maintenant. Une autre déjà terminée reste dans un tiroir de l'ONG depuis des années, probablement faute de finances.

S.F. : Dans votre biographie sur les sites d'*Africultures* et de la *Bédéthèque*, on lit que vous avez été « découvert par Pierre Makyo ¹²⁴¹ à l'occasion d'un festival de B.D. à la Réunion » ; pouvez-vous raconter comment s'est passée cette rencontre et comment elle s'est transformée en opportunité de travail ?

L.NG : J'ai rencontré Pierre Makyo en 2001, lors du premier festival Cyclone BD à l'Île de la Réunion. Suite à un souci d'organisation, nous nous sommes retrouvés à partager la même chambre le premier jour de notre arrivée. C'est ainsi que j'ai pu lui montrer en toute tranquillité mon portfolio. Il a été tout de suite séduit par certaines planches, dont il a pensé qu'elles pourraient très bien convenir au prochain cycle de *Balade [au bout du*

¹²⁴⁰ *Magus, The Enlightened One*. Dessin de Laval NG, scénario de Gary Reed. Wayne County (Michigan) : Caliber Comics Press, 1999 ; *Legends Of Camelot, Quest For Honor*. Dessin de Laval NG, scénario de Tom Biondolillo. Wayne County (Michigan) : Caliber Comics Press, 1999.

¹²⁴¹ Pierre Makyo, de son vrai nom Pierre Fournier, est un scénariste et dessinateur de bandes dessinées français. C'est en créant avec Laurent Vicomte la série *Balade au bout du monde*, en 1981, qu'il connaît le succès. Après le premier cycle (1982-1988), illustrée par Vicomte, d'autres dessinateurs ont réalisé les albums : Hérenguel (1992-1995), Michel Faure (1997-2000) et Laval NG (2003-2008).

monde]. Et tout est parti de là.

S.F. : Vous êtes considéré comme l'un des très rares bédéistes africains à avoir réussi à s'affirmer en Occident en tant que professionnel. Quels sont, selon vous, les moments de votre parcours qui représentent des étapes décisives pour l'entrée dans le champ européen ? Quels sont les choix stratégiques (de collaboration, de style, de communication...) que vous jugé positifs dans ce parcours ?

L.NG : Au fait, c'est pour la *Balade au bout du monde* que je suis le plus connu en tant que dessinateur. Je suis quand même conscient que c'est un univers qui avait déjà été créé par un autre artiste qui a un statut, presque, de légende, Laurent Vicomte¹²⁴². Je ne pense pas qu'il serait correct de dire que j'ai réussi à m'affirmer en Occident. J'ai eu le privilège de travailler avec Jean-David Morvan¹²⁴³ à un des tomes des *Chroniques de Sillage*¹²⁴⁴ suite à la *Balade*. Humainement, c'est un plaisir de travailler avec Makyô.

Si Makyô est la personne qui m'a permis de signer mon premier album en France, c'est la rencontre avec Emmanuel Lepage, en 1999, qui m'a donné l'idée de publier en France. Sauf pour les travaux d'Hugo Pratt, Hausman, Moebius et Bilal, j'avais toujours le regard plutôt pointé sur ce qui se passait dans les *comics*. En quelques années, j'ai dû repenser ma vision de la B.D., de la narration avec plusieurs cases dans une planche, etc., expérimenter avec plusieurs matériels de dessin pour approcher l'esthétisme européen. Je suis plutôt content avec ce que j'ai fait. Je ne cherche plus à avoir un style ; ce que je regrette est d'avoir peut être perdu du temps à essayer d'en trouver un.

J'essaie de donner un graphisme unique à tout nouveau projet avec plus ou moins de succès. C'est un choix très personnel et cela me permet de garder un grand enthousiasme dans ce médium qu'est la B.D.

S.F. : Combien d'exemplaires ont été vendus votre plus grand succès, la *Balade* ?

¹²⁴² Laurent Vicomte est un auteur de B.D. français. Il a publié peu d'albums, dont les quatre premiers tomes de la *Balade au bout du monde*, qu'il a refusé de continuer. Il a par la suite réalisé la série *Sasmira*, dont le premier tome a été publié chez Les Humanoïdes associés et les deux suivants chez Glénat. Reconnu par plusieurs prix, il est connu pour sa lenteur et sa précision dans le dessin, à cause desquelles ses albums ont été attendus plusieurs années par le public avant d'être publiés.

¹²⁴³ Scénariste français de B.D.

¹²⁴⁴ « Xen-Auto-Phobia ». Dessin de Laval NG, scénario de Jean-David Morvan, dans *Les Chroniques de Sillage*. Volume 3. Paris : Delcourt, 2006, 40 p.

L.NG : Les quatre tomes réunis devraient totaliser environ un peu plus de 53 000 copies vendues.

S.F. : Selon vous, le fait de publier en France est-il important pour la légitimation ? Quel est, selon vous, ce qui définit le succès incontournable pour un auteur de B.D. ? Par rapport aux instances de légitimation (festivals, prix, publications, critique...), pensez-vous d'avoir obtenu assez de reconnaissance en tant qu'auteur de B.D. ?

L.NG : Publier en France est une véritable légitimation. Le public mauricien ne comprend pas très bien ce qu'est un auteur de B.D., mais tout cela est mieux que de rester un improbable et obscur "dessinateur de petit miquet" [*sic*]. Le succès indiscutable pour un auteur de B.D. est qu'il y ait toujours des éditeurs qui veulent publier ses œuvres et qu'il ait un public qui suit. Je pense que je pourrai avoir encore plus de reconnaissance et je le souhaite bien, mais c'est peut être trop tôt pour moi.

S.F. : Aujourd'hui, comment souhaitez-vous être désigné ? « Auteur mauricien de B.D. » ou « auteur de B.D. » tout court ?

L.NG : « Auteur de B.D. » ou « auteur mauricien de B.D. », les deux sont bons pour moi.

S.F. : Convenez-vous que, par rapport à des auteurs comme Barly Baruti ou Pat Masioni ou Marguerite Abouet ou Pahé, il semble que votre identité africaine soit moins perçue par le public et la critique, et que vous soyez considéré plutôt en tant que professionnel tout court, réalisateur de série importantes, sans accorder beaucoup d'attention à l'appartenance à l'Afrique ? Si oui, quelles en sont, selon vous, les raisons ?

L.NG : C'est peut être normal. Jusqu'à maintenant, aucune des B.D. que j'ai publiées en France ne traite de Maurice et par extension de l'Afrique. Il manque l'envie du public, ou de la critique, de mieux connaître mon identité et il se peut aussi que je ne fasse rien pour les encourager...

S.F. : Comment et pourquoi avez-vous choisi votre nom de plume ? Avez-vous eu des requêtes ou des conseils de la part des éditeurs en vue de simplifier le nom pour le rendre plus « mémorisable » par les lecteurs européens ?

L.NG : C'est mon vrai nom. Le prénom c'est Laval et le nom de famille c'est NG ¹²⁴⁵. Une fois, j'ai essayé de ne garder que mon prénom, pour *Les Cercles de mystère*, mais la raison principale était avant tout graphique. L'éditeur voulait avoir une certaine symétrie sur la couverture. C'était intéressant pour cette B.D. en particulier, mais c'était une exception.

S.F. : Quelles sont actuellement les difficultés principales pour l'affirmation des auteurs mauriciens de B.D. ?

L.NG : Il n'y a pas assez de production de B.D. par les auteurs mauriciens. Malheureusement nous avons un marché ou un public très restreint, ce qui ne nous offre pas assez de champs pour expérimenter ou développer notre talent.

S.F. : Quelle est votre situation professionnelle, maintenant ? Quels sont vos projets ?

L.NG : Pour l'instant, j'arrive à vivre de la B.D. Le dernier album vient de sortir : *Parallèle, tome 1* avec au scénario Philippe Pelaez, chez Sandawe ¹²⁴⁶. Je complète en ce moment *Les Cercles de lumière* avec Makyo aux Éditions du Long Bec [France]. Ensuite, je vais travailler sur l'histoire de l'Île Maurice en B.D. avec l'écrivaine mauricienne Shenaz Patel.

Entretien avec Pat Masioni, Paris : 8 juillet 2014

Sandra Federici : Quelle est votre identité civile ?

Pat Masioni : Le nom c'est Masioni, Patrice c'est le prénom, dit Pat. Je suis né en 1961 à Mikuzi, dans le Bandundu (R.D. Congo).

¹²⁴⁵ La version longue est : « Ng Man Kwong » (<http://www.bedetheque.com/auteur-7478-BD-Laval-NG.html> , consulté le 15 avril 2017).

Parallèle, de Laval NG et Philippe Pelaez, a obtenu un investissement de 42 000 euros de la part de 315 « édinautes », d'après le site de Sandawe.

Voir : <https://www.sandawe.com/fr/projets/parallele>, consulté le 20 septembre 2017.

S.F. : Quelles sont les étapes de votre parcours scolaire et dans le domaine de la B.D. ?

P.M. : J'ai suivi le parcours scolaire régulier au Congo : primaire et collège. Après, je suis entré dans l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, section Décoration d'intérieur.

S.F. : Quel a été votre premier travail ?

P.M. : À part la B.D., je n'ai jamais travaillé dans d'autres domaines. Je suis sorti de l'académie et j'ai commencé tout de suite à publier. C'était en 84 et 85. J'ai commencé à travailler comme professionnel et j'étais, dès le début, très bien payé.

S.F. : Pour quels éditeurs?

P.M. : Pour les Éditions Saint-Paul de Kinshasa. Je faisais de la B.D., de l'illustration, des livres pour la jeunesse, des livres pour adultes. Je dis « adultes » dans le bon sens du terme, il n'y avait pas de sexe, des choses de ce type.

S.F. : Comment et quand avez-vous eu les premiers contacts avec la B.D. ? Avez-vous suivi des ateliers ?

P.M. : Quand j'étais aux Beaux-Arts, j'ai commencé à suivre des cours particuliers, parce que mon professeur de dessin, qui était espagnol, avait découvert en moi quelque chose, un talent. C'est pour cela que, à 14 ans, j'ai imprimé mon premier dessin, à Kinshasa. C'était une pochette de disque, tirée à 5 000 exemplaires, pour un disque d'un musicien espagnol. Voir mon dessin imprimé, cela a été une joie !

S.F. : Quels sont les prix les plus importants que vous avez reçus ?

P.M. Le plus important, parce que c'était très loin et j'étais reconnu, a été le prix aux États-Unis, le Glyph Award ¹²⁴⁷, puis le prix de Bologne ¹²⁴⁸, avec *Africa e Mediterraneo*, et

¹²⁴⁷ Pour les épisodes 13 et 14 de la série *The Unknown Soldier*, publiée aux États-Unis chez Vertigo/DC Comics, Masioni a reçu le Glyph award au Festival ComiCon de San Diego en 2010.

¹²⁴⁸ Pat Masioni a gagné le Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure histoire B.D. inédite d'auteur africain en 2002, avec l'histoire « Ô mon pays ».

le prix de Rome, en 2003, le prix « Imagine » ¹²⁴⁹.

S.F. : Aujourd’hui, comment souhaitez-vous être désigné : bédéiste congolais, bédéiste d’origine congolaise, bédéiste africain, bédéiste d’origine africaine, bédéiste tout court ?

P.M. : Je dirais « bédéiste d’origine congolaise », je ne peux pas le refuser. Bientôt j’aurai la nationalité française. Actuellement, j’ai un passeport français, mais pour réfugié.

S.F. : Avez-vous appartenu à une association regroupant des auteurs de B.D. en République Démocratique du Congo?

P.M. : Je suis l’un des co-fondateurs de l’ACRIA, avec Barly [Baruti]. C’était en 89. C’était une association où chacun a apporté ce qu’il savait déjà. Moi, j’étais déjà professionnel dans le domaine de la B.D., de même que Barly. On vivait déjà de la B.D., on s’est mis ensemble pour promouvoir la B.D. congolaise. Au tout début, chacun avait une pierre qu’il a apportée à l’organisation, moi tout ce qui était imprimerie, tout ce qui était maquette, le côté artistique. C’était avant l’ordinateur, mais je traitais déjà des dessins sur Photoshop. L’imprimerie se faisait encore avec les films et les transparents, mais j’ai eu très tôt l’opportunité de travailler aussi bien avec les films et transparents qu’avec Photoshop. Brain Tshibanda ¹²⁵⁰ a apporté tout ce qui est administratif. C’étaient des gens pointus, nous étions très forts, très professionnels.

S.F. : Normalement, ceux qui participent à une association le font pour avoir une visibilité.

P.M. : Ceux qui sont venus après, oui. D’ailleurs, c’est bien ainsi, nous l’avons fondée aussi pour cela. On avait des adhérents, on était reconnus, c’était très bien, c’était cela le but.

S.F. : Selon vous, la B.D. congolaise, quelle origine aurait-elle ?

P.M. : Dans l’histoire on peut remonter très très loin, parce que, quand je vois la

¹²⁴⁹ Nous n’avons pas trouvé d’information concernant ce prix.

¹²⁵⁰ Expert de la gestion de dossiers culturels, Brain Tshibanda est actuellement Directeur adjoint du Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa.

Voir : <http://www.wbi.be/fr/persons/person/tshibanda-brain>, consulté le 20 juillet 2017.

décoration et l'art traditionnel, je peux remarquer que dans certainesalebasses que les anciens faisaient il y avait déjà de personnages. Mais, si ma mémoire est bonne, la B.D. congolaise commence déjà dans les années 40, puis, en 66, il y avait une revue : *Antilope*. J'avais le premier exemplaire de la revue *Antilope*, qui m'avait été donné aux Éditions Saint Paul. Actuellement, c'est Brain Thsibanda qui a cet unique exemplaire. Je l'avais remis à Brain pour nous, pour l'archive de l'association ACRIA. Un jour, j'irai récupérer mon exemplaire, parce qu'il est très rare, ce n'est pas imprimé en offset, mais en typographie, au plomb mobile, c'est-à-dire avec des caractères en plomb composés, et le papier était frappé, c'était vraiment artisanal !

S.F. : Quelles étaient donc vos premières lectures enfantines ?

P.M. : La revue *Tintin* et puis la revue *Jeunes pour jeunes*.

S.F. : Et *Kouakou* ?

P.M. : *Kouakou* est venu après, vers les années 76-77. *Kouakou*, on le trouvait partout ! C'était presque gratuit.

S.F. : Votre vocation de devenir auteur de bande dessinée, d'où est-elle venue ?

P.M. : D'abord, mes influences sont dans la famille. Ma mère faisait de la poterie. Je suis né dans une famille de forgerons : on les appelle ainsi, mais ce sont des artisans, tous mes aspects qui sont liés à l'art viennent de là. En ce qui concerne la B.D., mon frère et mon cousin dessinaient, je les voyais dessiner dans de petits carnets. Je les regardais dessiner et j'ai commencé à dessiner. Puis, ils ont arrêté ; moi, j'ai continué.

S.F. : Est ce que les ouvrages d'Hergé, assez diffusés au Congo, vous ont influencé ?

P.M. : J'étais influencé plutôt par Jacques Martin ¹²⁵¹, que je lisais souvent parce qu'il avait un style semi-réaliste. Hergé me plaisait, me faisait rire, mais les histoires que racontait Jacques Martin m'intéressaient parce qu'elles se passaient dans la Rome antique. Pendant la même période, nous allions souvent au cinéma regarder de films sur

¹²⁵¹

Né en 1921, Jacques Martin est un auteur de B.D. français qui a travaillé pour *Le Journal de Tintin* et les Studios Hergé de 1948 à 1978. Il est connu surtout pour la série de fiction historique *Alix*, située pendant l'antiquité romaine, et d'autres séries historiques qui ont eu un grand succès.

les gladiateurs, les Romains, Ursus, Maciste, nous étions impressionnés. J'aimais ce genre de cinéma, et je le retrouvais dans la B.D. de Jacques Martin. C'est cela qui m'a influencé à faire de la B.D. Dans les cinémas, il y avait des écrans géants, on était submergés.

Et aussi, en dehors de cela, je fabriquais des appareils de projection de films. Chez mes parents, j'avais une petite salle de projection et je projetais de films, j'avais 13 ans. C'était possible, à l'époque, de trouver de petites bobines, émissions télé, en vente. C'étaient en format « 16 millimètres ». Puis, vers l'année 1987-88, je les ai remplacées par la vidéo, jusqu'en 1997, quand j'ai arrêté. C'était une activité parallèle, mais j'étais toujours dans le monde de l'image.

S.F. : Quels sont les auteurs de B.D. que vous admirez ?

P.M. : J'aimais beaucoup Jean Giraud ¹²⁵², parce que c'est quelqu'un qui a fait la B.D. franco-belge en même temps que les comics américains. Il peut donc changer de style d'un sujet à l'autre, sans qu'on puisse le reconnaître. Il peut passer de l'hyper-sophistiqué, très épuré, à l'humoristique. Cela m'impressionne : c'est quelqu'un de très grand !

S.F. : À un moment donné de votre parcours dans la B.D., vous avez eu conscience d'être bédéiste. Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme bédéiste ?

P.M. : C'était en 1984, quand j'ai touché mon premier salaire et que le livre est sorti de l'imprimerie, tiré à 5 000 exemplaires pour la première impression. Là, je me suis dit : voilà, je suis bédéiste... C'était le livre *Monseigneur Comboni*, chez les éditions Saint Paul, distribué et vendu au Congo.

S.F. : Pour la publication de votre première B.D. au Congo, le contact avec l'éditeur a été possible grâce à quoi ?

¹²⁵² Jean Giraud est un auteur et dessinateur français de bande dessinée. En 1963, sous la signature de Gir, il a donné naissance, – avec Jean-Michel Charlier qui est à l'époque directeur de *Pilote* –, à la série *Blueberry*. En 1975, sous le pseudonyme de Moebius, avec d'autres auteurs, il a fondé la maison d'édition Les Humanoïdes Associés et l'importante revue *Métal Hurlant*, spécialisée dans la science-fiction. Par la suite, il a créé avec Alexandro Jodorowsky une nouvelle série, *Les aventures de l'Incal* (1980), et participé à de nombreux projets cinématographiques (*Les Maîtres du temps*, *Tron*, *Alien*, *Le 5e élément*). Il est décédé en mars 2012 à Paris.

P.M. : Mon professeur de dessin espagnol m'avait présenté à l'équipe des Éditions Saint-Paul, puis ils m'ont passé un texte, en demandant de faire, je crois, trois-quatre planches en noir et blanc, puis des essais avec couleur. Quand ils ont vu mes épreuves en noir et blanc et, après, celles en couleur, ils ont dit : voilà celui qu'on cherche. Ils ne faisaient pas d'impressions en couleur à l'époque, et c'est à ce moment qu'ils ont décidé de lancer une série en couleur, *La vie de Jésus*, qui sera la plus grosse série des Éditions Saint-Paul, tirée à des milliers d'exemplaires. Je crois que c'était en 9 volumes.

S.F. : Vous les avez encore ?

P.M. : Ici je n'en ai pas, je les ai au Congo. Ma femme en a acheté sur eBay, chez un antiquaire belge.

S.F. : Grâce à quoi la publication de votre B.D. commerciale à l'extérieur a-t-elle été possible ?

P.M. : La B.D. que je faisais, bien que religieuse, était commerciale. Quant à l'Europe, ils m'ont contacté par mail, pour me proposer le scénario de *Rwanda 1994* et, après, j'ai rencontré la scénariste ; on a fait le dossier et j'ai trouvé l'éditeur. J'étais déjà en contact avec l'éditeur Albin Michel pour un collectif.

S.F. : Quelles sont actuellement vos difficultés en tant qu'auteur ?

P.M. : Les difficultés sont comme celles de tout le monde. Les problèmes sont avec les grands éditeurs ; comme auteur professionnel, il y a de charges qu'il faut payer, des cotisations pour la retraite. Beaucoup de ceux qui, ici en France, se disent auteur de B.D. n'ont pas le numéro que chacun doit avoir en tant que travailleur indépendant. Il faut l'avoir. J'ai un numéro, comme une entreprise, et j'ai une autre numéro comme affilié à l'AGESSA ¹²⁵³, qui est la structure qui gère tous ce qui est cotisation sociale des auteurs. Tout auteur qui veut être auteur professionnel de B.D. doit l'avoir, celui qui ne l'a pas, ce n'est pas reconnu ici. Et je paye les taxes tous les trois mois. Ce sont des taxes très lourdes, parce que, même si tu gagnes moins, il y a un certain seuil minimum à payer. C'est très difficile. Et puis, il y a la retraite complémentaire, qu'il faut payer.

¹²⁵³

L'AGESSA (Association pour la gestion de la sécurité sociale des auteurs) s'occupe de la gestion de l'affiliation à la sécurité sociale des artistes et du recouvrement des cotisations.

S.F. : Vous êtes le premier auteur qui me parle de ce type de problème.

P.M. : Parce que tout le monde n'est pas entièrement dans ce système. D'autres ont un autre métier à côté qui le fait vivre. Et c'est très difficile.

S.F. : Pour un bédéiste africain, résider en Europe, qu'est-ce que cela signifie ? Disposer de liberté d'expression ? avoir plus d'opportunité pour se confronter à d'autres auteurs et connaître leur travail ? avoir plus d'opportunités en vue de participer aux festivals ? entrer en contact avec les grands éditeurs ?

P.M. : Si un auteur arrive à publier chez un grand éditeur, cela c'est une autre paire de manches. Parce que même pour les auteurs français, c'est difficile : tout le monde n'a pas cette chance là, ce ne sont pas que les Africains qui sont concernés (même quand je parle de taxes, tout le monde a le même souci).

L'éditeur, c'est important pour les ventes : on peut avoir publié plus de 15 albums de B.D. et n'avoir jamais touché de droits d'auteur.

S.F. : Pourquoi ?

P.M. : Faute d'avoir vendu assez de livres au delà d'un certain seuil !

S.F. : Pourquoi l'éditeur continue-t-il à publier un auteur qui ne se vend pas ?

P.M. : Parce que l'éditeur gagne sur l'ensemble, sur une espèce de paquet de publications. Il calcule de publier 20 B.D., qui lui permettent d'« occuper de l'espace », d'être visible. Les autres livres ne sont là que pour accompagner l'album de tête.

S.F. : Les auteurs touchent parfois un à-valoir ?

P.M. : Oui, après, ils doivent le rembourser à travers les ventes. Comme je l'ai dit, le contrat d'auteur fixe un seuil de ventes du livre qui correspond au montant de l'à-valoir. Si vous dépassez ce seuil, là vous commencez à toucher le droit d'auteur, si c'est en dessous, il n'y aura pas de droit.

S.F. : Et si l'auteur ne vend pas ?

P.M. : Il ne rembourse pas l'à-valoir, mais l'éditeur arrête la série, ou peut aussi lui accorder une autre chance.

S.F. : Et avec *Rwanda94* avez-vous touché de droits ?

P.M. : Moi, j'ai déjà commencé à toucher mes droits d'auteur, aux États-Unis et, en toute petite partie, ici en Europe. Je ne sais pas s'il existe un auteur africain ici en Europe qui touche des droits d'auteur. Sauf Marguerite Abouet, elle est la seule. Mais pour *Aya [de Yopougon]*, pas pour tous les livres. Cela peut marcher pour un titre, mais pas pour les autres.

S.F. : Cela sera difficile pour les nouveaux.

P.M. : Il faut commencer avec un livre qui marque les esprits, ce qui n'est pas facile. Il faut aussi que le livre bénéficie d'une bonne promotion et d'un très bon circuit de distribution.

Il ne faut pas oublier qu'il y a une surproduction. Personne n'a de recettes pour programmer cela : un bon scénario, de bons dessins... Personne ne comprend comment ils font les sélections. Des gens dessinent très bien, mais ils n'arrivent pas à publier. Tout le monde peut faire quelque chose, avoir du succès, « faire un carton », mais il n'y a pas de conseil à donner. Même Marguerite Abouet, quand elle et son mari [Clément Oubrerie] ont commencé, ils ne s'attendaient pas au grand succès de leur livre.

Aujourd'hui, *Aya de Yopougon* est un personnage : cela fait huit ou neuf ans que, quand tu vas à la FNAC, l'album est toujours là, présenté. Il fait désormais partie des classiques de la B.D. franco-belge. Mais il faut tout de même dire que c'est un personnage qui est arrivé à un moment où le marché de la B.D. attendait quelque chose comme celui-là. Cette époque est dépassée. Combien de personnages d'imitation sont arrivés après, qui n'ont pas réussi ? Ce n'est pas facile.

Il faut aussi tenir compte du fait qu'on est en France. Tu es Africain, c'est ça, aussi, à considérer : le marché est en partie réservé aux Français. Ce n'est pas facile qu'on laisse un projet d'un Français pour retenir le tien. Il y a encore des clichés : que tu ne termineras pas le travail, qu'il ne faut pas avoir confiance dans un Africain...

S.F. : Qu'est-ce qui est le plus important pour vous : être publié au pays ? être reconnu et lu par son peuple ? être publié à l'étranger ? être publié n'importe où et n'importe comment ? être publié dans une grande maison d'édition française ? être publié dans une grande maison d'édition européenne ? être publié dans une grande maison d'édition américaine ?

P.M. : Pour moi, c'est important de travailler pour gagner ma vie, mais ce n'est pas cela le but premier. Pour répondre à la question, je dirais : publier, être payé pour ce que je fais,

mais, beaucoup plus, arriver à transmettre ce que j'ai dedans, ma vision de la vie. Quel que soit le pays, quel que soit l'éditeur, mon souci c'est de transmettre mes idées. Un bon éditeur qui me permet de vivre aussi de mon travail. Si je le trouve ici en France, ça va, je dirais oui, mais aussi en Europe.

S.F. : Quelles sont, selon vous, les instances de légitimation les plus importantes pour un auteur de B.D. ? Quand est-ce qu'un auteur peut dire qu'il a du succès : quand il a publié au pays ? ou dans une grande maison d'édition française, ou européenne, ou américaine ? ou bien quand il est reconnu par la critique, ou invité à un festival ?

P.M. : Le succès, ce sont les ventes, rien d'autre. Même au pays : il faut vendre. À Kinshasa, il y en a beaucoup qui se disent auteur de B.D. mais je me demande : est-ce qu'ils ont vendu les livres ? Il y en a un qui vend et d'autres qui ont publié une page ici, une page là bas, mais il faut que les gens achètent les œuvres.

Ceux qui vendent au Congo sont ceux que publie Saint-Paul. Ces gens travaillent et sont payés, ils ne travaillent pas pour rien. Les Éditions Saint-Paul sont structurées, elles sont comme les éditeurs d'ici, il y a la distribution, qui fait ainsi qu'on peut les trouver dans tous les points de vente du pays. Mes livres réalisés au Congo sont partout dans le pays. Dans tous les petits villages, dans les paroisses.

S.F. : S'agit-il de vieux exemplaires ?

P.M. : Ils font des réimpressions tout le temps : la Bible n'a jamais été dépassée.

S.F. : Ils vous donnent des droits ? Vos droits sont au Congo ? Votre famille peut les toucher ?

P.M. : Oui, ils me donnent des droits qui sont encore au Congo. Quand je pourrai y aller j'irais récupérer mes droits. Ma famille est ici, mes enfants, adolescents, sont ici. Et ma famille d'origine n'a pas le droit de toucher mes droits d'auteur.

S.F. : Pouvez-vous aller au Congo, actuellement ? Pensez-vous y aller ?

P.M. : Oui, j'aime le Congo, c'est mon pays. J'irai sûrement, dès que je pourrai.

S.F. : Vos enfants désirent-ils aller visiter leur pays d'origine ?

P.M. : Oui, mais pour une période de vacance, 15 jours. Actuellement, ils sont dans une phase de construction de leur personnalité. Ils sont nés au Congo, et quand ils sont arrivés, cela a été assez compliqué, ils ne comprenaient pas certains aspects de la vie en France. Maintenant, ils vivent ici, dans un beau quartier de Paris, ils sont dans la mentalité française des gens de leur âge. Ils n'ont pas d'amis congolais, parce que dans ce quartier, il n'y a presque pas d'Africains, ils n'ont pas ce côté congolais, mais si je leur rappelle leurs origines, ils ne doivent pas les refuser. Je leur parle du Congo, j'essaie de leur transmettre des notions congolaises, ils ne doivent pas oublier d'où ils viennent. Ils parlent parfois avec les grands-parents congolais. C'est pour cela que j'ai choisi de ne pas participer à tous les festivals auxquels je suis invité : ils vivent avec moi et je dois les suivre.

S.F. : Diverses instances ou agents jouent un rôle dans la B.D. Considérez-vous comme plus ou moins important, dans la B.D. que vous pratiquez, le rôle joué par les revues B.D., la presse généraliste, les éditeurs locaux, les éditeurs européens ou extra-européens, les librairies/distributeurs, les critiques, le secteur associatif (ONG locales ou internationales...), les auteurs (scénaristes et dessinateur) européens avec qui collaborer, les organisateurs de concours et festivals locaux et internationaux ?

P.M. : Je pense qu'il faut avoir un éditeur qui soit assez fort pour faire la promotion des livres. Le support aux livres est important, il faut que le livre soit présent, qu'il se voie. Si tu publies chez l'Harmattan, le public ne te verra pas. Je ne connais pas cette maison d'édition, je sais seulement que n'irai jamais là bas, parce que je n'aime pas le support, et leur manière de fonctionner.

S.F. : Mais vous avez des alternatives, alors que pour un auteur qui n'a pas d'autres possibilités, qui est au début, peut-être que ce n'est pas facile de trouver de meilleurs débouchés ?

P.M. : Chacun peut faire ses choix : c'est un métier créatif, chacun a ses ambitions. Mais j'ai beaucoup de dépenses, je dois être bien payé. Un mois de travail, j'ai des charges énormes : électricité, ordinateurs, les enfants et le loyer à payer.

Oui, mais chaque créateur doit être ambitieux, parce que tout ne vient pas comme ça. C'est toi qui dois construire ton nom, c'est toi qui dois avoir des ambitions. Je sais que Barly [Baruti], [Thembo] Kash, que je connais, c'est des gens qui ont du talent, et, en même temps, ils ont une certaine personnalité. Être un indépendant signifie être un entrepreneur. Cela veut dire avoir non seulement du talent, mais aussi ce côté de leader,

savoir manager, savoir faire des choix. Dire : je veux tenter ceci, il faut que j'arrive à cela. Si tu fais des mauvais choix, c'est ton problème. C'est un travail : tu dois savoir te vendre. Tu as un produit, et tu dois dire : mon produit est destiné à ce public. Et tu frappes cette porte là, et tu ne dois pas te contenter. Si non, après, tu deviens mauvais par rapport aux autres et tu commences à les critiquer tout le temps. À dire « Il est mauvais ». Il n'est pas mauvais, il travaille. Toi, aussi, travaille ! Et s'il faut dire « non » à quelque chose, il faut être capable de dire non.

Par exemple, Ngalle Edimo a beaucoup de talent, il fera des bonnes choses, il est quelqu'un qui a une force, qui fait des projets avec les auteurs avec de la force. Et la maison d'édition Les Enfants Rouges a une visibilité, même s'ils n'ont pas de tirages énormes, et c'est petit à petit qu'il va travailler avec d'autres dessinateurs. Cela je le sens, l'éditeur va lui proposer d'autres dessinateurs. Il a beaucoup écrit, il a appris beaucoup en écrivant, il a un avenir parce qu'il sait se battre.

S.F. : Selon vous, la communication est décisive pour un auteur qui veut obtenir le succès dans le champ culturel européen ?

P.M. : La communication est très importante, il faut avoir un réseau. J'utilise le Facebook, mais je n'y vais pas trop, parce que c'est difficile de travailler en même temps. Facebook peut te « bouffer », chaque fois, deux heures, trois heures, mais je le limite à une fois par semaine, de temps en temps. En effet, il faut savoir communiquer : c'est le nouveau métier, il faut en profiter.

S.F. : C'est presque la dernière question : vivez-vous de votre plume ?

P.M. : La réponse est : plus ou moins (rires). Je fais des ateliers aussi, mais, en étant affilié à l'AGESSA, il ne faut pas dépasser un certain nombre d'ateliers, parce que si tu exagères, tu deviens un animateur, tu n'es plus auteur. Il faut tout justifier.

S.F. : Comment êtes-vous arrivé à travailler avec Vertigo/DC Comics ? Vous êtes le seul auteur de l'Afrique subsaharienne francophone à avoir publié avec un grand éditeur états-unien, mais vous vous êtes aussi affirmé dans le champ franco-belge. Envisagez-vous des différences pour se faire une place dans l'un et l'autre contexte ? Envisagez-vous de continuer à travailler dans les deux champs ? ¹²⁵⁴

¹²⁵⁴

Cette question a été posée en juillet 2017 lorsque Masioni a révisé son entretien pour la publication dans la thèse.

P.M. : L'éditeur de Vertigo/DC Comics a pu découvrir mon travail sur mon blog, il cherchait quelqu'un pour travailler sur la série *Unknown Soldier*. Voilà. Donc, il a vu mon travail à un moment opportun. Je suis le seul auteur africain en général qui travaille jusqu'ici chez un grand éditeur américain.

Chez les éditeurs franco-belges, si tu es dessinateur, il faut trouver un scénariste pour monter un dossier que vous soumettez à l'éditeur et c'est ce dernier qui décidera de vous publier ou pas. Chez les Américains, je ne connais pas tous les cas, mais, en ce qui m'a concerné, c'est l'éditeur qui constitue l'équipe qui doit travailler sur une série. À vrai dire, mes connaissances sont très limitées là dessus, il y a plusieurs pistes et je ne les connais pas toutes.

Entretien avec Nazim Mekbel, recueilli via courriel le 21 septembre 2015 et le 9 janvier 2016

Sandra Federici: Le Festival international de la bande dessinée d'Alger (FIBDA) ¹²⁵⁵, est actuellement considéré comme l'événement culturel le plus important d'Afrique concernant la bande dessinée. Avez-vous participé à son organisation dès le début? Avec quelle activité ?

Nazim Mekbel ¹²⁵⁶ : J'ai intégré l'équipe six mois avant le premier FIBDA, qui a eu lieu en octobre 2008, avec le poste de Chargé des relations internationales. J'ai quitté le festival il y a deux ans.

¹²⁵⁵ Le FIBDA a été démarré avec la première édition en octobre 2008 et a eu, jusqu'au 2017, dix éditions.

¹²⁵⁶ Né en 1966 à Alger, Nazim Mekbel a été pendant plusieurs années journaliste correspondant d'*el Watan*. Collaborateur des éditions Dalimen (Algérie) de 2004 à 2013, il a intégré le comité d'organisation du premier FIBDA. En tant que chargé des relations internationales du FIBDA, il a lancé un pôle Afrique du festival, avec l'organisation de l'exposition *Bulles Africaines à Alger*, en 2009, lors du Festival Panafricain d'Alger-PANAF (Espace Casbah, Société Algérienne des Foires et Expositions-SAFEX, 7-18 juillet 2009, commissaire : Saadi Chikh; coordinateur pôle Afrique: Nazim Mekbel) et la supervision de la résidence d'écriture d'un album collectif de B.D., *La Bande Dessinée conte l'Afrique* (École Supérieure des Beaux-Arts d'Alger, 6- 13 juillet 2009). Il vit à Perpignan, en France.

S.F. : Le FIBDA suscite un fort intérêt chez les agents et les institutions du champ international de la B.D. (éditeurs, agents, critiques, auteurs); il constitue un événement auquel il est important de participer, même pour les auteurs européens. Pensez-vous qu'il représente, pour les auteurs africains, un lieu de contact ou même une porte pour entrer dans le champ européen ? Avez-vous des exemples à évoquer ?

N.M. : Je pense que le FIBDA est devenu au fil du temps une référence, car il y a ce mélange entre le nord et le sud, mais aussi les autres pays dont on parle peu (Amérique Latine ou Europe de l'Est). Par exemple, la première exposition d'auteurs arméniens s'est faite en Algérie.

Il a accordé, surtout les premières années, beaucoup d'importance aux auteurs africains.

S.F. : Votre intérêt pour la B.D. des auteurs africains, d'où vient-il ?

N.M. : Lorsque j'ai été contacté par les responsables du festival, on m'a demandé de proposer un projet. Le festival étant établi en Afrique, il était, pour moi, impératif de se démarquer des festivals qui existaient partout Europe, je me suis documenté et j'ai fait des recherches sur la B.D. africaine ; j'ai découvert une richesse insoupçonnée, méconnue et surtout très variée ; j'ai alors proposé de faire la promotion de la B.D. africaine. Depuis, nous en avons fait notre carte de visite.

S.F. : Est-ce que la participation au FIBDA aide à créer un réseau effectif parmi les auteurs africains de B.D. ?

N.M. : Et comment ! Je me souviens que, lors de la première édition, les auteurs camerounais sont arrivés les derniers (avec le maillot de foot des « Lions Indomptables »)¹²⁵⁷ ; ils ont été surpris de retrouver pour la première fois leurs homologues congolais, burkinabés et ivoiriens qu'ils ne connaissaient que de nom. Ils étaient contents de se rencontrer et de partager leurs expériences.

De plus, nous avons pu aussi réunir pour la première fois, lors du Panafricain de 2009, des auteurs africains anglophones (Nigeria, Kenya, Égypte etc.) *et* francophone (Cameroun, Burkina Faso, R.D. Congo etc.)

S.F. : Est-ce que le marché européen de la B.D. a laissé place aux dessinateurs

¹²⁵⁷

L'équipe nationale de football du Cameroun. Le Cameroun a remporté la Coupe d'Afrique des Nations en 1984, 1988, 2000 et 2002.

africains ? Est-ce que leurs espoirs de trouver leur place dans ce marché étaient réalistes (surtout pendant les années 2000, quand il y a eu beaucoup d'initiatives et que nombreux auteurs de l'Afrique ont émigré en Europe) ?

N.M. : Le marché européen est saturé par la création européenne elle-même ; beaucoup d'artistes ne vivent pas de leur art et les auteurs africains qui se sont installés en Europe ont pour la plupart repris le style franco-belge. Ils ne peuvent donc pas réellement apporter une nouveauté. Je tiens à rappeler qu'au premier FIBDA, en 2008, un manifeste a été signé par les 23 auteurs africains présents, demandant à la ministre d'aider à ce que le FIBDA devienne *le* rassemblement de la B.D. africaine.

S.F. : Est-ce qu'il y a eu des initiatives (projets, expositions, festivals) qui ont aidé les auteurs à avoir de réels contacts auprès des éditeurs européens ?

N.M. : Les contacts des auteurs africains en dehors de leur pays ont commencé avec des éditeurs algériens ¹²⁵⁸, et bien évidemment certains ont pu avoir des contacts avec des éditions françaises. Mais cela reste quand même très minime. Par contre, la nouveauté est la prise de contact, et surtout une reconnaissance pour plusieurs auteurs qui, après leur venue au FIBDA, ont été invités dans des festivals européens et sud-américains.

S.F. : Aujourd'hui, à part Baruti, Masioni, Abouet et Pahé, il n'y a pas d'auteurs africains publiés par des grandes maisons d'édition, mais un certain nombre d'auteurs publiés par des maisons d'édition spécialisées (L'Harmattan), en autoproduction ou édités par des maisons d'édition de petite ou moyenne dimension (La Boîte à Bulles, Les Enfants Rouges). En même temps, en Afrique, les sociétés de services de communication (animation, publicité) fleurissent dans les villes et des initiatives culturelles (atelier, festival) continuent à s'organiser. Pensez-vous qu'il y a une résignation, ou peut-on envisager de nouvelles stratégies d'affirmation professionnelle des auteurs ?

A.B. : Je pense que tout ceci ce n'est qu'une évolution normale du métier, qui n'est pas propre à l'Afrique, car si on regarde bien en Europe, une forme de crise existe aussi,

¹²⁵⁸ Jason Kibiswa reporte dans son blog « grâce au premier festival International de Bande Dessinée d'Alger (FIBDA 2008), Jason Kibiswa a publié aussi les "Contes populaires des Grands-Lacs", aux éditions Aglaë. » « Festival Culturel Panafricain d'Alger, PANAF 2009 », *Le Blog de Jason Kibiswa*, 20 juillet 2009.

Voir : <http://leblogdejason.canalblog.com/archives/2009/07/20/15062515.html>, consulté le 20 décembre 2015. Les éditions Aglaë, spécialistes du livre d'art, ont siège à Alger.

obligeant beaucoup d'auteurs non connus à s'investir dans des métiers adjacents. Ce qui est une forme de survie, mais l'essentiel pour la plupart d'entre eux est de continuer à créer et dessiner tout en travaillant dans des métiers qui ne s'éloignent pas trop, techniquement, de leur art.

S.F. : En 2011 le jury du FIBDA a primé l'album *Le Bleu est une couleur chaude* de Julie Marron (Glénat, 2010), une histoire d'amour entre deux femmes, donc contraire aux valeurs religieuses islamiques, assez importantes dans la société algérienne ; cet album avait déjà été lauréat du Prix du Public FNAC-SCF au festival d'Angoulême de la même année. Cela montre que le choix du jury se base sur des critères internes à l'art de la B.D. et non pas sur le jugement des instances hétéronomes, représentant la politique, l'éducation ou la morale. Est-ce qu'il y a eu des polémiques ?

N.M. : Oui, bien sûr qu'il y a eu polémique, comme dans chaque festival je pense. Mais il faut dire que souvent des choix ont été assez bizarres mais bons !

S.F. : Comment les membres africains du jury sont-ils choisis ? Et les autres ? Pourquoi y a-t-il des personnes qui sont confirmées au fil des années comme Philippe Brocard du Festival de Lyon et Jean-Luc Schneider du Festival de l'Île de la Réunion ?

N.M. : Je ne peux m'avancer sur le choix concernant les membres du jury du FIBDA. Je dirai juste qu'ils ont décidé d'y intégrer un auteur africain à chaque édition, vu que le festival est censé représenter la B.D. africaine.

S.F. : Sur quelle base avez-vous choisi les auteurs et les planches pour l'album *La Bande Dessinée conte l'Afrique* ? Quand a-t-il été réalisé ? Après l'exposition du PANAF en juillet 2009 ?

N.M. : Pour le livre *La Bande Dessinée conte l'Afrique*, j'avais pris la décision de ne pas être trop sélectif concernant la qualité du travail, mais de tenter de faire un travail de rassemblement. Donc, j'ai lancé l'idée du livre auprès de ceux que je connaissais, en leur demandant de se faire le relais de l'information. C'est ainsi qu'on a pu obtenir 64 auteurs de B.D. de 19 pays différents. Mais lors de la confection du livre, nous avons invité en

résidence un auteur de chaque pays (Pahé, Didier Kassaï, Mendoza ¹²⁵⁹, Joël Salo ¹²⁶⁰ etc.)

Ils étaient 20 plus moi, le coordinateur de la résidence et de l'exposition qui a réuni 350 planches. Mon idée était de donner une chance aux auteurs d'Afrique qui n'avaient jamais été en contact avec l'extérieur et de réunir aussi bien les auteurs francophones qu'anglophones (ce qui n'avait jamais été fait auparavant).

Entretien avec Dalila Nadjem et Imène Allal, Alger : 9 octobre 2015

Sandra Federici : Comment est né le projet du Festival Internationale de la bande dessinée d'Alger ? Dans quel but ?

Dalila Nadjem ¹²⁶¹ : La naissance du festival a eu lieu en 2008 à l'initiative du Ministère de la Culture. Après les 10 ans de terrorisme et la réconciliation, il était important de relancer la culture dans le pays, et la Ministre de la Culture, Khalida Toumi, a décidé de le faire même à travers des festivals.

En 2008, quand nous avons démarré le Festival il y avait en Algérie une seule maison d'édition, qui faisait la réédition des anciennes B.D. éditées dans les années 60, 70, 80. C'était une maison d'édition étatique, l'ENAG ¹²⁶². Avec le festival, nous avons relancé la B.D. en Algérie. Notamment, pour obtenir la participation des auteurs, nous avons lancé un concours, et c'est à ce moment que nous avons compris qu'il y avait des dessinateurs,

¹²⁵⁹ De son vrai nom Maxime Gnoan Kacou, Mendoza Y Caramba est un auteur ivoirien de B.D. et de caricature, co-fondateur du journal *Gbich!* et membre de l'association Tâche d'Encre.

¹²⁶⁰ Né le 18 janvier 1967 au Burkina Faso et diplômé en arts plastiques en 1994, Joël Salo est peintre et auteur de bandes dessinées et de caricatures.

¹²⁶¹ Fondatrice des Éditions Dalimen à Alger, Dalila Nadjem a été commissaire du Festival internationale de la bande dessinée d'Alger (FIBDA) dès la première édition. L'entretien a été recueilli à l'occasion du FIBDA 2015.

¹²⁶² À l'occasion de l'Année de l'Algérie en France, en 2003, l'Entreprise nationale des arts graphique (ENAG) a réédité des albums publiés dans les années 80, par exemple les dessins de presse de Slim, une anthologie du magazine *M'Quidesh* et les B.D. historiques de Moulay Ali Sais, Mustapha Tenani, Mahfoud Aïder.

Voir : <http://www.enag.dz>, consulté le 20 décembre 2015.

des créateurs, des jeunes qui attendaient cela, et qu'une demande de s'exprimer et d'évoluer dans ce domaine ne trouvait pas de réponse.

A partir de 2008, le festival n'a pas cessé de grandir. Nous avons organisé des formations pour les jeunes, puis nous les avons encadrés et aujourd'hui on peut dire que nous avons à peu près plus d'une centaine de bédéistes algériens, de jeunes auteurs que nous avons révélés et qui sont devenus des professionnels. De plus, il y a toute une génération qui se prépare, avec une majorité de filles. Les auteurs qui, en 2008, 2009 et 2010, ont participé aux concours nationaux, participent aujourd'hui aux concours internationaux, c'est-à-dire se mettent au même niveau que les auteurs des autres pays. Invités partout, ils voyagent à travers le monde, car la majorité des grands professionnels disent que les auteurs algériens ont « quelque chose » que les auteurs franco-belges ou suisses n'ont pas, c'est-à-dire la créativité, l'humour, la capacité de raconter de vraies histoires profondes, ce que vous reconnaîtrez avec moi comme important par rapport au problème de la faiblesse des scénarios créés par certains auteurs africains de B.D.

Donc, au début, il y avait une seule maison d'édition, tandis que, aujourd'hui, en 2015, il y en a 13, et certaines d'elles sont de jeunes maisons d'édition.

De plus, nous avons non seulement les auteurs, mais aussi un public, qui est devenu de plus en plus important. On peut affirmer cela : le FIBDA a réussi à décomplexer le Neuvième art, c'est-à-dire que, auparavant, les gens pensaient que la B.D. était une chose qu'on pouvait lire seulement jusqu'à 14 ans, alors que, au contraire, il y a des adultes, même des grands industriels, des hommes d'affaire, qui ont toujours lu la B.D. Un autre problème, c'était le fait d'être considéré un art mineur. Maintenant, à l'occasion du FIBDA, l'observation du public qui fréquente la librairie internationale nous a révélé qu'il y a un vrai public de connaisseurs, un public à la fois nombreux et cultivé.

S.F. : Le phénomène des *cosplay* est typique des festivals européens ; comment avez-vous réussi à l'introduire dans le FIBDA ?

Imène Allal¹²⁶³ : Il y avait une association de passionnés du manga japonais qui organisait des manifestations déjà avant 2008. Maintenant, nous organisons la présence des *cosplay* en collaboration avec les éditions Z-Link et l'Office Nationale des Droits d'Auteurs.

S.F. : Aviez-vous un modèle particulier de festival à suivre, au début ?

¹²⁶³ Fille de Dalila Nadjem, Imène Allal, après une formation en gestion d'entreprise, est actuellement chargée de l'organisation du Festival avec une équipe de jeunes collaborateurs.

D.N. : Angoulême était mon modèle. Quand on m’a demandé de prendre en charge le festival, la première chose à faire pour moi a été d’aller voir ce que faisait Angoulême. J’ai regardé, j’ai copié. Angoulême, c’est le plus grand festival d’Europe, alors je me suis dit : on fera d’Alger le plus grand festival du monde arabe et de l’Afrique. Le FIBDA est le pont entre l’Occident et l’Afrique.

Avez-vous parlé un peu aux auteurs africains ? Al’Mata, congolais de la République Démocratique du Congo, m’a dit : « le FIBDA pour nous est une plateforme où l’on retrouve tous les auteurs africains qu’on ne voit pas ailleurs, parce que, en Europe, nous n’avons pas l’occasion de nous rencontrer parmi les confrères africains. Ici nous avons de même la possibilité de connaître l’Occident, parce que les éditeurs français et européens viennent chercher de nouveaux talents africains. » En effet, c’est le plus grand festival B.D. aussi pour le monde arabe, en ce qui concerne la visibilité.

S.F. : L’attaque contre le journal *Charlie Hebdo* a-t-elle changé quelque chose ?

D.N. : En Algérie, nous avons vécu 10 ans de terrorisme. A ce moment là, nous étions seuls, personne ne connaissait encore Ben Laden, mais nous, de notre côté, nous connaissions très bien le terrorisme ! Alors que tout le monde pensait que l’Algérie était touchée par une guerre civile, nous savions très bien qu’il ne s’agissait pas de cela : c’étaient les terroristes qui nous avaient envahis. Et, quand nous le disions, personne ne nous écoutait. En effet, cela a été l’attentat de septembre 2001, en Amérique, qui a fait comprendre au monde que ce que nous avons subi était du terrorisme. Seulement à ce moment-là ils nous ont dit : « nous vous comprenons ». Mais il faut dire aussi que, pendant les années 90, il y avait les magazines *El Manchar*¹²⁶⁴ et *M’Quidesh*¹²⁶⁵ qui faisaient de la caricature, en parlant de tout ouvertement. Il y avait des auteurs comme Slim¹²⁶⁶, Ali Dilem¹²⁶⁷, Beneddine¹²⁶⁸, Maphud Aïder¹²⁶⁹, Haroun¹²⁷⁰, Red One¹²⁷¹,

¹²⁶⁴ Revue satirique active de 1990 à 2000.

¹²⁶⁵ Fondée en 1969 par Abderrahmane Madoui, *M’Quidesh* est la première revue B.D. d’Algérie, publiée en français et en arabe. *M’Quidesh* était aussi l’un des héros dont la revue racontait les aventures. Elle a cessé en 1974 et a été reprise en version arabe de 1978 à 1982.

¹²⁶⁶ Pour la biographie de Slim, voir la note n°491.

¹²⁶⁷ Ali Dilem est un dessinateur de presse algérien célèbre pour ses caricatures publiées dans le journal *Liberté*. Il a été menacé de mort par des groupes islamistes à de nombreuses reprises, et condamné à six mois de prison ferme pour un dessin de presse dénonçant la corruption des généraux algériens. Il a été distingué par plusieurs prix internationaux, dont le Prix international du Dessin de presse, en 2000, et le Cartoonists Rights Network’s Award for Courage in Editorial Cartooning (Prix du courage en caricature politique), décerné à Denver en juin 2006. Après l’attentat de janvier 2015, il a rejoint la rédaction de *Charlie Hebdo*. Il est

Kaci ¹²⁷², qui n'ont pas eu peur d'affronter le monde et ont publié de caricatures. C'était une presse virulente car, contrairement à ce que les gens peuvent penser, à l'époque il n'y avait pas de censure. Peut être qu'en ce moment, en 2015, c'est plus serré. D'ailleurs, pour les dessinateurs, c'était dangereux : certains auteurs sont partis à l'étranger, quatre ont été assassinés. D'autres se sont tournés vers des activités différentes, car ils ne pouvaient plus vivre avec la caricature. Avec le FIBDA, plusieurs d'entre eux ont repris l'écriture et le dessin.

S.F. : Pensez-vous que le projet a changé, au fil des ans ?

D.N. : En effet, il y a eu une évolution : seulement ce matin, nous avons enregistré 700 entrées. Même avec la pluie ! Depuis neuf heures du matin, il y avait déjà du monde. Et ces visiteurs viennent de toute l'Algérie.

S.F. : Est-ce que les auteurs ont des problèmes de censure, actuellement ?

membre de la fondation Cartooning for Peace, fondée par Kofi Annan, Secrétaire général des Nations Unies de 1997 à 2006, et Plantu, journaliste et dessinateur français, suite à l'affaire des caricatures de Mahomet au Danemark.

¹²⁶⁸ Dessinateur et caricaturiste, Abdelkrim Beneddine a eu son diplôme à l'École des Beaux-Arts d'Alger depuis 1974 et a poursuivi ses études à l'Université d'Orléans, en France. Il a publié ses dessins de presse dans différents journaux et hebdomadaires algériens, comme *Horizons*, *Révolution Africaine*, *24 heures*, *El-Djournhouria*, *Alger républicain*, *El-Youm*, *Demain l'Algérie* et le journal satirique *El Manchar*, dont il est l'un des co-fondateurs. Ses dessins ont été repris par les quotidiens français *Le Monde* et *Libération*. Il a participé à l'Année de l'Algérie en France en 2003 et a reçu le prix du Patrimoine à l'occasion du FIBDA 2015.

¹²⁶⁹ Pour la biographie de Mahfoud Aïder, voir la note n°493.

¹²⁷⁰ Pour la biographie de Ahmed Haroun, voir la note n°490.

¹²⁷¹ Pour la biographie de Red One, voir la note n°494.

¹²⁷² Dessinateur, designer et caricaturiste, Rachid Ait Kaci a fréquenté l'École des Beaux-Arts d'Alger, et est diplômé de l'Académie des Arts appliqués de Sofia en Bulgarie. En 1965, Rachid a fait ses débuts en tant que dessinateur à l'hebdomadaire *Algérie-actualités*. Avec *Bas les voiles*, album paru en 1984, il a dénoncé la condition des femmes dans le monde arabe et musulman. Il a été publié dans plusieurs revues, dont *Jeune Afrique*, *Le Nouvel Economiste*, *Libération*, *The New York Times*, *Courrier International*, *Sciences et Vie*, *Ennahar* ou encore *Play Boy*. Il est décédé en mai 2016.

I.A. : Il y a une grande liberté. Si vous regardez les œuvres de Hic ¹²⁷³ et L'Andalou ¹²⁷⁴ [elle montre un volume de caricatures], publiées dans *El Watan* en 2015, vous voyez qu'il n'y a pas de censure. Par exemple, dans cette vignette est dessiné le président. Il y a une référence au FIBDA, à Alger en tant que capitale de la bande dessinée, et le président est représenté comme Batman, tandis que Robin, c'est son frère. Dans d'autres dessins, L'Andalou parle des « barbus ». Nous avons fait des expositions avec ces œuvres : les catalogues sont là. Après, puisque les auteurs sont croyants, ou quand même respectent la religion de l'État, il y a des sujets qu'ils s'interdisent dans leur représentation de la société, c'est-à-dire le sexe et le blasphème. Kaci a réalisé des caricatures avec des allusions à la situation des femmes, il a parlé de sexe dans des dessins qui ont été produits pendant les années 70-80, mais ils semblent d'aujourd'hui. Il a travaillé aussi pour la revue *Playboy*, aux États-Unis.

S.F. : Quand est-ce que la revue *Bendir* a été fondée et pour quel public ? Pourquoi n'est-elle pas publiée en arabe ? Qui l'achète et où ?

I.A. : Les éditions Dalimen ont mis en place la revue *Bendir* en 2009, avec le numéro Zéro. Après, on a arrêté pour avoir l'agrément de l'État, notamment du Ministère la Culture et de la Communication. Une fois que nous l'avons obtenu, la revue a paru pendant un an, donc six numéros, mais elle n'était pas rentable. Après, nous sortions tous les trois mois, jusqu'à 2012, mais nous n'avions pas assez de publicité pour que la revue fût rentable. On a arrêté la publication pendant un an. J'ai repris le magazine en fin 2013. J'ai réussi à avoir des annonceurs, j'ai réussi à être rentable pendant six numéros, publiés tout les deux mois. Après, comme il y a eu un changement de gouvernement, les annonceurs n'ont plus donné l'argent, parce que la culture n'était plus une priorité. Donc, pour l'instant, *El Bendir* est à l'arrêt depuis deux mois. Mais nous allons sûrement la reprendre, parce que nous avons révélé des talents, aussi de l'intérieur du pays. Il y en a un, par exemple, qui, suite à une formation au FIBDA, a été publié dans *Bendir*. Grâce à cette publication, il a obtenu une bourse en France pour une formation de B.D. d'une

¹²⁷³ Le Hic a travaillé en tant que dessinateur de presse à *L'Authentique*, au *Matin*, au *Jeune Indépendant* et dessine depuis 2006 pour *Le Soir d'Algérie*. Il publie ses dessins de presse aussi dans le quotidien *El Watan* et *Courrier International*. Le Hic a subi de nombreux procès pour diffamation et pour outrage au Président de la République, ainsi qu'une condamnation à trois mois de prison en 2005. Il est membre du réseau Cartooning for Peace.

¹²⁷⁴ Bédéiste et dessinateur de presse socio-politique au journal *El Watan Week-end*, L'Andalou s'inspire notamment de la société algérienne et des aspects obscurantistes de la religion. Lors du FIBDA 2016, il a reçu le Grand Prix d'Honneur.

année à Paris.

S.F. : Comment la revue était-elle distribuée ? Où est-ce que vous la vendez ? Quel est votre public ? Dans quelles langues est-elle publiée ?

I.A. : En France, *El Bendir* est distribuée dans les salons et les festivals. En Algérie, elle était diffusée dans les kiosques dans 48 *wilayas* [provinces]. Elle était tirée à 6 000 exemplaires par mois. Nous n'avions pas de grosses subventions. Même si le Ministère de la Culture soutenait les publications, un soutien important venait des entreprises qui achetaient des publicités. Le problème, c'était que, dans leur politique de soutien aux publications, elles misaient davantage sur des projets qui donnaient de la grande visibilité, plutôt que sur le soutien aux petites publications. Nous publions *El Bendir* en français, mais à l'intérieur il y a des planches en arabe. Le cœur de la cible, ce sont les jeunes de 15 à 25 ans.

S.F. : Qu'est-ce que signifie *Bendir* ?

I.A. : Le « bendir », c'est le tambour. Nous l'avons choisi parce que c'est typiquement algérien. Notre but, c'est d'habituer le public à lire, et d'encourager des gens à faire des B.D. Pour la revue, nous demandions six planches chaque numéro, pour les publier sous forme d'épisodes à suivre, et en même temps recueillir un certain nombre de planches pour réaliser, à la fin, un album. *El Bendir* se veut un magazine d'histoires à suivre, pour forcer les auteurs à être réguliers dans la production.

S.F. : Pendant l'un des colloques du festival, vous avez annoncé que votre projet, c'est de faire payer l'entrée au public.

I.A. : Nous ne pouvons pas continuer à vivre de subventions de l'État algérien, parce qu'elles pourront, un jour, s'arrêter. Il y a par exemple la chute du prix du pétrole, qui provoque des coupures dans les budgets publics. Il faut donc penser à des alternatives, à une manière d'être rentable. On va faire comme les autres festivals du monde, faire payer l'entrée, pour pérenniser la manifestation. Mais ce n'est pas pour tout de suite ; pour le moment il s'agit d'un projet ¹²⁷⁵.

¹²⁷⁵

En effet, l'édition 2016 du FIBDA a vu l'entrée en vigueur d'un tarif de 50 DA pour les enfants de moins de 12 ans et de 100 DA pour les adultes.

Entretien avec Eyoum Nangué, Paris : 9 juillet 2015

Sandra Federici : Je voudrais parler de votre début dans la bande dessinée, comme scénariste. Vous êtes arrivé à publier en Europe, mais quelle était votre stratégie ? Ou bien c'était par hasard ?

Eyoum Nangué: C'était par hasard parce que, comme tous les enfants, je n'avais pas beaucoup de livres à lire ; donc ce qui circulait le plus, c'était l'ancienne bande dessinée comme les albums de Marvel Comics qu'on allait chercher dans la bibliothèque, avec les héros comme *Spiderman*. Mais il y en avait des plus anciennes comme *Tex Willer*, *Akim*, *Zembla*, qui se lisaient beaucoup plus parmi les jeunes. Les jeunes avaient un très grand besoin de lecture parce qu'il n'y avait pas beaucoup de livres. Donc ces B.D., qui étaient parfois très vieilles, circulaient. Et j'allais à la bibliothèque à Yaoundé, notamment au Centre Culturel Français, avec les amis ; je dessinais ; il y avait les *Michel Vaillant*, les *Astérix* et toute la B.D. occidentale. Mais ce que je lisais le plus, c'était la B.D. de plus mauvaise qualité comme *Akim*, *Zembla*, *Blek le Roc*, la B.D. de poche. Cela nous intéressait plus.

S : F. : Pourquoi ?

E.N. : Parce qu'il y avait plus d'aventures, il y avait de choses auxquelles on ne s'attendait pas. De *Tintin*, on connaissait l'histoire : avant même d'avoir lu la B.D., on en avait entendu parler. Mais tout ce qui était *Zembla*, *Akim*, *Blek le Roc* était inédit. Des aventures qu'on ne connaissait pas, on les découvrait chaque fois.

S.F. : C'était exotique, avec la jungle ?

E.N. : C'était exotique, oui, pour nous. Parce que même si c'était dans la jungle, nous savions que ce n'était pas chez nous. Il nous donnait des idées. Par exemple, j'avais un ami avec qui je formulais le rêve de vivre plus tard avec des animaux comme les héros de ces B.D. *Blek le Roc* était situé dans l'histoire de l'indépendance américaine : cela nous introduisait dans des problématiques d'adultes tout en nous donnant une certaine culture générale. Donc, j'ai vécu dans cet univers là.

Après, j'ai commencé des études de science et de commerce.

En 1986, je suis entré dans les métiers de la presse, par hasard. Mon grand frère était en

fin de cycle à l'école de journalisme et terminait son mémoire. La même année, j'étais admis à l'École Supérieure de Commerce, et mon frère terminait son école de journalisme. Pour son mémoire, il avait besoin d'une partie économique, au sujet du journal qu'il était en train d'analyser. Il étudiait un très bon journal du Cameroun qui s'appelait *La Gazette*, mais qui n'avait pas de comptabilité. Alors, je suis allé dans ce journal, pour rassembler des documents et savoir s'il gagnait ou s'il perdait de l'argent. Donc, j'ai commencé à être en contact avec le journalisme en voulant savoir combien ils gagnent ou bien combien ils perdent. Quand je suis arrivé, comme j'aimais bien les *crosswords*, les mots croisés, j'ai proposé d'écrire les mots croisés pour ce journal. Après, j'ai commencé à écrire de petits articles sur les petits événements de la ville, et c'est ainsi que j'ai commencé à travailler dans la presse. À la fin de mes études de gestion, j'ai décidé d'étudier la gestion de *La Détente*, un organe de presse privé, comme examen de fin de l'école de gestion. Pendant mon stage à *La Détente*, j'ai commencé à écrire mes premiers articles.

Les gens qui n'avaient pas de place dans les journaux étaient les caricaturistes, qui n'avaient pas de bureau, et les jeunes journalistes, qui étaient marginalisés. Les journalistes plus âgés, plus chevronnés, qui faisaient les reportages, nous prenaient de haut. Je me suis donc lié d'amitié avec ces caricaturistes.

S.F. : Il y avait aussi Nyemb Popoli ?

E.N. : Il y avait Nyemb Popoli, notamment, Issa Nyaphaga ¹²⁷⁶, et d'autres caricaturistes. Donc, quand j'ai commencé à aller dans d'autres rédactions, j'ai commencé à m'intéresser à la caricature, au dessin, aux *strips*, parce que cela permettait de contourner la censure. En effet, à l'époque, 1989, il y avait encore la censure dans les journaux. Je suis entré dans le premier journal satirique camerounais, *Galaxie* ¹²⁷⁷, dès son début : je crois que j'ai commencé à collaborer avec eux à leur deuxième ou troisième édition. Je faisais aussi les articles d'humour avec plein de jeux de mots illustrés par les nombreux dessinateurs qui y travaillaient. Il a duré des années et s'inspirait du *Cafard libéré* ¹²⁷⁸, du *Canard enchaîné* ¹²⁷⁹, de *Harakiri*. J'étais journaliste,

¹²⁷⁶ Issa Nyaphaga est né en 1967 à Douala, et a perfectionné sa formation artistique chez le peintre local Kanganyang Viking. Il a travaillé en tant que caricaturiste pour *Le Messenger Popoli* et, en 1996, il a quitté son pays pour la France où il a obtenu le statut de réfugié politique. Il s'est consacré surtout à l'art contemporain de type « engagé ».

¹²⁷⁷ Journal satirique camerounais dont le sous-titre était « la Vérité qui pique, Journal humoristique et satirique ».

¹²⁷⁸ Issu d'une scission au sein du journal satirique sénégalais *Le Politicien*, *Le Cafard libéré* a été lancé par Sada Traoré lors de l'élection présidentielle de 1988 qui opposait Abdou Diouf à

mais j'inspirais beaucoup, avec des histoires, les dessinateurs dans leur travail.

S.F. : Vous aviez déjà commencé à écrire pendant l'université. Donc, à ce moment-là, votre perspective, c'était dans votre pays ?

E.N. : Oui, j'étais à l'université, et je n'aurais jamais imaginé que j'avais un jour quitté mon pays. Cette perspective n'était ni intéressante ni imaginable, et c'était aussi une période politique un peu particulière : il y avait le multipartisme qui était arrivé en 1990-91 ; la liberté de la presse était augmentée et nous étions les premiers qui arrivaient de l'université dans les journaux pour travailler. Je collaborais avec 2-3 journaux ; je m'occupais aussi de la distribution des journaux, du recouvrement des recettes et parfois de la surveillance de la mise en page (*lay-out*) et de l'imprimerie.

S.F. : Quel type de multipartisme avez-vous vécu avec le président Biya, au Cameroun ?

E.N. : Il y avait en réalité une fausse démocratie. Malgré l'acceptation du multipartisme, l'ex-parti unique restait le seul qui contrôlait tout l'appareil de l'État. Lorsque les élections pluralistes ont été organisées en 1992, nous avons soutenu l'opposition. Après un processus électoral truqué, Paul Biya s'est maintenu au pouvoir, qu'il exerçait déjà depuis 10 ans. On avait vraiment espéré un changement de régime à ce moment-là. Hélas. Après cette élection, la répression contre l'opposition et ceux qui la soutenaient s'est accentuée.

S.F. : Et les problèmes avec la censure ?

E.N. : La censure existait. Après, on a commencé à évoluer, car il y avait Reporters sans Frontières qui critiquait. Nous faisons les bulles, et le censeur devait, avant que nous

Abdoulaye Wade. « Fortement inspiré de la maquette et de l'esprit de son célèbre modèle, *Le Canard enchaîné*, *Le Cafard libéré* est resté longtemps comme unique exemple de journal satirique de qualité, mêlant textes et caricatures, rebaptisant les acteurs de la classe politique et les stars du show-biz... Dans un langage où le français cohabite harmonieusement avec le wolof, il a un peu "sénégalisé" *Le Canard enchaîné*. » Cf. NGANGUÉ (E.), « Presse satirique : la voix de l'avenir ? », *Les Cahiers du journalisme*, n°9, automne 2001, p. 124-141 ; p. 126.

1279

Le célèbre hebdomadaire satirique français *Le Canard enchaîné*, paraissant le mercredi, a été fondé en 1915.

allions à l'imprimerie, lire tout le journal et enlever ce qui le dérangeait. Mais il ne savait pas qu'on pouvait changer les bulles. Donc, nous avons beaucoup joué sur les bulles. Nous mettions des faux textes dans les bulles, que nous lui faisons lire, et avant d'imprimer nous effaçons les bulles et mettions les vrais textes. Et ils ne se rendaient pas vraiment compte.

C'est dans cette situation que je travaillais avec Nyemb Popoli. Il était à la revue *Le Combattant*, j'étais à *Galaxie*. Moi, je faisais surtout des textes satiriques, lui, il faisait plus des caricatures. Nous nous sommes retrouvés. Il a quitté *Le Combattant* pour aller au *Message*, qui était le leader de la presse indépendante et cherchait des journalistes de ce genre. Il y a eu une sorte de « mercato », comme quand les footballeurs passent de la Fiorentina à la Juventus. Moi aussi, j'ai abandonné mes collaborations à *La Détente* et *Galaxie*, où j'étais resté pendant mes études, et je suis allé rejoindre Popoli, avec Issa, au *Message*. Nous étions jeunes et, en plus, nous étions des amis. Popoli faisait une petite « planche » dans le journal, nous collaborions. Il y avait aussi Kenne¹²⁸⁰, qui était à *Challenge Hebdo*¹²⁸¹, qui avait un personnage que j'ai contribué à scénariser (j'ai proposé que ce personnage voyage). Ce personnage, Tobias, c'est l'un des plus anciens de la B.D. camerounaise. Popoli et moi nous sommes retrouvés au *Message*. A un certain moment, en 1993, le directeur était recherché par la police et il a fui le Cameroun. À ce moment-là, il n'y avait personne qui pouvait s'occuper du journal, et je m'en suis occupé pendant son absence. J'étais un peu jeune, en effet. Les gens avaient beaucoup fui, je les ai rassemblés et je leur ai dit : il faut continuer à faire le journal. On passait presque les 24 heures au journal, on dormait au journal. Je mangeais là, je ne rentrais plus jamais chez moi, il y avait la possibilité de travailler tout le jour.

Popoli et moi, nous avons lancé en 1993 un journal qui s'appelait *La Chauve souris*, qui était un peu une copie du *Canard enchaîné*, avec des histoires racontées. On a eu pour la première fois l'idée de créer un journal en B.D. et on a fait *La Chauve souris*. Cela a duré peut-être 4 mois, il sortait une fois par mois, nous ne savions pas comment il était vendu, nous allions à l'imprimerie, nous dormions là bas, parce que les imprimeries à ce moment là avaient la police autour ; nous cherchions les petits chemins pour sortir avec le journal. Après *La Chauve souris*, le directeur du *Message* est revenu de l'exil et nous avons déjà le projet d'un journal en B.D. : *Le Popoli*, auquel nous avons travaillé, avec tous les éditoriaux que j'avais écrits, et tous les histoires en B.D., scénarisées chaque semaine. Nous avons proposé le journal en B.D. au directeur du *Message*, qui était un

¹²⁸⁰ Jean-Pierre Kenne, bédéiste camerounais, a créé le personnage Tobias, « citoyen moyen, amateur de bars et de femmes, qui essaie de se débrouiller comme il peut pour survivre ». Cf. Cassiau-Haurie (Ch.), « Tobias », dans *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*, op. cit., p. 352.

¹²⁸¹ Hebdomadaire paraissant à Douala.

peu inquiet, un peu étonné ; il n'était pas sûr que ce soit une bonne idée. Mais on avait eu *La Chauve souris*, tout en faisant *Le Messenger* ; donc nous savions comment faire un journal.

S.F. : C'était la satire politique ou le feuilleton ?

E.N. : C'était la satire sociale et politique. Tout le journal était en B.D., les reportages, la satire sociale, sauf l'éditorial. Nous avons proposé au directeur un journal de 16 pages et il a accepté. C'était *Le messenger Popoli*. Nous cherchions un nom et, comme le dessinateur avait une page qui s'appelait « Cinéma Le Popoli » dans le *Messenger*, nous avons décidé de créer un agrandissement de cette page-là, qui était très populaire, et nous l'avons appelé comme ça.

Le premier numéro, je crois qu'il a dépassé en ventes *Le Messenger*. C'était quelque chose d'inimaginable. Le directeur nous a demandé de faire un journal chaque semaine. Nous avons commencé à recruter les dessinateurs, nous nous réunissions dans le journal. Nous commençons à rapporter de l'argent.

Le Messenger sortait le mardi, *Le Popoli* le vendredi. Et moi, j'étais dans les deux. *Popoli* continuait le « Cinéma Le Popoli » le mardi, et moi je continuais à animer la rubrique « Économie », et en plus je suis devenu rédacteur en chef adjoint. Dans un premier temps, nous n'étions pas payés ; après, il nous a donné deux salaires. Dans *Popoli*, j'écrivais les scénarios, parce qu'il fallait raconter les histoires, et c'était chaque semaine ! Donc pendant quatre ans, je travaillais dans les deux et la police venait au *Messenger Popoli*. Chaque semaine je devais écrire un éditorial, intitulé « Edi-tôt ou tard ». Après on est passé à deux publications par semaine, mardi et vendredi. Il y avait déjà six dessinateurs, c'était une vraie rédaction, qui produisait, produisait, produisait ; nous envoyions même des dessinateurs en reportage. Je me souviens d'un reportage. Chez nous, tout ce qui est autour de la mort est un peu ritualisé : il y a les cérémonies funéraires, les cimetières... J'ai envoyé les dessinateurs en reportage, comme un vrai journal ; un dessinateur est allé voir les gens qui vivaient dans les cimetières, un autre à la morgue, voir tout le commerce qu'il y a autour de la mort, les pompes funèbres. On a fait un dossier.

S.F. : Est ce qu'il y a des archives de ces travaux ?

E.N. : Au *Messenger*, je crois. Les originaux. Il y avait un service des archives et toutes les éditions étaient conservées.

S.F. : Et ils existent encore ?

E.N. : Chaque année, on faisait des reliures de tous les numéros et elles étaient conservées avec soin. Je crois qu'elles existent encore.

S.F. : Combien de temps cela a-t-il duré ?

E.N. : Lorsque j'ai quitté le Cameroun, en décembre 1997, j'étais coordinateur du *Messenger Popoli*, et rédacteur en chef adjoint du *Messenger*.

Ils m'avaient accusé d'avoir dessiné deux pages, alors que j'ai fait seulement deux ou trois dessins dans ma vie, je ne dessine pas. Alors nous rigolions beaucoup, nous étions fous. On riait déjà des choses qu'on créait. Il y avait des personnes qui venaient, le chef de l'église catholique qui venait nous dire : pourquoi vous avez fait cela... ? Au *Popoli*, il y avait une ambiance comme cela. On jouait au foot, là, avec un petit ballon, comme des enfants. J'avais 20 ans, je n'avais aucune idée de la vie, je trouvais cela tellement intéressant. Les gens me disaient : tu as un diplôme de gestion, pourquoi tu ne cherches pas un travail ? Mais j'avais un très bon salaire, je vivais très bien dans la créativité ! Alors, j'ai fait un dessin qui représentait le fait que le président devenait vieux, mais il avait toujours les cheveux d'un jeune. Dans un premier temps, il avait de la calvitie, et puis... c'est parti ! J'ai fait un cercle, après j'ai mis une ronde et j'ai mis la légende « un coup d'aire ». Puis j'ai fait un autre cercle et j'ai mis des petits points, enfin j'ai mis des *locks*. Et la légende : « avant il n'y avait rien, puis il a complété avec je ne sais pas quoi, demain peut être il va mettre des *locks* ». J'ai mis trois images très simples, mais tout le monde savait que c'était le président. *Le Popoli* était lu par les femmes qui aimaient lire les histoires sur la vie sociale et par les personnes qui sont un peu analphabètes. Il a bien marché, parce que ceux qui n'aimaient pas lire des articles trop longs l'achetaient. Et c'était un peu une mode, pour les femmes, d'acheter *Le Popoli*.

Le monsieur de la censure a dit : « *Le Messenger* est interdit, mais pas le *Popoli* ». Pourtant, c'était presque le même journal. Ils ont donc laissé *Le Popoli* fonctionner, parce que les femmes auraient pu se fâcher, protester contre la fermeture d'un journal qui parlait de la vie sociale. D'ailleurs, *Le Messenger* avait des articles très sérieux qui parlaient de politique. Pendant quelques mois, c'était *Le Popoli* qui faisait vivre tout notre groupe de presse.

Avec quelques mois, *Le Messenger* a été fermé, et nous avons créé *La Messagère*, avec le même lay-out, on a simplement changé de nom, on utilisait la même typographie. Parce qu'avec le multipartisme, ils avaient décidé que les journaux n'avaient pas besoin d'une autorisation, il fallait juste attendre trois jours, et s'ils n'avaient pas répondu, ça allait. Nous avions beaucoup d'astuces comme ça, contre la censure. Nous envoyions le journal, ils décidaient d'enlever des parties, nous l'enlevions ; après nous avons commencé à

mettre des ratures, pour montrer qu'ils voulaient censurer des parties, après on enlevait des parties entières et on publiait comme ça, avec les parties blanches que le censeur enlevait. C'était un combat psychologique avec la censure.

S.F. : Mais la censure, c'était un bureau ?

E.N. : Oui, un bureau à la Préfecture. Nous allions le dimanche chez lui, car parfois il n'était pas au bureau. Il y avait aussi des connivences avec lui. Il dissimulait le journal pour le rapporter chez lui, parce qu'il sortait du bureau à 19 heures, et il lisait à la maison. On allait tous chez lui apporter une bouteille de vin, ou bien du champagne, pour qu'il accepte de lire et qu'il mette le cachet, parce que s'il n'y avait pas le cachet, à l'imprimerie, ils ne pouvaient pas le prendre. On a eu ces connivences avec la censure pendant des mois. Parfois le censeur ne comprenait pas les bulles ; par exemple, mon dessin, il ne l'avait pas compris. Et quand il voyait que nous avions changé les bulles, il nous disait : « Ah ! vous m'avez trompé, méfiez vous ! »

S.F. : Il semble que cela n'était pas dangereux pour vous.

E.N. : Non, parce que quand il y avait la censure a priori, cela allait. Après, c'était la justice qui était intéressée directement. Tous ces passages étaient considérés comme outrage au magistrat, comme diffamation. Moi, j'ai été condamné pour « outrage au Président de la République et aux Députés de l'Assemblée nationale ». J'ai accusé dans un scénario une personne de détournement d'argent, le secrétaire général de la présidence, et il a d'ailleurs été jugé, condamné et emprisonné pour ces faits quelques mois plus tard. J'avais déjà quitté le Cameroun.

S.F. : Vous êtes parti comment ? Ils ne vous ont pas arrêté ?

E.N. : J'ai pris l'avion. C'était la première fois que je sortais après ma libération. J'allais en Guinée Équatoriale avec d'autres journalistes africains, pour un congrès. Ils m'avaient bloqué pendant des heures. Alors les autres journalistes ont protesté, en disant : « vous ne pouvez pas, il va revenir ! » Puis, je suis sorti encore, au Rwanda, pour faire des reportages, et au Burundi, et ils m'ont bloqué encore, et je suis encore revenu. C'était un peu comme un contrat. Enfin, je suis parti sans revenir. Je n'étais pas sûr de partir ; la famille m'attendait de l'autre côté, mais j'étais stressé, parce qu'ils avaient bloqué mes affaires. Je suis allé directement à Paris. Pius Njawé, directeur du *Messenger*, était en prison à cette époque. Quand j'ai été incarcéré, ils l'ont laissé libre. Lorsque j'ai été libéré, il a été arrêté. Parce que, selon le code de la presse, le directeur est responsable

de ce que publie un journaliste. Le directeur est considéré comme l'auteur et le journaliste le complice. Il est resté huit mois en prison. Dès mon arrivée à Paris, j'ai été reçu par l'association Reporters sans Frontières, j'ai organisé une campagne de presse et d'autres actions pour réclamer la libération de Pius Njawé par les autorités camerounaises.

S.F. : Et quand vous êtes arrivé ici, vous aviez des contacts ?

E.N. : Je suis arrivé le 27 décembre 1997 et je suis allé habiter chez un dessinateur, Issa [Nyaphaga], qui travaillait avec nous à *Popoli*. Il est maintenant aux Etats-Unis, il fait quelque chose comme de l'humanitaire. Il est plus peintre que dessinateur, maintenant. Quand j'étais au Cameroun, j'avais commencé à travailler comme correspondant pour un journal qui s'appelait *L'Autre Afrique*. Une fois arrivé ici, j'ai travaillé pendant quelques mois pour eux. Ils me devaient un peu d'argent, parce que j'avais travaillé pour eux et ils ne payaient pas. Issa était à *L'Autre Afrique*, qui était un peu comme *Jeune Afrique*, de bonne qualité, créée par un jeune.

S.F. : Et Faustin Titi ?

E.N. : Il était arrivé de la Côte d'Ivoire quelques mois avant moi.

S.F. : Comme réfugié ?

E.N. : Il était demandeur d'asile. Quelques mois après, courant 1998, il a contacté Issa par le biais de *L'Autre Afrique*. Quand j'ai rencontré Titi, j'habitais chez Issa depuis quelques mois. Il voulait demander des conseils à Issa, il voulait savoir comment faire pour travailler dans un journal en Etats-Unis. Puis il a rencontré des problèmes et a demandé l'hospitalité à Issa. La copine de ce dernier, fatiguée d'accueillir régulièrement de nombreuses Africains, m'a demandé si je pouvais accueillir Titi car, entre-temps, j'avais trouvé un logement en collocation à Paris. Nous avons habité ensemble pendant quelques semaines.

S.F. : Est-ce que Titi travaillait ?

E.N. : Oui, il travaillait dans un autre domaine, mais c'est le dessin qu'il aimait : comme il était formé pour le dessin, il cherchait toujours à travailler dans tout ce qui était dessin.

J'ai créé un livre sur la presse en Afrique ; après j'ai travaillé au *Courrier*¹²⁸², en 1999. Le *Courrier* était une très bonne situation ; la directrice s'appelait Dorothy Morrissay, c'était une Irlandaise. Quand je suis arrivé ici, j'ai trouvé qu'il y avait plusieurs journalistes africains un peu perdus à Paris. À Reporters sans Frontières, ils ne nous aimaient pas. Ou bien, ils nous aimaient quand nous étions en prison dans nos pays, mais quand nous étions ici, ils étaient embarrassés. Donc, j'ai créé l'association de « Journalistes Africain en Exil » (JAFE), où il y avait des écrivains, des journalistes, des dessinateurs, et cela m'a assez occupé. Et puis Dorothy, la rédactrice en chef du *Courrier*, m'a contacté et m'a proposé de travailler au *Courrier*. Elle ne me connaissait pas du tout, elle était à Paris de passage et a trouvé mon contacte. C'était très bien, ils payaient très bien, une page 600 euros. Tu imagines ! Deux pages 1 200 euros. Chaque fois que je faisais un article, Titi faisait un dessin et il était payé 100-200 euros le dessin, ce n'était pas mal. Donc, nous avions une collaboration déjà dans le *Courrier*.

Après, en 2001, nous avons créé un journal satirique qui s'appelait *Le Gri-gri international*, avec le réfugié gabonais qui était directeur de *La Griffes*¹²⁸³, un journal satirique gabonais. Quand je suis arrivé ici, il est arrivé plus au moins au même moment et, comme nous avons presque la même histoire, quelqu'un du Ministère des Affaires étrangères nous a fait nous rencontrer. Il faisait un magazine masculin qui s'appelait *Black Man*, très cher, – il coûtait peut être 80 000 euros par numéro –, sur la mode. Je lui ai proposé de faire un tabloïd qui reprenne ce que nous savions faire, c'est à dire la presse satirique, les histoires dessinées, les dessins.

S.F. : Cela était-il adressé au public français ou africain ?

E.N. : Africain et français, mais d'ici. Nous l'avons aussi envoyé en Afrique, mais il était interdit en Côte d'Ivoire et au Gabon.

¹²⁸² Le *Courrier* était un périodique publié par la Commission européenne consacré à la coopération avec les pays d'Afrique, Caraïbe, Pacifique (ACP) ; il a aujourd'hui cessé de paraître. Il avait été prévu par la 1^{ère} Convention de Yaoundé (1963) et lancé en 1970, pour promouvoir la capacité des États africains dans le domaine de l'information.

¹²⁸³ *Le Griffes* est un hebdomadaire satirique gabonais, indépendant des formations politiques, créé en 1990 et suspendu en février 2001 pour, « selon le Conseil national de la communication (CNC), "tendance malsaine à s'immiscer dans la vie privée des citoyens", "mépris de la déontologie", "acharnement particulier contre le président et sa famille" » (« Gabon : Réapparition et repositionnement du journal "La Griffes" », *Gaboneco.com*, 15 janvier 2011, <http://www.gaboneco.com/gabon-reapparition-et-repositionnement-du-journal-la-griffe.html>, consulté le 15 décembre 2016). La personne que Eyoum Ngangué cite ici est Michel Ongoundou Lounda, ancien directeur de publication.

S.F. : Pourquoi avez-vous choisi le nom *Gri-gri* ?

E.N. : Parce que le journal qu'il faisait au Gabon s'appelait *La Griffes* et nous l'avons repris avec la même typographie, comme au *Messenger*. J'ai proposé qu'on fasse *Gri-gri international*, c'est-à-dire adressé à tous les pays, un journal où Titi et d'autres dessinateurs puissent travailler. C'était une sorte de *Messenger Popoli*, mais ici en Etats-Unis. Il paraissait tous les 15 jours.

S.F. : Combien d'années a-t-il duré ?

E.N. : Peut être trois ans, dans la version à laquelle j'ai participé, puis il a eu une deuxième vie à laquelle je n'ai pas participé. Parce que plusieurs journalistes français de *Libération* et du *Canard enchaîné* ont décidé d'aider le *Gri-gri*, mais ils l'ont vraiment assassiné. C'était une action néo-colonialiste, un peu désastreuse.

S.F. : Alors que vous étiez ici, vous connaissiez le monde de la B.D. franco-belge ?

E.N. : La B.D. ne m'intéresse que dans la mesure qu'elle peut être un support journalistique. J'avais à faire avec le dessin seulement pour apporter les instantanés, pour raconter l'actualité.

S.F. : Est-ce qu'il y avait des auteurs français ou belges qui vous inspiraient dans l'écriture de scénarios ?

E.N. : Dans le *Messenger Popoli*, j'étais le seul qui pouvait aider les dessinateurs avec des scénarios. Les premières personnes qui m'ont demandé des scénarios étaient des collègues au Cameroun. C'était des auteurs comme Sewado¹²⁸⁴, qui travaillait au *Popoli*. C'est lui qui est venu me demander. Puis il y avait la B.D. que je détestais, celle qui visait à faire de la sensibilisation contre le sida par exemple.

S.F. : Pourquoi est-ce que vous la détestiez ?

E.N. : Parce qu'il y avait des ONG qui allaient dire aux dessinateurs : « faites des

¹²⁸⁴

Né en 1978, le dessinateur de presse camerounais Rémi Sewado, actif au *Messenger Popoli*, a autoédité son premier album, *Le zava*, en 1996. Puis il a créé, avec d'autres auteurs camerounais, l'association « Mac BD ». Il a participé au journal *Planète jeunes* avec des histoires en B.D. à suivre.

dessins... » Et je voyais que les projets restaient longtemps avant d'être publiés... C'est pour cela que je ne la trouvais pas bien.

S.F. : En dehors de cet aspect matériel, est-ce que vous la détestiez parce que c'était mal fait ou pour le principe de la B.D. éducative ?

E.N. : Je n'avais pas le temps de penser au principe, de faire de la philosophie, parce que je devais faire la B.D. dans le quotidien. Ces projets étaient faits par des dessinateurs qui étaient souvent mal payés, exploités par les ONG. Ils me montraient leurs planches, ils me demandaient si le scénario allait, j'étais une sorte de conseiller, d'intellectuel à côté d'eux, parce qu'ils n'avaient pas faits d'études.

S.F. : Vous aussi, vous étiez engagé par les ONG ?

E.N. : Non, pas toujours, ils me montraient parfois les travaux. Les dessinateurs venaient tout le temps me voir.

Popoli aussi n'avait pas le temps, il ne pouvait répondre aux sollicitations de conseils de la part des autres dessinateurs qui souhaitaient mener des projets d'albums. J'ai donc pu les accompagner au niveau des scénarios, pour les aider. Je ne le faisais pas pour gagner de l'argent. Je n'en avais pas besoin, j'avais mon salaire, j'habitais chez mes parents, à Douala, donc je n'avais pas problème de loyer. Donc je travaillais à un « truc » d'aventure avec Sewado : nous avions déjà travaillé à une idée basée sur une expérience de manipulation génétique qui avait produit une sorte d'Alien. Cela, c'était mon expérience là bas. Je pensais que ce n'était pas possible de faire un album, parce qu'il n'y avait pas de débouchés.

Puis, ici à Paris, Titi est venu me demander de faire un scénario pour un concours italien ¹²⁸⁵ ; je lui ai répondu de ne pas me déranger, parce que je n'avais pas le temps. Mais il a insisté, alors j'ai écrit *Le Flic de Gnasville*, mais je n'avais vraiment pas le temps. Après, il est arrivé et il m'a dit « on a gagné », j'ai dit « on a gagné quoi ?! » Après j'étais avec Alain Mata pour recevoir le prix à Turin. Ils m'avaient déjà invité à participer à un autre projet, le Baobab ¹²⁸⁶, mais j'avais refusé. Comme l'organisateur c'était une ONG, cela ne m'intéressait pas. Dans le Prix Africa e Mediterraneo, le prix, c'est la perspective d'éditer un album, qui m'intéressait plus. Et Titi est devenu comme mon petit frère.

S.F. : Vous habitiez ensemble ?

¹²⁸⁵ Le Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure B.D. inédite d'auteur africain.

¹²⁸⁶ *À l'ombre du Baobab, op. cit.*

E.N. : Il a habité chez moi durant les 13 ou 14 mois nécessaires à la réalisation de l'album *Une éternité à Tanger*. Mais j'avoue que cette cohabitation n'a pas été facile et qu'on se disputait parfois. Mais de ces disputes est née une œuvre qui a eu un beau parcours.

S.F. : Maintenant, vous avez arrêté la production de B.D. ; est-ce parce que vous n'avez pas le temps ou bien pas d'intérêt ?

E.N. : J'aurais envie de faire quelque chose sur Lampedusa, parce que j'ai suivi le problème de l'immigration avant que cela intéresse les autres. Quand j'ai fait *Une éternité à Tanger*, personne n'en parlait. J'aurais dû travailler avec *Gbich !*¹²⁸⁷. Ils avaient un très grand projet. Ils voulaient faire quelque chose ici, avec des immigrés qui racontaient leur vie. Ils voulaient réaliser le projet avec Titi ou quelqu'un d'autre, pour que les gens de là-bas connaissent la vie d'ici. Ils souhaitaient aussi faire un journal qui soit publié ici, mais ils travaillaient sans avoir de bureau, sans organisation. J'ai aussi travaillé à quelques scénarios de Willy Zekid. Mais, comme Zekid signe ses scénarios et ses textes, je faisais des séances de création avec lui, nous travaillions sur les futures planches qu'il allait faire, je travaillais avec lui sur le scénario, mais c'était lui qui signait les scénarios. A *Planète Jeunes*, j'ai aussi écrit des scénarios de romans-photos.

Je pense que le support de la B.D. est moins intéressant que celui du roman-photo.

Le roman-photo, c'était une autre manière de faire, qui coûtait très cher, parce qu'il faut payer les photos, mais je voulais le faire. Dans *Planète Jeunes*, cela a eu beaucoup de succès, parce que, lorsqu'on voulait parler de questions comme le SIDA, le roman-photo était porteur d'un message plus proche de la réalité que la B.D. La B.D. reste quelque chose d'un peu éloigné. Dans le roman-photo, il y a des acteurs réels, qui jouent un rôle réel, sans le dessin qui trompe. Ce sont là les expériences que j'ai eues à niveau de scénario, après la B.D.

S.F. : Et maintenant *Planète Jeunes* marche encore ?

E.N. : Il a été remplacé par *Planète J'aime Lire*, où il y a des pages de B.D. C'est imprimé ici et envoyé là-bas. Ils ont arrêté P.J. en janvier 2015 et maintenant ils font *J'aime Lire*. Je voudrais travailler dans le roman-photo, mais il n'y a pas de supports qui les acceptent.

S.F. : Le roman-photo n'est-il pas un peu démodé, en Europe ?

¹²⁸⁷

Revue satirique lancée à Abidjan en 1999 par Lassane Zohoré et Simplicie Hillary, et devenue bientôt une référence internationale.

E.N. : Ce n'est pas démodé parce qu'il y a un retour du roman-photo. Il y a par exemple la revue *Nous-deux*¹²⁸⁸, un journal de femmes, où il y a toujours des romans-photos. Il y a la revue *Amina*¹²⁸⁹, qui est faite en Etats-Unis mais pour les femmes africaines, où il y a toujours le roman-photo.

S.F. : La période du début des années 2000 a été une période de grands espoirs pour les dessinateurs qui sont venus ici et espéraient pouvoir entrer dans le marché européen.

E.N. : Cette migration n'était pas que pour les dessinateurs, c'était un mouvement général qui a concerné aussi les journalistes, les intellectuels, les photographes ; c'était un mouvement qui arrivait 10 ans après la tentative de démocratisation de l'Afrique. Même les chanteurs sont venus : j'ai étudié la musique ivoirienne, et c'est à la même période que les chanteurs ivoiriens sont arrivés. Chacun créateur venait dans l'espoir de s'installer dans un pays où il allait pouvoir s'exprimer. Et je dis que sur 100 journalistes qui sont arrivés ici, il y en a peut être trois qui sont restés journalistes. Les autres travaillent comme gardiens devant les magasins, des travaux comme ça. Les dessinateurs ont connu le même pourcentage : ils sont obligés de travailler de manière alimentaire. Ils ont eu un mépris de la part de la profession, ici. Les journalistes africains ont rencontré des journalistes européens qui ne les ont pas pris pour des journalistes. Le fait d'être journaliste africain, c'est un peu comme être un sous-journaliste, c'est quelqu'un d'un peu folklorique qui va en prison, qui fait des choses dangereuses.

S.F. : Mais vous ne trouvez pas qu'il y a une sorte de protection pour les journalistes africains, en tant que héros ou comme témoins ?

E.N. : Oui, mais si un journaliste français arrivait au Cameroun, on essaierait de l'accueillir, de le protéger, de l'aider dans son travail, bénévolement. Quand un journaliste de *RFI* ou du *Figaro* arrivait au *Messenger*, je pouvais faire trois-quatre jours sans travailler pour l'accompagner et mon patron comprenait très bien que je lui serve bénévolement de « fixeur » pour ses reportages. Mais quand je suis arrivé ici, si on allait dans un restaurant, moi je devais payer la moitié. Et parfois il arrivait avec des tickets restaurant, donc il ne payait rien, et nous n'avions rien ! Et puis, ils ne prenaient même pas le temps de nous expliquer quoi que ce soit.

¹²⁸⁸ *Nous Deux* est un magazine populaire français hebdomadaire, créé en 1947.

¹²⁸⁹ Créé en 1972, *Amina* est un magazine féminin largement diffusé en Afrique noire francophone, mais aussi auprès des femmes noires de France.

S.F. : Pourquoi, à votre avis, les créateurs n'ont-ils pas réussi à se faire une meilleure place sur le marché ?

E.N. : C'est d'abord un problème de racisme. Parce qu'on pense que le dessinateur africain ne sait pas dessiner. Il y a toujours une méfiance. C'est la même chose pour un cinéaste : j'ai par exemple vu Jean-Marie Teno ¹²⁹⁰, qui fait des films qui ne vont pas sortir dans une salle normale, ils vont sortir dans une salle « art et essai », une salle expérimentale.

S.F. : Edimo et Baruti disent qu'il ne s'agit pas d'un problème de racisme, mais d'un manque de stratégie.

E.N. : Edimo est franco-camerounais, il a grandi en Etats-Unis, et il a la mentalité des Français. Nous sommes arrivés après avoir été martyrisés. Quand tu arrives ici après avoir subi la torture et la censure dans ton pays chiffonné, la première chose que tu veux faire, c'est de te reposer. Ce n'est pas d'avoir une stratégie. Un petit caricaturiste africain qui atterrit en Etats-Unis rêve bien sûr de publier dans les grandes maisons d'édition parisiennes. Il envoie naïvement des planches à des directeurs de collections qui ne les lisent même pas. Il n'est pas habitué au respect des horaires de rendez-vous. Quand il arrive en retard à une réunion, dans sa construction mentale il n'a pas la conscience d'avoir fait une chose grave. Il faut plusieurs années pour qu'ils prennent l'habitude d'arriver à l'heure à un rendez vous.

Il ne faut pas oublier que les journalistes et les dessinateurs émigrés, c'étaient des artistes persécutés dans leurs pays et qu'ils ont développé des réflexes de survie qu'ils ont gardé en arrivant en Europe. On ne peut pas leur reprocher de manquer de stratégie, alors qu'ils cherchent en premier lieu à s'adapter difficilement à un mode de vie qu'ils ne connaissent pas.

S.F. : La stratégie peut être consciente ou inconsciente.

E.N. : Il faudrait être de deux côtés : Barly a voyagé en Etats-Unis et il est revenu au Congo pour des ateliers, il a une bonne connaissance de l'Afrique et de l'Europe. Mais les dessinateurs qui débarquent ici sans jamais y avoir mis les pieds ne possèdent pas les clés de lecture de la société occidentale, ils ne connaissent pas la situation. Je me rappelle, une fois j'ai voulu aider Titi à trouver un travail. Je l'ai présenté à un directeur artistique qui l'a appelé au téléphone. Cela s'est très mal passé, car au même moment,

¹²⁹⁰

Jean-Marie Teno est un réalisateur et producteur camerounais qui vit entre la France, le Cameroun et les États-Unis.

Titi cherchait à contacter sa famille en Afrique. Il a répondu à ce directeur artistique lorsqu'il n'avait pas sur lui un crayon pour noter son numéro de téléphone et qu'il ne savait pas ce qu'on attendait de lui. Il était d'ailleurs complètement paniqué par l'idée même de gagner de l'argent en contrepartie de ses dessins.

S.F. : Même cette idée de gagner de l'argent très vite, c'était une illusion...

E.N. : ... de gagner tout court, de gagner ! Parce qu'il faut savoir que les dessinateurs et les journalistes ont tous travaillé gratuitement dans des projets où ils n'ont pas été payés, pendant des années. Donc, dans leurs cerveaux, ils ont l'idée de ne jamais être payés. Si on leur propose l'argent, cela va devenir suspect. Ceux qui les ont payés les ont payés soit en retard, soit la moitié de ce qu'ils avaient dit. Un bureau d'études parisien spécialisé dans des projets de développement en Afrique avait proposé un autre travail à plusieurs illustrateurs africains. Ils les ont obligés à s'inscrire aux AGESSA, organisme de sécurité sociale des artistes. Ces dessinateurs étaient très frustrés de savoir qu'ils allaient cotiser pour une retraite qu'ils ne toucheraient dans doute pas. Car la plupart n'envisageaient pas sérieusement de s'installer durablement en Etats-Unis, d'autres s'imaginaient survivre quelques années ici avant d'aller aux Etats-Unis, d'autres encore n'avaient pas de papiers d'identité. Difficile dans ces conditions de se soumettre aux exigences de l'administration fiscale ou sociale française.

S.F. : Alors, pourquoi Barly, Pahé et Abouet ont-ils eu du succès ?

E.N. : Abouet, déjà le fait que son dessinateur fixe soit français marque une différence. Barly est dans l'historicité, et il a un niveau de talent qui a fait qu'il a réussi, et il était sans doute plus intelligent que les autres dans la stratégie de marketing de se vendre lui-même en tant qu'individu. C'est comme Issa : il exposait ses tableaux dans des restaurants. Je lui ai dit : « Il faut que tu sois dans les galeries ». Car dans les restaurants, ceux qui achetaient ses toiles pour une bouchée de pain ne connaissaient pas grand-chose à l'art, mais ils achetaient parce qu'ils pensaient qu'il s'agissait de rendre service à un Africain. Mais lorsqu'un critique d'art évaluait ses tableaux, il ne leur accordait pas d'importance, du fait qu'Issa était autodidacte. Grâce à son intuition de montrer ses œuvres dans les restaurants africains, Issa a pu vendre des tableaux à 500 voire à 1000 euros.

Le cas de Pat Masioni est différent. Il a toujours respecté les délais. Lorsqu'il réalisait les B.D. pour *Planète Jeunes*, il travaillait douze heures par jour et il pouvait rendre sa planche. Et aussi, par rapport aux autres dessinateurs, il a eu ses papiers assez vite. Adjim [Danngar], par exemple, a galéré pour les avoir. Il faut savoir qu'il y a des auteurs

qui ont une autre temporalité. Pat peut travailler dans les difficultés, mais il y en a d'autres qui ne peuvent pas. Il y a des auteurs qui ont besoin d'écouter du jazz, des auteurs qui ont besoin de tourner trois fois autour de la maison... Moi, par exemple, parfois j'écris le jour, parfois la nuit. Pat Masioni avait eu une longue expérience, puis il a rencontré *Africa e Mediterraneo*, gagné des prix. Il a fait de petites choses dans le prolétariat de la B.D., il a reçu un Américain âgé¹²⁹¹ qui est venu nous voir tous, un spécialiste de la B.D.

J'ai insisté pour faire l'album avec *Africa e Mediterraneo*, car Titi ne sait pas défendre ses intérêts. Edimo a encadré beaucoup de dessinateurs. Son action a permis à nombre d'entre eux de faire des choses. Le directeur artistique de *Planète Jeunes*, Jean-Louis Couturier, qui a donné régulièrement du travail à des dessinateurs africains, a aussi été pour eux d'une aide précieuse. Par exemple, Pat Masioni recevait quasiment un salaire mensuel non-négligeable pour les planches qu'il destinait à *Planète Jeunes*. Cela lui conférait un confort pour rester dessinateur et vivre de son art.

Si un auteur est par exemple vigile, gardien d'un magazine, ou bien gardien d'un endroit la nuit, quand ils lui demandent de dessiner il ne peut pas. Mais s'il dessine régulièrement comme Pat dessinait, s'ils te demandent de dessiner, c'est plus facile parce que ton activité est plus « dans le métier ». Titi a pu dessiner parce qu'il habitait chez moi. Al'Mata a fait *Alphonse Madiba* en travaillant pendant longtemps. Les dessinateurs ont l'ambition de faire un album plus que les scénaristes. Artistiquement, scénaristiquement, c'est plus intéressant de faire une histoire courte. L'album est une sorte de « Graal », on pense qu'on réussira à le faire, finalement. Les scénaristes ont une autre manière de réfléchir.

Entretien avec Jo Palmer Akligo, recueilli via un échange sur Facebook le 13 juin 2015

Sandra Federici : Qu'est-ce que vous pensez de la période du début des années 2000, pendant laquelle il y a eu beaucoup d'initiatives de promotion de la B.D. africaine : À l'ombre du baobab, le projet *Matite africane*, le collectif *Afrobulles*, le

¹²⁹¹

Il s'agit probablement de John A. Lent, qui a rendu compte de nombreux entretiens avec des auteurs bédéistes en diaspora dans l'article « Out of Africa: The Saga of Exiled Cartoonists in Europe », *art. cit.*

prix Africa e Mediterraneo/Africa Comics, l'exposition de Bruxelles en 2003 ? Pensez-vous qu'il y avait des espoirs de succès à ce moment-là, et qu'ils ont été réalisés ?

Jo Palmer Akligo : Les espérances pour l'an 2000 étaient essentiellement une floraison d'albums de B.D. africaine édités par des éditeurs africains. Cette attente a été un échec. En revanche, les initiatives comme *À l'ombre du baobab*, *Matite africane*, *Afro-bulles*, le concours Africa Comics, l'exposition de Bruxelles en 2003 ont changé les choses. Les dessinateurs se sont en effet consolés soit au moyen d'autres publications collectives soit par des concours, par des salons de B.D. et des occasions de partage entre dessinateurs africains et européens, ou encore par des expositions. C'est ce qui me fait dire que, sans cette deuxième alternative inattendue, eh bien, on ne peut pas vraiment parler d'une bande dessinée africaine.

S.F. : Qu'est-ce que vous pensez des projets d'atelier B.D. organisés pendant ces années en Afrique ? Ont-ils eu une réelle conséquence sur la promotion de la B.D. africaine ?

J.P.A. : Les ateliers de B.D. ont été un tournant dans l'identité de la B.D. en Afrique. Dans beaucoup de pays d'Afrique, francophones surtout (parce qu'il y a eu quelques expériences vers le Nigéria aussi) avant et après 2000, il y a eu des ateliers de formation aux techniques de la B.D. et des salons d'échanges (Rép. Dém. du Congo, Gabon, Côte d'Ivoire, Bénin, Togo, Mali, Burkina, Niger, Algérie...). Ainsi, les dessinateurs peuvent créer leurs propres albums sans passer par des écoles de bande dessinée en Europe. Bien sûr que cela a eu une conséquence positive sur la promotion de la B.D. africaine.

S.F. : Pourquoi tant de dessinateurs sont-ils partis dans les années 2000 pour la France et la Belgique ? Avec quelles stratégies professionnelles ?

J.P.A. : Dans les années 2000, beaucoup de dessinateurs sont déçus par l'absence d'une politique des États à l'endroit de la culture et particulièrement du Neuvième art. Au Congo Démocratique par exemple, qui fournit plus de talentueux dessinateurs, – sortis, pour certains, de l'École des Beaux-Arts de Kinshasa –, il n'existe pas une réelle politique de promotion de leur talent. Et quand on se réfère au succès relatif de leurs prédécesseurs vivant en Europe, cela a donné envie à certains de réussir aussi en Europe. Je suis convaincu que s'il existait en Afrique de bons éditeurs spécialisés en BD comme Dargaud, Dupuis, Casterman... un environnement prolifique permettant aux dessinateurs de vivre de leur art, aucun d'entre eux ne chercherait pas à quitter leur sol

natal. Je ne crois pas qu'au départ ils avaient des stratégies professionnelles précises. Se jeter à l'eau et tenter sa chance auprès des éditeurs en France ou en Belgique est, pour moi, un choix tout à fait légitime. Mais seuls ces dessinateurs peuvent confirmer mon opinion.

S.F. : Est-ce que le marché européen de la B.D. a laissé une place aux dessinateurs africains ? Est-ce que leurs espoirs de trouver leur place dans ce marché étaient réalistes ?

J.P.A. : Pas vraiment. Une chose est d'avoir de plus en plus de bons dessinateurs, une autre est le monde du marché. Je ne crois pas qu'on puisse affirmer que le marché de la BD a donné de la place aux dessinateurs africains. Ce marché est déjà assez restrictif pour des dessinateurs européens eux-mêmes, dont le talent n'est pas à démontrer ! Ne soyons pas trompés par quelques dessinateurs africains qui ont la chance d'être édités aujourd'hui en Europe. C'est de la B.D. européenne faite par des Africains pour le marché européen.

Tant qu'en Afrique, il n'existera pas un seul pays qui s'intéressera à la bande dessinée en cristallisant le talent des dessinateurs autour d'un réel marché activement animé par une édition spécialisée et ambitieuse, une distribution bien organisée et le goût des consommateurs bien satisfait, le chemin est encore long pour un marché de la bande dessinée africaine.

Entretien avec Faustin Titi : Paris, 7 juillet 2014

Sandra Federici : Pourriez-vous vous présenter rapidement et nous rappeler quel a été votre parcours scolaire ?

Faustin Titi : Mon nom est Titi, mon prénom est Faustin, le pseudonyme est Titi. Je suis né en Côte d'Ivoire, à Bloléquin, le 31 décembre 1973 ; je suis marié.

J'ai fait les études primaires en Côte d'Ivoire, ainsi que les études secondaires, à savoir le Lycée avec un cursus littéraire. Puis, j'ai étudié à l'Académie des Beaux-Arts d'Abengourou, une école privée.

S.F. : Quel a été votre parcours professionnel ?

F.T. : Après l'école des Beaux-Arts, même déjà à l'école, j'ai commencé à travailler pour plusieurs agences de communication à Abidjan, parfois comme freelance, j'ai aussi fait de la caricature dans la presse locale. Je vis en France depuis les années 2000.

S.F. : Vous êtes dessinateur. Aujourd'hui, comment souhaitez-vous être désigné ? Bédéiste ivoirien, bédéiste africain, bédéiste tout court...

F.T. : Je me sens bédéiste panafricain. Je n'appartiens pas seulement à la Côte d'Ivoire, j'appartiens à toute l'Afrique parce que je dessine la vie quotidienne africaine.

S.F. : Avez-vous appartenu, en Côte d'Ivoire, à une association regroupant des auteurs de bande dessinée ?

F.T. : Non, il y avait quelqu'un qui voulait créer quelque chose, mais il n'a pas réussi ; cela n'était pas une association, mais seulement un essai de groupe.

S.F. : Selon vous, la B.D. ivoirienne, quelle origine aurait-elle ?

F.T. : J'ai été influencé par des dessins venus d'ailleurs. Il y avait, quand j'étais jeune, des bandes dessinées comme *Kouakou*, *Zembla*, *Akim*, *Blek le Rock*. *Kouakou* était le plus connu en Afrique.

S.F. : Achetiez-vous ces B.D. ?

F.T. : Je n'avais pas d'argent, mais je pouvais en trouver, pour les lire. Il y avait également en Côte d'Ivoire un magazine, *Ivoire dimanche*, un journal du groupe *Fraternité Matin*, dans lequel il y avait de pages de B.D. d'un personnage, Zézé¹²⁹², qui a marqué ma génération. J'aimais toutes ces B.D. d'aventure.

S.F. : Étiez-vous conscient qu'ils venaient de l'extérieur ?

F.T. : *Zembla et Akim*, je savais qu'ils venaient de l'extérieur, je ne savais pas la

¹²⁹²

Monsieur Zézé est un personnage conçu par le dessinateur franco-ivoirien Jean-Louis Lacombe ; il est devenu célèbre en Côte d'Ivoire pour ses histoires qui ont paru dès 1978 dans l'hebdomadaire *Ivoire Dimanche*. L'éditeur gabonais Achka a publié trois albums de la série : *Monsieur Zézé : ça c'est fort !*, 1989 ; *Monsieur Zézé : opération coup de poing*, 1990 ; *Monsieur Zézé : ça gaze bien bon !*, 1989.

provenance de Kouakou, mais, en ce qui concerne Zézé, je savais qu'il venait de la Côte d'Ivoire. Nous pensions qu'un noir dessinait *Kouakou*, sans savoir précisément d'où ¹²⁹³. C'était très bien, de très bonne qualité.

S.F. : Votre passion de devenir bédéiste serait due au fait que vous avez rencontré des auteurs, ou d'avoir lu la B.D. ?

F.T. : Quand j'étais à l'École des Beaux-Arts, il y avait plusieurs filières, plusieurs spécialisations : dans la peinture, la sculpture, le dessin général, le portrait, le dessin de presse, la BD. Je faisais davantage de portraits ; après, j'ai connu des amis qui avaient plus d'expérience que nous, qui dessinaient des B.D. Il y avait un copain de classe, le talentueux Timoléon Kouadio ¹²⁹⁴ qui faisait des B.D. ; maintenant il a changé, il est dans la vidéo.

S.F. : Quels sont les auteurs, les albums, les écoles qui vous ont influencé au début ?

F.T. : J'ai suivi le style de Timoléon et son parcours, et grâce à lui je suis entré dans le créneau de la B.D. Quand il y a eu l'avènement du multipartisme, il dessinait de petites *strips* dans le journal d'opposition, et il était payé. Cela m'a un peu inspiré, parce que je voyais qu'il gagnait de l'argent avec cette petite bande du jour. Puis, j'ai rencontré [Lassane] Zohoré qui dessinait dans *Frat Mat* depuis très longtemps. J'ai suivi Zohoré et j'ai dessiné un peu avec lui.

S.F. : Quels sont les auteurs auxquels vous vous confrontez maintenant, ou que vous considérez comme intéressants ?

F.T. : Je suis admiratif des styles de plusieurs personnes, je m'inspire de différents auteurs, puis je les adapte pour créer mon propre style. Il y a Pat Masioni, que j'admire, Stassen ¹²⁹⁵, dont j'aime bien le style, et un italien, Vittorio Giardino ¹²⁹⁶. Il est super,

¹²⁹³ Le magazine *Kouakou* a été animé par le scénariste Serge Saint-Michel, cf. CASSIAU-HAURIE (Ch.), « Hommage à Serge Saint-Michel », *art. cit.*

¹²⁹⁴ Timoléon Kouadio était pendant les années 90 l'un des dessinateurs de presse des médias ivoiriens.

¹²⁹⁵ Jean-Philippe Stassen est un auteur belge de B.D., né en 1966. Il a commencé en réalisant plusieurs albums avec le scénariste Denis Lapière, parmi lesquels *Le bar du vieux Français* (Dupuis, 1992 et 1993), qui a obtenu le prix Alph'Art coup de cœur à Angoulême. Puis, avec

j'adore son style. Et il y en a beaucoup d'autres.

S.F. : En ce qui concerne vos débuts dans la B.D., quand avez-vous commencé à réaliser des B.D. et dans quelle situation ?

F.T. : J'étais encore à l'école et il y a eu un concours de la revue *Calao*¹²⁹⁷. J'ai fait une planche, peut-être que c'était en 1992. Je ne savais rien, j'étais dans l'ignorance, en effet, c'était ma première B.D., elle parlait des feux de brousse, d'écologie. C'était une B.D. sociale. Ils n'ont rien dit sur le résultat du concours. Puis, il y a eu de petits concours nationaux en Côte d'Ivoire, faits par des magazines de sport. J'avais fait une histoire concernant le golf, à la fin des années 90.

S.F. : À un moment donné de votre itinéraire dans la B.D., vous avez eu conscience

Louis le Portugais (Dupuis, 1998) et *Thérèse* (Dupuis, 1999), il est devenu auteur complet et il a signé en 2000, toujours chez Dupuis, *Déogratias*, sur le génocide rwandais de 1994, qui a remporté le Prix Goscinny du meilleur scénario et le Prix France Info. Il s'inspire notamment de l'Afrique des Grands Lacs où il a vécu. Il a également publié le reportage « Belge Congo » dans *La Revue Dessinée* n°1/2013 et *I comb Jesus et autres reportages africains* (Futuropolis, 2015); il s'est par ailleurs fait une réputation comme illustrateur, notamment pour une réédition du *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad (2006).

¹²⁹⁶ Né en 1946 en Italie, Vittorio Giardino est un auteur de B.D. autodidacte. Ingénieur en électronique, il s'est lancé dans la B.D. en 1978 en publiant ses premières histoires dans la revue *La Città Futura*. Il s'est fait connaître par les séries qu'il a consacrées, à partir de 1979, au détective *Sam Pezzo*, et à partir de 1982, au personnage de *Max Fridman*; ces deux séries ont été éditées en France par Glénat. En 1993, il a créé *Jonas Fink*, et, en 2005, *Eva Miranda*, dont les versions en français ont été publiées par Casterman. Giardino a réussi à s'imposer comme l'un des auteurs majeurs en Italie grâce à la qualité de ses scénarios et à son style qui s'inspire de la ligne claire. Il a gagné en 1998 le prix Micheluzzi, destiné à couronner le meilleur auteur italien (au sens d'auteur unique) et, en 1999, le prix Harvey de la meilleure édition américaine d'une œuvre étrangère pour le 3^e tome de la série *Jonas Fink : Rébellion*.

¹²⁹⁷ *Calao* est, avec *Kouakou* et *Carambole*, l'une des revues créées par l'éditeur Ségédo pour le marché africain de la jeunesse et distribuées gratuitement dans les écoles d'Afrique avec le soutien du Ministère français de la Coopération. Créée en 1974 et clôturée en 1993, elle est mentionnée par plusieurs auteurs en tant que lecture de jeunesse; son scénariste principal était le français Serge Saint-Michel, spécialisé dans la création d'histoires destinées à la jeunesse africaine (voir supra, note 133).

d'être bédéiste. Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme tel ?

F.T. : Quand je suis arrivé ici, j'ai vu plusieurs B.D., j'ai vu les B.D. dans les FNAC. Ici en Europe, il y a la matière, alors que, en Afrique, les B.D. étaient visibles seulement dans les journaux, il n'y avait pas de bibliothèque où pouvoir se confronter avec différents styles. Ici j'ai rencontré Christophe [Edimo]. Je me suis découvert comme dessinateur un peu plus tard, parce qu'inconsciemment je cherchais mon chemin.

S.F. : Pourquoi étiez-vous parti ?

F.T. : J'étais parti pour étudier et je n'ai pas pu pour des problèmes de « papier ». Je pourrais maintenant, mais il faut manger (rires).

En réalité, d'abord, je suis entré en contact avec Alix Fuilu. En ayant vu mes dessins quelque part, il m'a téléphoné pour me demander des planches et, comme il était à Tourcoing, un peu loin, il m'a mis en contact avec Christophe [Edimo]. Ainsi, je suis entré dans l'association « L'Afrique dessinée ».

S.F. : Grâce à quoi la publication de votre première B.D. en Côte d'Ivoire a-t-elle été possible ?

F.T. : Je n'ai jamais publié là bas. En Côte d'Ivoire, il n'y a pas de mouvement de la B.D., seulement de dessin de presse.

S.F. : La première publication, réalisée donc en dehors de la Côte d'Ivoire, a-t-elle été réalisée dans le cadre du secteur associatif (ONG, bailleurs de fonds, institutions religieuses) ou de l'édition traditionnelle ?

F.T. : Avec l'association « L'Afrique dessinée », j'ai dessiné « Une enfance volée »¹²⁹⁸, pour Angoulême. En 2001, j'ai fait « Gris-gris d'amour »¹²⁹⁹, avec Christophe Edimo. Par la suite, j'ai fait l'histoire « Soukoumadjouna. Le réveil »¹³⁰⁰, sur un scénario de Michel Conversin, un professeur de dessin français, qui travaille à Paris.

¹²⁹⁸ « Une enfance volée ». Dessin de Faustin Titi, scénario de Christophe Ngalle Edimo, dans *À l'ombre du Baobab*, *op. cit.*, p. 56-60.

¹²⁹⁹ « Gris-gris d'amour ». Dessin de Faustin Titi, scénario de Christophe Ngalle Edimo, la planche n°1 est publiée dans *Matite Africane*, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁰⁰ « Soukoumadjouna. Le réveil ». Dessin de Faustin Titi, scénario de Michel Conversin, dans *Africa Comics. Antologia delle migliori storie a fumetti del Premio Africa e Mediterraneo*. Sasso Marconi : Lai-momo, Africa e Mediterraneo, 2002, p. 120, p. 25-28.

S.F. : La publication de votre première B.D. à l'extérieur a-t-elle été possible grâce à un concours, au parrainage d'une personnalité influente (auteur bd), ou par un simple envoi du manuscrit chez l'éditeur ?

F.T. : Quand Africa e Mediterraneo a ouvert le concours, on a envoyé « Le Flic de Gnasville »¹³⁰¹, avec Eyoum Nangué, et on a été sélectionnés. Puis, nous avons eu la possibilité de publier l'album *Une éternité à Tanger*¹³⁰².

S.F. : Quels sont votre difficulté comme auteur ? Recherche d'un éditeur, accaparement par d'autres activités, manque de possibilité de formation, de mise à jour ou de confrontation, manque de scénario intéressant ?

F.T. : Au niveau du scénario, je n'ai pas de problème, parce que j'en ai encore qui sont dans ma valise. Au niveau du manque de temps, je dois seulement m'organiser, comme je travaille à la maison. Je dois dire que le vrai souci, c'est le problème d'éditeur, parce que le marché est très fermé ici, en France. De mon point de vue, on a parmi nous des talents qui dessinent mieux que certains Européens, ou bien certains Français, mais qui n'ont pas la chance d'être édités.

S.F. : Donc, c'est plus difficile pour un Africain qu'un Européen d'entrer dans le marché franco-belge ? Pourquoi ?

F.T. : Je ne veux pas chercher des excuses. Il semblerait que le marché africain n'a pas de lectorat ; mais du point de vue de la qualité de travail, il y a beaucoup d'auteurs africains qui sont plus talentueux que certains qu'on voit ici. Le problème, c'est qu'ils n'ont pas la chance d'être édités, et c'est bien dommage. Les éditeurs pensent qu'il n'a pas de public pour une B.D. africaine. C'est cette impression qu'on a.

De mon point de vue, il faut que les dessinateurs les plus talentueux parmi nous sortent du sentier battu. C'est-à-dire que nous devons sortir du bas niveau. Il faut qu'on arrive à se faire voir, en sortant de ce système de canalisation d'auteurs africains qu'on met tout le temps dans les ateliers, dans les collectifs, dans les sensibilisations. On veut se faire voir, on veut se faire éditer, on veut être publiés sur papier cartonné comme tout le monde, et vendre comme tout le monde. C'est cela notre combat quotidien. Il faut sortir de ce cercle vicieux, on ne veut plus de ça ! Rien que pour la fierté et l'orgueil de l'artiste,

¹³⁰¹ « Le flic de Gnasville ». Dessin de Faustin Titi, scénario d'Eyoum Nangué, dans *Africa Comics 2003. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthologie du Prix Africa e Mediterraneo*. Sasso Marconi : Lai-momo, Africa e Mediterraneo, 200 p. 148 ; p. 22-24.

¹³⁰² *Une éternité à Tanger, op. cit.*

on veut se faire voir, éditer, publier sur papier cartonné comme tout le monde.

S.F. : À votre avis, comment pourrait-on promouvoir la B.D. en Côte d'Ivoire ? Avec l'organisation régulière de concours, ou alors avec l'Implication concrète des pouvoirs publics dans l'édition et la diffusion des œuvres B.D., avec l'inscription de la B.D. ivoirienne au programme scolaire national, avec l'organisation régulière de festival B.D., avec le soutien aux maisons d'éditions...

F.T. : En Côte d'Ivoire, c'est plutôt un problème de pouvoir d'achat. Là bas, c'est déjà difficile de se nourrir, et de nourrir sa famille, comment peut-on sortir de l'argent pour acheter une B.D. ? Le pouvoir d'achat est très faible, donc le marché est faible aussi. Il y a quand même une minorité d'acheteurs, d'intéressés. Il y a un travail de fond à faire, d'adaptation. Il y a le lectorat, mais les gens n'ont pas de pouvoir d'achat. Il faut amener les éditeurs à s'investir plus régulièrement dans les éditions de B.D., à chercher de partenaires privés, parce que, après l'impression, il y a beaucoup d'autres choses à faire. Il faut renforcer l'édition et aussi la distribution.

S.F. : Selon vous, quel serait un véritable album ivoirien de B.D. ? Celui qui parle des réalités de la Côte d'Ivoire ? celui dont l'auteur est ivoirien ? celui qui est écrit en langues nationales ivoiriennes ?

F.T. : Il devrait être fait par un auteur africain, qui comprend mieux la situation, et il devrait parler des sujets de la réalité ivoirienne. Quant aux langues, il faut dire que dans les pays africains, il y a plusieurs langues. Donc, pour ne pas choisir une langue au détriment des autres, c'est mieux d'être édité dans la langue nationale, le français. Comme ça, tout le monde peut comprendre. De plus, ce n'est pas tout le monde qui arrive à lire en langue locale.

S.F. : Pour un bédéiste, résider en Europe, qu'est ce que cela signifie ? Disposer de plus d'opportunité pour être édité et diffusé ? de plus de liberté d'expression ? de plus d'opportunité pour se confronter et connaître le travail d'autres auteurs, et s'améliorer ? ou de plus d'opportunités de participer aux festivals ?

F.T. : Je dirais oui à toutes tes questions. Comme on a ici la chance de participer aux festivals de manière régulière, on peut rencontrer des auteurs européens plus facilement et on a aussi l'opportunité de publier plus souvent, une fois tous les deux ans, on a donc l'occasion d'être mieux vu par rapport à l'Afrique.

S.F. : Pour vous, qu'est-ce qui est le résultat le plus important : être publié au pays ? être publié à l'étranger ? être publié n'importe où et n'importe comment ? être publié par une grande maison d'édition française ? être publié par une grande maison d'édition européenne ? être publié par une grande maison d'édition américaine ?

F.T. : Je dirais que pour moi, ce qui est important, tout simplement, c'est d'être édité, être mieux vu et devenir célèbre par la suite, au même niveau que les auteurs français. Dans une grande maison d'édition, même pas forcément. Selon moi, c'est important d'être publié en grand nombre, bien vu et diffusé, même si c'est par une maison d'édition plus petite.

S.F. : Quels sont, selon vous, les instances de légitimation pour un bédéiste, celles qui définissent un bédéiste à succès (les classer par ordre d'importance) ? Quand il a publié dans des revues au pays ? ou en Europe ? quand il a publié chez un éditeur dans son pays ? ou en Europe ? lorsqu'il a été reconnu par la critique de son pays ? ou en Europe ? lorsque il a été invité à un festival dans son pays ? ou en Europe ?

F.T. : Pour définir un artiste qui a du succès, je prends l'exemple de Marguerite Aboutet. Elle est d'origine africaine, elle a été publiée et diffusée dans le monde entier en plusieurs langues. Donc, c'est comme ça que je qualifie un auteur qui a réussi. C'est vraiment l'exemple typique de la réussite, l'emblème du succès : être publié et traduit dans plusieurs langues.

S.F. : Diverses instances ou agents jouent un rôle dans la B.D. Vous considérez important, dans la B.D. que vous pratiquez, le rôle joué par quelles instances : les revues B.D. ; la presse généraliste ; les éditeurs locaux ; les éditeurs européens ; les éditeurs extra-européens ; les librairies/distributeurs ; les critiques ; le secteur associatif (ONG locales ou internationales...) ; les institutions internationales, ambassades, ministères... ; les auteurs (scénaristes et dessinateur) européens avec qui collaborer ; les organisateurs de concours et festivals locaux et internationaux.

F.T. Les librairies et les distributeurs sont importants : c'est leur métier ; les revues B.D. sont importantes parce qu'elles parlent de la B.D., des planches des auteurs. Les organismes du secteur associatif (ONG locales ou internationales...) donnent des possibilités de faire des ateliers, de voyager.

S.F. : Quelle est, selon vous, la voie qui est décisive pour un auteur qui veut obtenir le succès dans le champ culturel européen ? La formation en général ; la formation dans le domaine de la B.D. ; la participation à des fanzines ; la prise en considération par des maisons d'édition dans son pays d'origine ; la prise en considération par des maisons d'édition européennes ou extra-européennes ; les stratégies de communication ; la collaboration avec des associations locales ou internationales ; la collaboration avec des institutions locales ou internationales ; l'autoproduction...

F.T. : Je dirais que c'est important la considération par des maisons d'édition européennes et même extra-européennes, mais aussi par des maisons d'édition locales, parce qu'elles permettent à l'auteur d'être vu aussi au niveau de son pays.

S.F. : Une dernière question : vivez-vous de votre plume ? Si non, quelle est votre profession ?

F.T. : Non, madame (rires), pas encore. Je travaille dans la sécurité, pour manger.

Entretien avec Massiré Tounkara, recueilli via un échange sur Facebook le 4 janvier 2015

Sandra Federici : Je suis en train de réaliser une recherche à propos de la présence, dans l'enfance des auteurs B.D. africains, des B.D. éditées par les maisons Bonelli/Lug/Mon Journal, avec des personnages et des séries tels que *Zembla*, *Akim*, *Blek le Roc*, *Mister No*, *Ombrax*. Il s'agissait de produits italiens traduits et publiés en France. Est-ce que vous lisiez ces B.D., et si oui, à quel âge ?

Massiré Tounkara : Oui, j'ai commencé à les lire assez jeune, en empruntant la B.D. chez des aînés.

S.F. : *Akim* contient des représentations de l'Afrique et des Africains, qu'on peut juger un peu racistes : est-ce que vous perceviez cela, en le lisant pendant votre enfance ?

M.T. : Disons que c'est quelque chose qu'on comprend plus tard. À cette période on rêvait à travers les différentes aventures, on ne les jugeait pas. Nous ne nous posions pas la question « pourquoi un européen serait roi de la jungle en Afrique ? ». Et je pense que cela ne choquait non plus les adultes, car ce côté magique de la B.D., la soif de lire des aventures dessinées, faisait tout de suite oublier les autres aspects.

Mais c'est plus tard qu'on perçoit cela, surtout quand on passe du statut de lecteur à celui de conteur d'histoires. À ce moment, on comprend que finalement, dans ces textes, il y a un côté impérialiste digne de l'époque.

Il faut comprendre que les grandes nations utilisent les médias comme la B.D. pour faire de la propagande et cela continue de nos jours. On constate, bien sûr, une certaine subtilité, mais cette finalité, c'est toujours là.

Pour résumer, tout petit je ne me posais pas la question. Je cherchais juste à me plonger dans la lecture d'aventures fantastiques. Cela avait un effet comme celui des jeux vidéo qui sont produits aujourd'hui pour les enfants.

Entretien avec Massiré Tounkara, Alger : 8 octobre 2015

Sandra Federici : Quelles sont les étapes de votre parcours en tant qu'acteur culturel dans le domaine de la B.D. ? Avez-vous suivi une formation spécifique ?

Comment avez-vous commencé à publier ?

Massiré Tounkara : Je n'ai pas de formation spécifique, je suis autodidacte, j'ai suivi un premier stage en 2002, animé par Barly Baruti et Nicholas Dumontheuil (un auteur de Bordeaux) et organisé au C.C.F. de Bamako par une association d'Amiens : « On a marché sur la bulle », qui organise les Rendez-vous de la B.D. d'Amiens.

J'étais à mes débuts, mais avant cela j'avais monté un projet d'album de science fiction de 60 pages environ.

S.F. : À quel âge avez-vous décidé de devenir auteur de B.D. ?

M.T. : Plus tard. Cette année-là, en 2002, le Mali était l'invité d'honneur au festival d'Amiens, et j'ai été invité. C'est à partir de ce festival que j'ai eu un déclic d'entamer une carrière dans la B.D.

S.F. : Au début, avez-vous adhéré à une association ?

M.T. : Au début on a créé un petit club que nous avons appelé BDB : « Bande de dessinateur de Bamako ». Nous étions logés au C.C.F., où nous avions un petit atelier. Nous l'avons créé en 2002, juste après le Festival d'Amiens.

En 2003, le club sera formalisé en association, appelée « Esquisse », qui deviendra le Centre de bande dessinée de Bamako, à partir de 2004, juste avant notre premier festival, que nous avons organisé en 2005.

S.F. : Quel était le nom de ce festival ? Qui est-ce qui l'a financé ?

M.T. : Il s'appelait « Salon de Bande dessinée de Bamako ». Il a tenu pour 3 éditions : en 2005, 2007 et 2009. Après, on l'a mis en *stand-by*. Peut être cela va revenir, on ne sait jamais !

Le festival a été financé par la Suisse principalement. Il y a eu également un soutien du Centre Culturel Français, constitué par les salles. En 2005 nous étions encore là. Puis, le Centre a eu besoin de ses locaux et nous sommes partis louer un siège. Il y a eu un petit appui du C.C.F., et d'autres partenaires, mais il a été majoritairement financé par la coopération suisse. Nous avons un directeur qui s'appelait Georges Foli. Il n'était pas dessinateur, mais administrateur et animateur culturel. Il s'occupait de tout ce qui était administration.

S.F. : Votre passion de devenir bédéiste, à quoi serait-elle due ?

M.T. : Ma passion pour la B.D. remonte à mon enfance. Déjà quand j'étais tout petit, à neuf-dix ans, au Nord du Mali, j'avais découvert une bibliothèque avec quelques B.D. : *Tintin*, *Astérix*, *Iznogood*¹³⁰³, *Valérian et Laureline*¹³⁰⁴, *Blueberry*¹³⁰⁵ et *Les Peaux-Rouges* de Hans Kresse¹³⁰⁶.

S.F. : Vous lisiez aussi *Kouakou*, *Calao* ? Et *Akim*, *Zembla* ?

M.T. : Oui, *Kouakou*, *Calao*, tout cela ; mes oncles aimaient lire *Akim*, *Zembla*, *Tarzan*. Il y avait un système par lequel on pouvait soit acheter, soit louer les fascicules chez un libraire.

S.F. : Vous avez grandi dans le nord du Mali ?

M.T. : Quand j'étais au collège j'habitais au Nord du Mali, mais je suis né plus au sud, à la frontière avec la Guinée. Mon père étant gendarme, on voyageait beaucoup.

¹³⁰³ *Iznogoud* est une série de B.D. créée par René Goscinny et Jean Tabary, et publiée en 1962 dans la revue *Record* sous le titre : *Les aventures du calife Haroun El Poussah*. Elle a été publiée par la suite dans *Pilote* (de 1968 à 1977) et dans *Pif* de 1986 à 1992. Au fil des années, 30 albums ont été publiés. *Iznogoud* est le vizir du calife Haroun El Poussah, au temps des Mille et une nuits.

¹³⁰⁴ *Valérian, agent spatio-temporel* est une série de B.D de science-fiction réalisée par le scénariste Pierre Cristin, le dessinateur Jean-Claude Mézières et la coloriste Évelyne Tranlé. Publiée pour la première fois en 1967 dans *Pilote*, elle est éditée en album chez Dargaud à partir de 1970. Amis d'enfance, Cristin et Mézières sont devenus fameux surtout pour cette B.D. qui est considérée un chef d'œuvre de la science-fiction et a eu un énorme succès public. Pour le quarantième anniversaire de sa création, en 2007, la série est rebaptisée *Valérian et Laureline*.

¹³⁰⁵ *Blueberry* est une série de B.D. franco-belge, créée par Jean-Michel Charlier (scénario) et Jean Giraud (dessin), ayant pour protagoniste un officier de l'armée américaine, Mike S. Blueberry, après la guerre de Sécession. D'autres scénaristes et dessinateurs ont participé à son évolution et à la création d'albums. Elle relate l'histoire du dit « lieutenant Blueberry », buveur, tricheur et misérable, au physique inspiré initialement de celui de Jean-Paul Belmondo, puis d'autres acteurs.

¹³⁰⁶ *Les Peaux-Rouges* est une série de bande dessinée du néerlandais Hans Kresse, dont neuf albums ont été publiés par Casterman de 1973 à 1982, en néerlandais et en français. L'action se situe dans l'Amérique du XVI^e siècle, après la conquête espagnole.

S.F. : Comment avez-vous commencé à dessiner ? Votre première B.D., quand a-t-elle été réalisée?

M.T. : Ma première B.D. remonte à mes 12 ans. J'avais eu l'idée de faire une B.D. de *Lucky Luke*, non seulement en copiant, mais en créant une nouvelle histoire. Je ne savais pas comment on faisait les livres, j'avais fait un seul livre, cartonné (rires). J'avais travaillé avec un ami. On faisait les dessins avec le crayon. D'après mes souvenirs, c'était la première B.D. que j'ai faite.

S.F. : Vous n'avez pas fait d'études d'art.

M.T. : J'ai fréquenté le lycée technique, j'ai étudié l'économie. Je n'ai pas eu la chance d'apprendre à faire le dessin à l'école. J'ai découvert mon talent par moi seul.

S.F. : Comment êtes-vous entré dans le monde de l'édition ?

M.T. : Je suis arrivé dans le monde de l'édition grâce à la rencontre avec Igo Diarra ¹³⁰⁷, qui voulait se lancer dans l'édition. Nous avons donc commencé en 2003 avec un livre d'illustration concernant les contes populaires du Mali ¹³⁰⁸. C'est comme ça que tout a commencé.

Le livre racontait l'histoire de deux jumeaux qui avaient été abandonnés par leur maman, une reine qui avait été chassée du palais et avait confié ses bébés à une lionne qui venait d'accoucher et était retournée au palais. Les jumeaux ont alors grandi avec la lionne et sont retournés chercher leur maman. Donc, on a fait le tome numéro 1.

On a publié deux tomes, l'un en 2003 et l'autre en 2004.

Les textes ont été écrits par Ousmane Diarra, écrivain et conteur.

¹³⁰⁷ Animateur culturel et musicien, Igo Lassana Diarra a fondé en 2003 à Bamako les éditions Balani's, qui ont publié plusieurs albums pour la jeunesse. Les dernières publications ont concerné la série *Issa et Wassa*, *Woroni du Bafing* et *Le Forestier du Baoulé*, prévue en quatre tomes, qui s'est arrêtée après les deux premiers. Il est le président de l'Université d'été de Bamako. Il a été l'un des fondateurs du chapitre malien du réseau culturel panafricain Arterial Network et représentant pour l'Afrique occidentale. Il a fondé à Bamako la médiathèque et galerie Medina et a travaillé en tant que "curateur hôte" au musée SAVVY Contemporary in Berlin. Diarra s'occupe actuellement de l'organisation du Festival International de Littérature de Jeunesse de Bamako, « Kalan Kadi ».

¹³⁰⁸ *Les jumeaux à la recherche de leur mère, op. cit.*

S.F. : Ce livre, a-t-il bien marché ?

Le concept avait marché, les ventes je ne sais pas, parce qu'il y avait une cassette audio avec le conte qui était prononcé en français et en bambara. Puis, à côté de ça, il y a eu des vidéoclips avec des chansons de rappers qui ont repris le texte.

S.F. : Qu'est ce que faisait l'association ? Est-ce qu'elle est encore active ?

M.T. : Avec l'association nous faisons des activités d'animation dans les écoles, des ateliers de sensibilisations, financés au début par la coopération suisse, et, ensuite, par quelques ONG...

Le centre en ce moment n'existe presque plus, on a arrêté tout cela, parce que Georges Foli a créé sa propre maison d'édition, les auteurs ont grandi, chacun a eu son propre parcours de travail. On n'est plus « libre » comme avant.

Après *Les jumeaux* tome 2, en 2005 j'ai fait un autre livre d'illustration, toujours avec la maison d'éditions de Diarra, Balani's, intitulé *La princesse capricieuse*. C'est l'histoire d'une princesse qui veut se marier avec un mari sans cicatrice, mais il n'y en a qu'un et c'est un génie. Ce livre est également accompagné d'une cassette : le conte est interprété en français, sur une face, et en bambara, sur l'autre face.

En 2006 j'ai fait mes premiers albums de B.D. D'abord, j'ai commencé avec un collectif, *Déclaration universelle des droits de l'homme*, publié par Glénat en partenariat avec Amnesty International. Il contient 32 articles illustrés en B.D. pour les adolescentes.

S.F. : Comment avez-vous eu la possibilité de participer à cette publication ? Quels sont les autres albums que vous avez publiés ?

M.T. : Je suis tombé sur une annonce de Jean-Luc Thouvenin qui a lancé l'idée. Pour moi c'était une opportunité de me faire connaître.

Puis, en 2008, j'ai publié chez Balani's deux tomes de la série de quatre titres *Issa et Wassa*, une B.D. militante parce qu'elle est destinée à sensibiliser à la protection de l'environnement. Au Mali on a des forêts classées et protégées. Le scénario était de Mamadou Traoré de Seydou. Le projet prévoit 4 tomes, mais on n'en a publié que deux pour le moment. L'histoire concerne deux adolescents cousins.

S.F. : À combien de copies avez-vous tiré les albums ?

M.T. : Je ne me rappelle plus, 1 000, ou 2 000.

En 2010, j'ai sorti un autre album aux Éditions Prince du Sahel, à l'occasion du

cinquantenaire de l'indépendance du Mali : *Le Mali de Madi*. Il s'agit d'une B.D. historique qui retrace l'histoire du Mali de 1960, année de l'indépendance, à 2010. Il y a une partie de fiction concernant le parcours de deux frères, dont l'un est né l'année de l'indépendance, et au moyen de cela, on raconte les faits principaux de l'histoire du pays. L'album a été financé en partie par la Commission d'organisation du Cinquantenaire, tiré à 5 000-6 000 exemplaires et vendu au Mali.

En 2012, j'ai réalisé *La famille Doumbia*, un petit livre d'illustration pour l'association Graine de Savoir, qui agit pour promouvoir la lecture en France, au Mali, au Burkina Faso. Après cela, cela a été le tour d'un livre avec un éditeur malien qui s'appelle Afrik.m et l'UNESCO. Le titre, c'est *Les animaux du fleuve*, un livre et un CD, co-dessiné avec mon collègue Julien Batandéo¹³⁰⁹ d'après la traduction en français de Claudine Brelet et des récits du malien Lassana Kamissoko.

En 2013, j'ai participé à l'album *Sommets d'Afrique*, avec une histoire, « Le mont Hombori ». La récolte a été coordonnée par Christophe Cassiau-Haurie et publiée chez L'Harmattan.

Cette année je travaille à une autre histoire avec Cassiau, *Les Dogues noirs*, une histoire qui se passe dans les années 20, et parle de la première guerre mondiale en Afrique. On va publier avant la fin de l'année 52 planches, à publier chez L'Harmattan BD.

Pour 2018 je vais réaliser *La Case blanche*¹³¹⁰, un projet à publier chez « L'Harmattan BD » : deux tomes de 46 pages, avec des scénaristes français, Elani et Djaï. L'histoire se passe pendant les années 20 à Saint-Louis du Sénégal.

S.F. : Comment faites-vous la recherche iconographique ?

M.T. : Soit je cherche de la documentation sur l'internet, soit ils m'en envoient. Ils m'ont envoyé aussi des livres, des photos. J'ai tout dans un fichier.

¹³⁰⁹ Togolais d'origine, Julien Batandéo s'est fait remarquer en autoéditant, en 2004, l'album humoristique *Tchécoroba*, centré sur la vie de famille et les difficultés d'un homme à rester fidèle à son épouse. Diffusé avec la collaboration de l'association « Esquisse », dont Batandéo, avec Tounkara, était l'un des fondateurs et animateurs, *Tchécoroba* lui a apporté une visibilité qui lui a valu la participation à des festivals en France (17^e Festival de Marly, à Metz), et aux trois éditions du Salon international de la B.D. de Bamako.

¹³¹⁰ On peut trouver des planches dans le blog de Massiré Tounkara, dans la section consacrée au projet de l'album :
Voir : <http://www.massiretounkara.com/category/blog/bd/projets-encours/pcb/>, consulté le 5 mai 2017.

S.F. : Vous commencez à avoir une certaine position dans le milieu européen.

M.T. : Oui, grâce à L'Harmattan on a l'ouverture. En même temps on a compris qu'il n'y a pas de secrets pour le succès, il faut travailler : c'est la seule solution. Dans la B.D. africaine on avait le problème des scénaristes : j'ai compris cela et je suis mis à la recherche de scénaristes professionnels. Travailler avec un scénariste permet d'évoluer assez vite, j'ai fait l'expérience et je trouve qu'on gagne plus, en même temps qu'on perd quelque chose.

S.F. : Votre travail avec les scénaristes, comment le poursuivez-vous ? Par courriel, par des contacts directs ?

L'idéal c'est de se pouvoir s'entendre bien, d'avoir des échanges au-delà même de la B.D. Quand on s'entend, on partage de la musique, des expériences au-delà du travail, quand il y a une amitié. Une bonne procédure, c'est de choisir des textes littéraires et les adapter en B.D. De toute façon, avec les Européens nos échanges se font par email.

S.F. : Qu'est ce que vous pensez de Facebook, du numérique ? J'ai vu que vous publiez dans le groupe Facebook « Bande dessinée africaine ».

M.T. : Ce groupe a été fait pour favoriser les échanges, parce que souvent les dessinateurs africains n'aiment pas que quelqu'un les critique. Parfois, dans la page il y a des « clash », parce que certains ne veulent pas qu'on les critique. Ils pensent que qui n'est pas dessinateur n'a pas le droit de les critiquer.

Dans le cas de *La Case Blanche*, avec les scénaristes je travaille comme ça : je fais le découpage, puis je dessine le *story-board*, nous discutons jusqu'à que tous les trois nous pouvons valider le *story-board*. Même en dehors de ces processus, j'envoie souvent mes dessins à une amie qui s'occupe des éditions Prince du Sahel. Elle ne dessine pas, mais elle « a l'œil », et peut me donner un avis, elle me dit ce qu'elle voit. Quand on travaille dans son atelier, on travaille des jours, on n'est plus lucide, on n'a plus la mesure.

Ce n'est pas question de n'être pas un bon dessinateur, mais souvent on n'a plus de recul et le regard d'un autre c'est important. C'est comme ça qu'on évolue, mais quand on n'écoute pas... on perd cette possibilité. Personne n'est né avec la perfection : si tu as dessiné un ballon de foot et que le lecteur dit qu'il voit un ballon de basket, tu es sûr qu'il y aura une deuxième, puis une troisième personne qui verra un ballon de basket.

S.F. : Quant à votre parcours professionnel, votre idée est de devenir auteur surtout en Europe, ou davantage en Afrique ? Vous avez beaucoup publié en

Afrique : prenez-vous en considération également une carrière dans la bande dessinée européenne ?

M.T. : En effet, je suis sur les deux fronts, Afrique et Europe. L'idéal serait que ma carrière marche plus en Afrique, parce que c'est là le vrai public pour moi, et en effet, tout auteur commence à éditer chez lui. Mais, vu que la B.D. ne se vend pas encore en Afrique, pour avoir des débouchés il faut commencer à chercher un marché à l'extérieur, que ce soit la France, l'Algérie ou ailleurs.

S.F. : Quelqu'un dit que les instances de reconnaissance sont en France. Qu'est ce que vous en pensez ?

M.T. : En réalité, en France c'est un peu compliqué de rentrer dans le milieu des éditeurs. Par exemple avec *La Case Blanche*, nous avons contacté dix éditeurs avant que L'Harmattan accepte. Et cela parce que l'un des scénaristes habite dans la même région que Christophe Cassiau et qu'ils se sont rencontrés pour parler du projet.

Quand tu démarches les éditeurs tu gagnes une certaine expérience. Si tu as des connaissances, cela peut faciliter, parce qu'il y a beaucoup de copinage. Souvent il se passe que tu envoies un projet à une maison d'édition, et ils répondent : « non, c'est compliqué » ou bien « c'est un thème que nous avons déjà retenu »... Ce n'est pas facile.

Avec *La Case Blanche* on a distingué deux phases. D'abord nous avons visé de très grands éditeurs, sans obtenir de résultats. Ensuite, nous nous sommes adressés à des éditeurs moyens et L'Harmattan était entre ceux là. Nous n'avons négligé aucune piste.

C'est le premier projet sur lequel je suis allé chercher les éditeurs. Pour tous les autres projets ce sont les éditeurs qui sont venus à moi, parce qu'ils me connaissaient. Mais là, on a préparé un projet, on a travaillé à ça.

S.F. : Vous vous présentez en tant qu'auteur africain, malien, ou auteur tout court ?

M.T. : *La Case Blanche* c'est un projet international, parce que les scénaristes sont français. Ils m'ont contacté à travers mon blog, en me laissant un message. L'histoire qu'ils veulent raconter se passe en Afrique, mais les personnages ne sont pas seulement africains. Ils m'ont dit que c'est un style qui leur a plu et pour cela m'ont contacté.

S.F. : Mais pensez-vous qu'ils cherchaient un auteur africain pour raconter cette histoire ?

Au début, l'histoire ne se passait pas en Afrique mais dans le Moyen Age européen, mais, après m'avoir contacté pour mon style, ils ont changé et adapté l'histoire dans un

contexte africain. On a échangé et travaillé ensemble. Par exemple, au début, il y avait un personnage chinois commerçant, mais j'ai dit que c'était impossible qu'il y ait un Chinois dans l'Afrique des années 20, mais des Libanais oui. Et c'est pour cela qu'ils ont changé.

S.F. : Avec le recul historique, comment justifiez-vous votre adhésion aux associations d'auteurs ? C'est important pour vous ?

M.T. : Cela permet de faire des choses ensemble, au Mali c'était comme ça. Au Mali, où il n'y a pas d'activités dans la B.D., cela a permis de créer le festival au pays et d'exister pendant 6 ans, de faire des ateliers dans des écoles, et de faire savoir au public que la B.D. existe.

Sauf que, quand un auteur entre dans une association, à son début, il n'a pas de projets, il peut participer parce qu'il n'est pas très occupé. C'était comme ça pour moi. Dès 2004-2005 j'ai commencé à avoir du travail. Maintenant j'ai énormément de projets. Il y a pas mal de scénaristes qui me demandent de travailler ensemble, mais je n'ai pas le temps. Plus on est occupé, plus n'a pas le temps de tenir la même dynamique qu'on avait avant.

S.F. : Le rêve c'est de publier chez les grands éditeurs ?

M.T. : Pour moi ce n'est pas la priorité. Ce qui m'emporte c'est de faire les livres et de pouvoir les éditer. Ce ne sert à rien de faire de la B.D. et de la laisser dans les tiroirs.

S.F. : Vivez-vous de votre travail d'auteur de B.D. ?

M.T. : Pas encore, la B.D. c'est un supplément de revenus à mon salaire. Je suis graphiste dans une agence de communication. C'est un avantage parce que je fais la mise en page de mes livres.

D'ailleurs, qui, même en Europe, vit de la B.D. ? Très peu d'auteurs !

Parce que le dynamisme de la B.D. ce n'est pas tout l'Europe, c'est la France et la Belgique. J'ai connu des auteurs italiens qui se font éditer en France. En Espagne aussi, ce n'est pas comme en France, et les auteurs bougent vers la France. Donc, en réalité, la B.D. en Europe c'est la France et la Belgique. Mais ce n'est pas facile d'y entrer.

Quelqu'un m'a dit ici à Alger qu'il y a 200 petits festivals de B.D. en France qui ont fermé.

Entretien avec Pie Tshibanda, recueilli via courriel le 13 mai 2016

Sandra Federici : Vous êtes l'un des rares scénaristes africains de B.D. Quelles sont les étapes de votre parcours en tant qu'acteur culturel dans ce domaine ? Avez-vous suivi une formation spécifique ? Comment avez-vous commencé à publier ?

Pie Tshibanda : Depuis tout petit, la littérature me fascine parce qu'elle nous permet de nous évader. J'aimais bien lire les albums B.D. que je pouvais trouver sur mon chemin. Je pouvais, faute de mieux, relire le même album beaucoup de fois.

Je suis un passionné, j'ai toujours rêvé de réaliser des choses. J'aimais bien écrire : un peu de poésie (sans être poète), des lettres d'amour aux filles, comme cela se faisait quand j'étais jeune, et plus tard des textes de fictions.

Mon inspiration, je la puise dans la vie quotidienne parce que je suis un homme sensible. L'injustice, la souffrance, la méchanceté me font mal ; j'éprouve une révolte intérieure et un besoin de l'exprimer. Voilà comment naissent mes œuvres. Une fois l'œuvre conçue, je me dis : mais comment la faire connaître par plus de monde dans un pays où la tradition orale a une place importante ? Je me dis : la B.D. est un moyen terme, elle concilie écriture et oralité en passant par l'image. Je me lance alors dans la B.D., comme un réalisateur qui adapte au cinéma un livre. Je n'ai pas suivi une formation spécifique.

Comment j'ai fait les premières publications ?

Mon premier éditeur, Saint Paul Afrique, avait l'habitude d'illustrer les textes littéraires. Un jour je suis allé voir Léon Tchibemba, le dessinateur avec qui j'ai fait *Des clandestins à la mer*¹³¹¹ ; au moment où il me remet les dessins commandés, il me dit : c'est la dernière fois que nous collaborons, je quitte Lubumbashi. Devant mon désarroi il ajoute : « Après moi, le seul dessinateur que je te recommande, c'est Senga Kibwanga... ». J'ai testé ce dernier en lui commandant quelques dessins. J'ai été frappé par la qualité de son travail. Il comprenait très vite, il n'avait pas besoin qu'on lui explique, il anticipait. C'est alors que j'ai fait avec lui d'abord des contes illustrés, ensuite *Alerte à Kamoto* et enfin *Les refoulés du Katanga* ». Plus tard *RD Congo... Le bout du tunnel... 1+4=...?*

S.F. : Les deux albums *Les refoulés du Katanga* et *Alerte à Kamoto*, sont-ils des travaux de commande ? Quelle est leur origine ? Est ce que le sujet de *Les refoulés du Katanga* est lié à votre expérience personnelle ?

P. Tsh. : Personne ne nous a commandé ces deux albums. *Alerte à Kamoto* est un album

¹³¹¹ *Des clandestins à la mer. Les tribulations de Yado, op. cit.*. L'album, publié online, a été réalisé par UNHCR grâce au soutien financier de l'Union européenne et du Royaume de Danemark.

publié par moi-même (une sorte d'autoédition). J'aurais pu élargir à d'autres auteurs si la guerre ne m'avait pas stoppé. Même si ce n'est pas un album commandé, une entreprise minière, autre que celle dont il est question dans l'aventure, nous a quand même acheté un gros paquet. L'histoire racontée est vraie.

Les refoulés du Katanga est un album qui a été publié par les éditions Impala de Max Pierre (aujourd'hui décédé). Oui, l'histoire est liée à la mienne. Je suis l'un des refoulés du Katanga. Ici je raconte l'histoire au nom de ceux qui ont perdu la vie. Les auteurs de ces événements n'ont jamais été jugés. Ils ont cru effacer les traces de leurs méfaits et moi, par cet album, j'ai laissé la preuve.

S.F. : Quel type de maison d'édition sont Impala et Lanterne ? Existent elles encore ? Combien de copies des deux B.D. ont-elles imprimé et vendu ?

P. Tsh. : Impala, créé par un Belge, monsieur Max Pierre, n'a plus publié depuis le décès de Max Pierre. Celui-ci avait quitté le Congo ; il est mort il y a quelques années à l'hôpital Saint Pierre à Ottignies en Belgique. Au départ, Max Pierre avait créé cette maison pour se publier lui-même. « IMPALA », c'est une abréviation de : *Imprimé Par L'Auteur*. Après, il en a publié d'autres. Lanterne est partie aussi de la volonté de se publier, d'abord, et de publier d'autres. L'idée est qu'à défaut d'être un soleil qui brille au firmament, la lanterne peut éclairer modestement un coin. *Alerte à Kamoto* a été tiré à mille exemplaires, *Les refoulés du Katanga* entre mille et deux mille exemplaires (je ne suis pas très sûr).

S.F. : Est ce que ces publications historiques ont eu un rôle important dans votre parcours d'auteur de B.D. ?

P. Tsh. : Un rôle important, oui. Pour moi et pour Senga. Quelque chose de réalisé, c'est toujours une carte de visite, une certaine crédibilité. Quand on se présente quelque part et qu'on montre ce qu'on a déjà réalisé, certaines portes s'ouvrent.

S.F. : Et Senga Kibwanga ? Je trouve son art de grande qualité, toutefois, il est peu connu et il n'a pas eu d'occasions d'entrance dans le champ international de la B.D. comme Barly Baruti, Pat Masioni ou Tembo Kash. Lui, il n'a jamais pensé à sortir du Congo ?

P. Tsh. : C'est vrai, Senga n'est jamais sorti, et cela pour plusieurs raisons.

Senga était un vrai artiste, il ne savait faire que cela. Devant les magouilles, au contraire de ce que savent faire les Kinois, Senga abdiquait. Il était timide, pas de nature à se

frotter aux gens. Tellement timide qu'il fallait le bousculer. Pour négocier, Senga envoyait sa femme qui pourtant était limitée, elle aussi. Quand il y a eu des occasions pour faire venir des artistes en Europe, les Kinois (ceux qui viennent de Kinshasa et qui regardent de haut les habitants des provinces) ne pensent qu'à eux, les autres ne comptent pas. Senga a toujours vécu à Lubumbashi. Dès que je suis en Belgique, il y a eu le festival « Yambi » en faveur des artistes congolais. J'ai contacté les organisateurs pour leur demander de bien vouloir mettre sur la liste le nom de Senga. Ils m'ont promis de le faire, mais, le moment venu, d'autres ont été préférés à Senga ! C'est comme cela que ça fonctionne au Congo. Un exemple récent : l'on vient de décorer au Congo des gens qui, soi-disant, ont marqué la culture au Congo ¹³¹². Vous pensez que Pie Tshibanda et Senga ont été cités ? Non. Il fallait décorer ceux qui sont capables de mobiliser le peuple en faveur d'un candidat politique. C'est comme cela que ça fonctionne dans notre beau pays, hélas !

Senga n'a pas émergé aussi parce qu'il lui manquait de la discipline. Il préférait prendre son verre de bière et gagner tout de suite très peu plutôt que de patienter. Il dessinait et vendait à vil prix ses dessins aux batteurs de cuivre ¹³¹³.

Senga est décédé il y a peu alors qu'il est né en 1956 !

S.F. : Je trouve que le scénario de *Les clandestins à la mer* est bien construit, avec des personnages attachants, mais on perçoit une forte nécessité de transmettre des messages. Est ce que cela vient du fait qu'il s'agit d'un travail de commande ? Est ce que l'ONG Coccinelle vous a donné des indications précises ou plutôt les idées et le projet sont venus de vous ?

P. Tsh. : Oui, le souci de la pédagogie est important ; j'en ferai moins à l'avenir. Tout vient de moi. C'est ma manière de participer au débat, de tirer la sonnette d'alarme, de dire aux gens « Réveillez-vous » ! En même temps, sachant que les éditeurs sont frileux, je

¹³¹² Cérémonie tenue le 29 décembre pendant laquelle 90 personnalités de différents domaines – « littérature, musique, arts plastiques, théâtre, photographie, cinéma, publicité, modélisme et stylisme, chronique culturelle » – ont été décorées par Aubin Minaku, président de l'Assemblée nationale, au nom du président de la République, au mérite des arts, sciences et lettres. Cf. ANONYME, « La R.D.C. honore ses créateurs des œuvres d'esprit », *L'Avenir*, 30 décembre 2015. Voir : <http://groupelavenir.org/merite-des-arts-sciences-et-lettres-la-rdc-honore-ses-createurs-des-oeuvres-desprit/>, consulté le 15 mai 2016.

¹³¹³ Dans le site web de Alain Delville (qui, sous le pseudonyme Willy Inongo, a signé le scénario de *Couple modèle couple maudit*), www.linongolais.com/, on peut voir la photo d'un tableau en cuivre repoussé représentant *La chasse aux Kasaiens*, réalisée par Nkongolo sur la base d'un dessin de Senga Kibwanga, et plusieurs documents et ébauches de ce dessinateur.

m'arrange parfois pour que mon œuvre soit compatible avec le combat que mène une ONG qui pourrait se servir de notre album comme outil pédagogique.

Tout le monde y trouve son compte. Ce n'est pas pour rien que cette B.D. est téléchargeable sur le site du HCR. Ils ont acheté sept mille exemplaires. Ce qui n'est pas mal pour mon dessinateur, il a pu gagner en une fois ce qu'aucun autre éditeur ne lui aurait jamais payé comme droit d'auteur.

S.F. : On constate l'existence de nombreuses publications de B.D. historiques inspirées du Congo, par exemple *Fleurs d'ébène* de Warnauts et Raives, *Retour au Congo* de Hermann et Yves H. (2013), et *Les jardins du Congo* de Nicolas Pitz. Mais en ce qui concerne les auteurs africains, à part les deux albums *Madame Livingstone* et *Chaos debout à Kinshasa* de Baruti, c'est difficile de publier pour les maisons d'édition commerciales, et sortir du « secteur associatif » et du travail de commande. Comment expliquez-vous cette difficulté ?

P. Tsh. : Les éditeurs ne veulent plus risquer leur argent. Dupuis m'a dit : « Je ne publie rien si je n'ai pas une commande d'au moins mille exemplaires. »

On cherche où il y a l'argent... Médiaspaul, la seule maison sérieuse que j'ai connue au Congo, m'a dit qu'ils ne publient plus de la littérature : le pouvoir d'achat des gens a tellement baissé qu'ils ne sont plus nombreux, ceux qui achètent les livres. C'est tout dire. Un professeur en humanités [enseignement secondaire] au Congo touche à peu près cent dollars ! Va-t-il prendre là-dedans quinze dollars pour acheter un livre ? Non, malheureusement. Il faut tenir compte de tous ces paramètres.

S.F. : Avez-vous jamais proposé à des éditeurs des histoires non liées à l'Afrique ou à la migration ? Avez-vous essayé de travailler avec des dessinateurs non africains ?

P. Tsh. : J'ai été contacté par un éditeur (Monsieur Dupuis) pour collaborer aux aventures de Marsupilami¹³¹⁴. J'ai essayé, mais mon scénario n'a pas été accepté parce que je n'avais pas encore une certaine maîtrise du langage européen (ici, on suggère plus qu'on ne dit) et surtout parce que je faisais allusion (comme toujours) à des sujets tabous (genre : Ben Laden)... Je devrais réessayer.

Un dessinateur belge m'a sollicité, j'ai fait le scénario et lui, quelques planches... Ses

¹³¹⁴ Le *marsupilami* est un personnage de bande dessinée imaginé par Franquin et mettant en scène un animal fantastique du même nom ; la série est dessinée aujourd'hui par Batem et éditée par Marsu Productions, label actuellement contrôlé par Dupuis.

dessins n'ont pas été acceptés !

S.F. : Quels sont vos projets dans le secteur de la B.D. ?

P. Tsh. : Je suis sur un scénario sur le thème de l'esclavage des enfants au Bénin et l'excision, mais je mêle une fille européenne à l'aventure...

S.F. : Avez vous lu la B.D. de la série *Il était une fois*, consacrée à Mobutu ¹³¹⁵ ?

P. Tsh. : La B.D. sur Mobutu, je ne l'ai pas lue ; il m'a suffi de parcourir les deux premières pages pour comprendre tout de suite qu'il s'agissait de propagande. Dans ces cas-là, normalement j'arrête tout de suite la lecture. La légende de Mobutu qui, tout petit, aurait tué un léopard... Il fallait être idiot pour terminer la lecture...

S.F. : Pensez-vous que cette B.D. où il y a des fausses informations historiques a influencé à l'époque la jeunesse congolais et les bédéistes ?

P. Tsh. : Elle n'a pas influencé la jeunesse congolaise, à mon avis. La diffusion n'a pas été au point d'influencer qui que ce soit. Ce n'était qu'un mensonge de plus dans la machine de propagande. Par contre, ce qui peut avoir influencé les jeunes, c'est la télé où il y avait tout le temps des programmes à la gloire de Mobutu, avec la musique et la danse.

Influencé les auteurs de B.D. ? Non. D'abord il n'y en avait pas beaucoup ; ensuite ils s'en foutaient. Il faut souligner que quoiqu'on dise, la population congolaise n'est pas dupe: dès que les gens sentent la propagande et la flatterie, ils sont réticents.

Un exemple en dehors de la B.D. : Monsieur Mikanza Mobyem, auteur de théâtre connu, ancien directeur de l'Institut National des Arts, avait publié et monté une pièce de théâtre (*Procès à Makala* ¹³¹⁶). Cette pièce a fait beaucoup de bien aux Congolais parce qu'elle critiquait ceux qui abusent du pouvoir. L'auteur a aussi publié *Marche de Kamanyola* ¹³¹⁷, pièce dans laquelle on sent l'apologie de Mobutu ! La population s'est détournée de lui. Il s'est excusé, il a dit qu'on lui avait commandé la pièce... Réponse :

¹³¹⁵ *Histoire du Zaïre. Il était une fois Mobutu*. Dessin de Dominique Fages, scénario de Serge Saint-Michel et Alain Bouttman. Paris : Afrique Biblio Club, imprimé par Casterman, Tournai, Belgique, 1977.

¹³¹⁶ MIKANZA MOBYEM (M.K.), *Procès à Makala*. Théâtre. Préface de Buyamba Lupwashi. Kinshasa : Presses africaines, 1977.

¹³¹⁷ MIKANZA MOBYEM (M.K.), *La Bataille de Kamanyola, ou bataille de la peur et de l'espoir*. Préface de Mbemba Yowa. Kinshasa : Presses africaines, 1975.

Vous auriez dû refuser !

Aujourd'hui, les musiciens congolais sont interdits de séjour en Occident par les Congolais de la diaspora. Motif : pendant que nos filles sont violées et tuées dans l'Est du Congo, ne venez pas nous montrer des danses obscènes et surtout : arrêtez d'être des propagandistes du pouvoir.

S.F. : Votre initiative de produire des B.D. sur des sujets historiques avait-elle aussi pour but de contre-balancer cette communication de propagande ? Avez-vous eu des problèmes de censure ?

P. Tsh. : J'ai eu des problèmes, oui. *Les refoulés du Katanga*, je ne pouvais pas la publier tout en étant au Congo. *RD Congo...*, je l'ai publiée tout en étant à l'abri en Belgique.

Au Congo j'ai été menacé, mon film m'a été confisqué... en Belgique j'ai été attaqué aussi... J'en avais tellement marre d'être menacé que j'ai sollicité un débat contradictoire avec « mes ennemis » et ce débat a eu lieu aux « Bois de Rêves » dans les environs de Louvain-la-Neuve. Je suis en Belgique depuis 21 ans, j'aurais voulu rentrer dans la ville que j'ai quittée (Lubumbashi)... Tout le monde m'a dit: ne viens pas, ce n'est pas le moment pour toi. Un ami m'a dit : « Si tu viens, non seulement tu te mets en danger mais tu mets aussi en danger celui qui t'accueillera ».

S.F. : J'ai suivi la question des décorations pour la culture au Congo : ce sont des instances de reconnaissance politiques, donc, selon la théorie du champ de Pierre Bourdieu, que je suis en train d'appliquer à l'analyse de la B.D. africaine, hétéronomes par rapport aux valeurs et aux principes spécifiques du champ. Bref : dans la balance d'un secteur culturel, par exemple la B.D., un prix décerné par un jury d'un festival reconnu pèse dix fois plus qu'une médaille donnée par un gouvernement.

P. Tsh. : Tout à fait d'accord. Ce que je voulais dire avec cet exemple : lorsqu'il faut décider de qui peut aller à un festival à l'étranger (et se faire connaître), ce sont ces propagandistes qui choisissent et ils préfèrent ceux qu'ils décoorent pour d'autres raisons ! C'est ainsi que Senga n'est jamais sorti du Congo ! Certains organisateurs sont au courant de cette situation, ils commencent à aller sur place pour se mêler de la sélection. C'est une bonne chose.

Entretien avec Didier Viodé, Besançon : 8 juillet 2014

Sandra Federici : Quelle est votre situation professionnelle, maintenant, en France ? Quels sont vos projets ?

Didier Viodé : J'ai un travail alimentaire dans un lycée qui me permet de survivre, mais j'ai aussi mes projets artistiques. Je travaille sur deux albums de B.D. en ce moment, toujours avec mon personnage Yao, donc la suite de mon album déjà publié ¹³¹⁸, et entre-temps j'ai lancé une autoédition, c'est-à-dire l'album *Étranger sans rendez-vous* ¹³¹⁹. Le titre est une allusion aux trois guichets que l'on trouve à la Préfecture : « Étrangers sans rendez vous », « Étrangers avec rendez vous », « Naturalisation ». Je voudrais faire 3 tomes avec les trois titres. Je travaille en autoédition, c'est un choix. Je suis à la phase « écriture » du deuxième. Je le fais moi-même, parce que j'ai compris qu'être chez un éditeur, par exemple L'Harmattan (où j'ai publié mon premier tome *Vive la corruption !*), c'est bien pour la visibilité dans le monde de l'édition, mais après, pour un auteur, les droits d'auteurs qu'ils donnent ne sont pas intéressants. Alors j'ai essayé la voie de l'autoédition. Cela m'a amené dans quelques festivals, même Alger ¹³²⁰, Avec ceci j'étais dans le *Dictionnaire Larousse de la BD 2008* ¹³²¹, j'y suis dedans. Ce travail a été exposé à la Cité de l'Immigration à Paris ¹³²². Ce côté un peu décalé intéresse les gens. Le personnage est Kouassi, il vient de la Côte d'Ivoire. La technique est l'encre de Chine, on est dans les lavis, très léger, un dessin libre où il n'y a pas de détails, tout s'efface. Un peu Gipi ¹³²³, Pascal Rabaté ¹³²⁴, entre les deux. J'aime beaucoup Gipi, il est beaucoup dans

¹³¹⁸ *Vive la corruption !*. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2011.

¹³¹⁹ Publié en 2008 et en 2012.

¹³²⁰ Festival International de la Bande dessinée d'Alger (FIBDA).

¹³²¹ GAUMER (P.), *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris : Larousse, 2010

¹³²² *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*, Musée de l'Histoire de l'Immigration, 16 octobre 2013-27 avril 2014, Commissaires scientifiques : Vincent Bernière, Vincent Marie, Gilles Ollivier. Commissariat muséographique : Hélène Bouillon.

Voir : <http://www.histoire-immigration.fr/musee/expositions-temporaires/albums> ; consulté le 20 juillet 2015.

¹³²³ Gipi, alias Gian Alfonso Pacinotti, est un auteur italien de bande dessinée qui s'est fait connaître en France à partir de 2005 avec plusieurs publications. Il a remporté le prix du meilleur album au Festival d'Angoulême 2006 pour *Notes pour une histoire de guerre*, éditions Actes Sud, 2005.

¹³²⁴ Pascal Rabaté est un auteur de bande dessinée et réalisateur français connu pour son adaptation du roman de Tolstol *Ibicus* (Paris : Vents d'Ouest, 4 volumes, entre 1998 et 2001)

cette écriture. C'est dessiné rapidement, mais pour le deuxième tome, je travaille mieux. On me compare, ils disent, à Gipi, parce que les traits ne sont pas justes, et j'aime ça, que les traits soient spontanés.

S.F. : Quel est, selon vous, ce qui définit le succès incontournable pour un auteur de B.D. ? Par exemple en ce qui concerne les auteurs africains, on cite comme exemple de succès Marguerite Abouet avec *Aya de Yopougon*.

D.V. : *Aya*, pour moi, c'est quelque chose de populaire, qui marche, je dis tant mieux, mais je ne suis pas dans la même démarche. Mon personnage, Yao, c'est quelqu'un qui est atypique, des fois on le compare à moi, parce qu'il est artiste, mais ça ne marche pas trop pour lui, il se pose beaucoup de questions. Je pense qu'on met son propre souffle dans son propre travail, et ça c'est un peu mon cas. Je ne cherche pas à ce que mes personnages deviennent des gens connus, ou qu'on les connaisse tout de suite.

S.F. : N'aimeriez-vous pas obtenir cela, en gardant la qualité de votre travail et l'esprit de recherche?

D.V. : J'aimerais que la pensée de l'œuvre soit comprise, pas forcément le dessin en lui-même. Je suis maintenant dans cette phase de la Nouvelle B.D., de la B.D. indépendante et alternative où le personnage devient quelque part fictif, il s'efface. Je veux que le personnage s'efface. Une B.D. peut être quelque chose de très personnel, et c'est mon cas, parce que, quelque part, je m'apparente à mes personnages. Et je voudrais qu'ils existent, mais ensuite ils s'effacent.

Ce n'est pas Titeuf, je m'en fiche. Ce ne sont pas des personnages populaires. Ils servent pour une période et il faut qu'ils soient compris, et s'ils peuvent exister dans le temps, pourquoi pas.

S.F. : Il y a maintenant des auteurs en Italie qui, face aux difficultés de se faire publier par les maisons d'édition, travaillent avec l'autoédition. Ils ont compris qu'ils gagnent plus. Ils commencent avec la publication sur internet, puis, quand ils ont gagné du succès auprès du public, ils publient en autoédition et, par la suite, avec les maisons d'édition. Il y a le cas en Italie de Zerocalcare qui a commencé comme ça et a été publié après par un grand éditeur tel que BAO.

et *Les Petits Ruisseaux* (Paris : Futuropolis, 2006). Il a reçu de nombreux prix dont l'Alph'Art du meilleur album à Angoulême et le prix Canal BD des libraires de bande dessinée.

D.V. : Je suis un peu dans la même démarche. J'avais commencé en 2007-2008 et j'avais compris que passer par des éditeurs, c'était compliqué, ce n'était pas évident, surtout quand on vient d'un pays étranger. Pour les Africains, c'est plus difficile, parce que, quoi que soit ton investissement dans ton travail, c'est des refus, parfois ils ne comprennent pas le langage dans lequel tu t'exprimes.

S.F. : Pensez-vous alors que le fait d'être étranger augmente les difficultés dans le parcours professionnel d'un dessinateur ?

D.V. : C'est beaucoup plus difficile pour les étrangers. Par exemple, nous travaillons pour la collection « L'Harmattan BD », mais je ne comprends pas pourquoi elle est limitée aux auteurs africains, je serais content qu'il y ait aussi des Français ou des Chinois. Ça je ne le comprends pas.

Mais, je dis : il y a Internet, aujourd'hui. Par exemple, il y a Joëlle Ebongue, une camerounaise, elle a fait un *crowd funding* en Belgique et, ce qui est intéressant, elle a eu du soutien de la part des Africains. Elle a eu les sous et son album est sorti ¹³²⁵. Elle fait beaucoup de dédicaces : elle a commencé à Lyon, maintenant à Paris, après elle va tourner. C'est bien, c'est l'exemple. Il ne faut pas attendre. Ce que je dis à la jeunesse africaine, ceux qui vivent là-bas comme ceux qui sont ici : on attend, on attend, on attend, mais il faut bouger. Et moi avec mon travail d'autoédition, c'était la façon de dire : écoutez, j'en ai rien à faire, en fait. Je suis avant tout plasticien, et donc *je m'exprime*, et à travers ce que j'exprime je dis de choses, qui sont peut-être justes ou pas justes, mais, quand on a soif de partager ce qu'on fait, il faut trouver tous les alibis, tous les moyens pour partager ces choses-là. Et donc je dis : l'autoédition, c'est une force, même si en France, tout de suite, on est moins considéré. On dit : ce n'est pas Casterman. Et voilà, je dis : on s'en fout, on s'en fout. Aux Etats-Unis il y a pas mal de gens qui se sont lancés dans l'autoédition et ils existent.

S.F. : Et en France, est-ce plus difficile ?

D.V. : En France, ça commence un peu (depuis 2-3 ans) mais dans la plupart des salons que j'ai faits, j'étais souvent le seul auteur qui venait avec ses albums autoédités. De plus, la qualité n'était pas aussi solide que celle de mes confrères, mais dans tout ça, il y avait une volonté derrière, j'ai dit : quelle que soit la qualité, il faut aller à l'essentiel. C'est quoi l'essentiel ? L'essentiel pour moi, c'est le sujet, c'est l'histoire. C'est tout, parce qu'on peut se cacher derrière la qualité, on peut faire le travail abouti, sortir un album

¹³²⁵

La Vie d'Ébène Duta, op. cit.

couverture cartonnée brillante, et puis ça peut être nul.

S.F. : Alors cela vous est égal, le cartonné ?

D.V. : Je m'en fous des cartonnés. Ceci [il montre son album *Etranger sans rendez vous*] n'est pas cartonné. Le cartonné peut être un choix éditorial, ça peut être la maison qui impose ça, mais à l'imprimerie ça coûte super cher, et maintenant ils ont compris et font des albums souples, et la qualité y est. Pour moi, ce n'est pas une reconnaissance.

S.F. : En Italie maintenant, la B.D. d'auteur n'est pas cartonnée ou sur papier brillant, mais « mat ».

D.V. : En tout cas, moi j'observe beaucoup la B.D. Par exemple, *Aya*, c'est un phénomène de société, il y a eu le film, il y a eu le prix [à] Angoulême. Marguerite Abouet ne dessine pas, c'est son copain français qui dessine. Mais, si tu vois le cas du béninois Hector Sonon : il vient de très loin avec son album qui est sorti chez Casterman, l'histoire de ce petit enfant mauritanien ¹³²⁶. Sans connaître personne, c'est quelqu'un qui vient de très loin. Je veux dire que si tous les dessinateurs africains s'associent avec des français, je pense qu'on ira beaucoup loin. Cassiau-Haurie vient de s'associer avec Baruti ¹³²⁷ et un album est sorti. Entre parenthèses, pourquoi l'album n'est pas sorti chez « L'Harmattan BD », alors qu'il est le directeur de la collection ?

S.F. : Aya de Yopougon est un vrai personnage, qui a conquis le public. Je trouve que votre Yao est un personnage également attachant, qui peut conquérir le public.

D.V. : Oui mais... je ne dis pas que je m'en fous des « personnages complets », mais si on regarde par exemple Gaston Lagaffe de Franquin, il a des caractères attachants et il est maladroit ; mon personnage Yao aussi est très attachant, mais est-ce que, ici, on a envie de s'attacher à lui ? Il est africain, il ne vit pas en Europe, il veut son visa, il veut aller exposer en France, il est un peu bizarre. C'est vrai que ce personnage part très, très loin. Je l'ai sorti chez L'Harmattan, mais L'Harmattan publie beaucoup de gens, il ne défend pas les personnages, il défend juste l'auteur, mais pas plus que ça. Sur la question du

¹³²⁶ *Toubab or not toubab*, op. cit. Le scénario est écrit par le français Mathias Mercier.

¹³²⁷ Référence à la collaboration entre le scénariste et historien de la B.D. français Christophe Cassiau-Haurie et le dessinateur congolais Barly Baruti pour la réalisation de l'album *Madame Livingstone. Congo, la grande guerre*. Grenoble : Glénat, 2014.

personnage, vous avez raison ; moi ce personnage, je veux qu'il existe, pour moi c'est tellement facile à dessiner. J'ai même créé une page Facebook pour lui, parce que je me suis demandé : quelle forme peut prendre une B.D. et comment peut-on animer un personnage, comment peut-on donner un sens à un personnage ? Même si par la B.D., c'est compliqué, sur l'internet je le fais parler pour faire passer un message. Il est noir, je le fais parler de Besançon, de la politique, de Sarkozy. Il faut trouver des moyens de le faire vivre, ce personnage qui vit en Afrique mais est international. C'est une façon de parler de la politique. Il est très bête en apparence, mais il est quand même aussi super-intelligent. C'est un anti-héros. Je pense qu'on peut en faire quelque chose, mais ça semble très compliqué. Moi j'ai deux tomes, mais je ne les propose à personne parce que je suis déjà fataliste. Je dis ça va pas marcher, je fais tout moi-même. Il y a beaucoup d'auteurs africains qui actuellement [y] croient moins, ils se disent : c'est compliqué. Quant ils viennent tout seuls, c'est compliqué, c'est difficile de travailler seuls.

S.F. : Parlons de votre parcours dans la B.D., est-ce que vous aviez fait des études au Bénin ?

D.V. : Non, en Côte d'Ivoire. Ma famille était émigrée en Côte d'Ivoire, où je suis né, avec la nationalité béninoise parce que mes parents sont béninois. J'ai fait mon école secondaire, collège et lycée, au Bénin, j'ai passé mon bac au Bénin et après je suis parti en Côte d'Ivoire pour fréquenter l'École des Beaux-Arts d'Abidjan, INSAAC (Institut Supérieur des Arts et de l'Action Culturelle). Je n'ai pas terminé, j'ai fait une année et je suis parti, parce qu'il y avait des tensions politiques, en 2002, et je suis venu ici à Besançon. J'avais fait une demande depuis là-bas, et j'ai eu un visa-concours qui m'a permis de venir ici. J'ai passé mon concours pour entrer dans l'école d'art et, d'un coup, j'étais pris dans l'école d'art. J'ai fait l'école ici 5 ans. J'ai eu le DNAP ¹³²⁸ à la fin de la 3^e année et le DNSP ¹³²⁹ à la fin de la 5^e, avec une spécialisation en art.

S.F. : Comment et quand avez-vous commencé avec la B.D. ?

D.V. : La BD, je suis tombé dedans (rires). J'ai commencé le dessin comme on apprend à écrire. J'ai commencé à l'école primaire à faire mes propres B.D., avec les *fumetti* italiens qui circulaient au pays, comme *Tex Willer*, *Zagor*, *Zembla*, *Akim*, *Blek le Rock*, en noir et blanc. Je pense que tous les dessinateurs africains sont venus à la B.D. grâce à ça. Ce n'est pas la B.D. franco-belge qui m'a amené à la B.D. Il y avait une force, une force dans les

¹³²⁸ Diplôme National des Arts Plastiques.

¹³²⁹ Diplôme National Supérieur Professionnel.

dessins des *fumetti*. Malheureusement, ces dessinateurs n'ont pas un nom parce que c'était un travail qui était fait à la chaîne. On n'était pas conscients des noms des auteurs parce qu'ils ne mettaient pas en valeur les dessinateurs.

Nous, enfants, on les lisait pour s'occuper. C'était un voyage, avec Blek, Akim, Zagor avec sa hache. Beaucoup d'Africains les ont lues, et ces B.D., on ne les achetait pas, on échangeait : un copain venait à l'école avec ces revues... ça a bien tourné ces B.D. en Afrique. En effet, c'est un peu surréaliste, ça.

S.F. : Où est-ce que vous les achetiez ? Comment est-ce que ces B.D. arrivaient en Afrique ?

D.V. : Nous achetions dans les librairies par terre, c'est à dire d'occasion, la plupart du temps. Je pense que c'étaient des invendus. Ça ne coûtait pas cher, maintenant ils sont en train de [les] republier en France et ça coûte cher alors que, à l'époque, ça coûtait quelques francs. C'était du papier-journaux, donc de mauvaise qualité... pas cartonné, petit format.

S.F. : Alors vous copiez ces B.D. ...

D.V. : Pour rigoler, je peux dire : je copiais ces B.D. J'ai appris la B.D. en copiant. Et je copie encore aujourd'hui.

J'avais sorti de moi-même une B.D. western, alors qu'on n'avait pas de westerns en Afrique, à dix ans, onze ans. « Belle », c'était le personnage, c'était un blanc, malheureusement. Vu qu'on était habitués à voir la B.D. européenne, je n'imaginai pas qu'on pouvait faire de la B.D. avec des personnages noirs qui jouaient des rôles. Et par la suite, à 12 ans, j'ai découvert Blondin et Cirage. Cirage est noir (et Blondin évidemment est blond). Et donc ça m'avait fait plaisir de voir qu'il y avait un personnage noir. Malheureusement, ce personnage noir avait les lèvres toutes rouges, tu me diras que dans Astérix et Obélix tous les noirs ont les lèvres comme ça.

Et du coup en 5^e, à 14 ans ; je me suis rebellé un peu, j'ai fait l'« acte militant » de créer mon propre personnage. Il s'appelait Didi, je m'appelle Didier... voilà. C'était l'histoire d'un garçon. Après, j'ai créé une histoire qui se passe au Bénin avec un personnage, toujours africain, que j'avais nommé Zeba, un policier.

S.F. : Lisiez-vous aussi Kouakou et Tintin ?

D.V. : Je lisais beaucoup Kouakou. J'ai découvert Tintin et puis je suis devenu fan. C'était une des premières B.D. en couleur que j'avais vues, parce que les *fumetti* italiens étaient

tous en noir et blanc. Avec Tintin, j'ai pris une claque, c'était comme voir un dessin animé. Cela m'a fait cet effet : les dessins qui étaient aboutis, colorés.

S.F. : Alors votre vocation de devenir auteur de bande dessinée est venue du fait de lire des B.D. ? Avec quel genre avez-vous commencé ?

D.V. : Oui, elle est venue du fait de lire des B.D. En plus, dans les manuels scolaires, en Côte d'Ivoire, il y avait des petites vignettes, et je me suis intéressé à ça. Il y avait un personnage qu'on suivait du début jusqu'à la fin. J'ai commencé avec tout ce qui était aventure, avant de passer à quelque chose de plus social.

S.F. : À un moment donné de votre itinéraire dans la B.D., avez-vous eu conscience d'être un auteur de B.D. ? Quand et à quelle occasion vous êtes-vous perçu comme auteur ?

D.V. : Même aujourd'hui, après mon passage à l'École des Beaux-Arts, je ne sais pas si je suis auteur de B.D. J'ai toujours dessiné, en France jusqu'à maintenant, j'ai toujours voulu raconter des histoires, mais je ne sais pas si je suis auteur de B.D. Moi, je me définis comme artiste, un artiste sans aucune prétention, qui fait de la B.D., qui fait de la photographie, qui fait de la peinture, qui fait aussi de l'installation. Et donc tout ça m'amène à un mot : je suis artiste, tout simplement, je ne sais pas si je suis auteur de B.D., mais je suis quand même fier de mon parcours, parce que je ne pouvais pas imaginer que, un jour, mon nom allait figurer dans le *Dictionnaire Larousse de la B.D.* ou que, un jour, j'allais publier en France. Ça, c'est sincère. J'étais loin, enfant, de m'imaginer plus tard faisant de la B.D. Si on m'avait dit qu'un jour quelqu'un aurait lu mon travail en France, j'aurais dit : « c'est pas vrai ».

S.F. : Selon vous, le fait de publier en France est-il important pour la légitimation ?

D.V. : Important pour la légitimation, non. Mais malheureusement, si on prend le cinéma africain, quand on sort un film ici en France ou aux États-Unis ou en Italie, le film a plus de visibilité. C'est pareil pour la littérature : malheureusement, les grands auteurs africains ont d'abord eu une visibilité importante en Europe avant d'être connus dans leurs propres pays. Pour la B.D., c'est pareil. Il y a plein d'auteurs qui vivent en Afrique mais qui font un travail artisanal et malheureusement, on ne les prend pas au sérieux. Moi je trouve que c'est dommage, vraiment.

S.F. : Le problème, c'est peut être que le champ culturel en Afrique n'est pas structuré ?

D.V. : Ce n'est pas structuré et en plus, si je vais au pays et que je dis que je suis artiste, ils ne me prendront pas au sérieux. Alors comment veux-tu que moi, avec ma petite connaissance, je puisse aller au pays et faire des workshops et motiver les gens qui font de la bande dessinée. Leur dire : « allez-y, on peut y croire ». Je n'ai pas encore fait d'ateliers, mais on peut y arriver, parce que, quand je vois ce qu'on fait ici, je me dis [qu']on est capable de faire mieux là bas. On a des idées, mais c'est l'aspect financier qui est un peu compliqué.

Il y a des riches chez nous : *Aya de Yopougon* maintenant est en Côte d'Ivoire, l'éditeur a pensé sortir le même travail mais dans un autre format adapté à l'Afrique, afin que les gens puissent l'acheter. Il y a des gens qui lisent. Quand j'étais en Algérie, au FIBDA, j'étais surpris de tous ces gens qui venait acheter. Il faut qu'on s'adapte au marché africain. Quand on voit le nombre de la population africaine, le public potentiel, je me dis qu'on peut réussir. C'est un travail, en effet ; la distribution, c'est un métier. Il faut qu'on soit formés pour la distribution, la commercialisation. S'il faut aller imprimer une B.D. en Chine, on ira en Chine, ça sera moins cher.

Il faut faire que comme Joëlle [Ebongue] a fait... Je pense que cela va changer, parce qu'en Côte d'Ivoire, il y a les dessinateurs de la revue *Gbich !* qui ont implanté ce journal, qui font des choses vraiment intéressantes. Petit à petit, on avance.

Mais pour nous auteurs qui sommes ici, d'origine africaine, quand on prend comme exemple « L'Afrique dessinée » qui est à Paris, c'est difficile, c'est une galère. On n'est pas en Afrique, on aide à sortir quelques bouquins mais... Mais le fait qu'on ait publié quelque chose ne garantit pas notre avenir...

S.F. : C'est difficile même pour les auteurs européens.

D.V. : Oui, je viens de lire un article sur ça, aujourd'hui même pour les Européens ce n'est pas évident. Moi je ne suis pas auteur de B.D. Un auteur de B.D., c'est quelqu'un qui ne fait que de la B.D., et vit tranquillement de son travail parce qu'il y a de la vente. Mais la plupart des auteurs aujourd'hui ou bien sont graphistes, ou bien sont enseignants.

Oui, il y a quelqu'un comme Zep ¹³³⁰, tant mieux, mais combien de Zep y-a-t-il en France, ou en Europe ?

Je ne sais pas si Gipi ne vit que de ça ; il fait aussi du cinéma, des expositions ?

¹³³⁰

Zep, de son vrai nom Philippe Chappuis, est un auteur suisse qui est actuellement champion des ventes en France et en Belgique avec la série *Titeuf*.

S.F. : Il travaille pour des journaux avec des illustrations.

D.V. : J'aime beaucoup son travail, je lis très peu de B.D. actuellement ; j'en ai lu beaucoup dans le passé, mais aujourd'hui, pour moi, c'est beaucoup plus important l'image, le dessin que les textes... Quand le dessin est trop saturé, j'ai du mal. Il faut que l'image soit épurée. Moi j'adore ça. Il faut que la B.D. m'amène dans un univers, où je voyage...

S.F. : Quelle a été votre première publication B.D. en Afrique ?

D.V. : Je n'ai rien publié en Afrique. La chance, c'est que j'ai ramené au moins 2 B.D. complètes que j'ai faites en Afrique et je me suis dit un jour...

J'ai les originaux, je ne vais jamais les vendre. Ça sera peut-être pour la famille et ça sera une preuve que j'en voulais avant de venir ici. Je copiais des B.D. existantes, donc je me suis auto-formé avant d'aller dans une école d'art.

Franchement, quand je regarde mon passé, je vois que j'ai fait au moins une dizaine d'albums, avant mes 18 ans. Et ça ne sera jamais publié, mais quand on dit que les Africains sont des fainéants, qu'ils ne veulent pas bosser, c'est faux. Il faut dire qu'ils n'ont pas la chance d'être aidés par ses politiques culturelles. On a misé sur la culture en Afrique, mais on s'arrête à la musique, au théâtre, et peut être à l'art « contemporain », ou mieux à l'artisanat.

Il faut que nous, les Africains, on arrête de vouloir étonner les gens. Il faut qu'on arrête aussi de se justifier, il faut qu'on fasse les choses, même si elles sont maladroitement.

Il faut travailler, exister à travers ce qu'on fait, quoi que ce soit : le théâtre, la musique. Il faut juste *exister*. Et du moment qu'on existe, on peut prendre son élan et puis s'affirmer. Pour moi, exister, c'est produire. Voilà ce que je fais : *produire*, et ne pas *attendre*. Aujourd'hui, j'ai décidé de ne plus attendre [quoi que ce soit] de quelqu'un.

Je n'ai plus envoyé mes travaux à un éditeur. C'est volontaire, ça, parce que j'ai eu des refus, on te juge sur des *a priori* et à un moment donné ça fait mal, et j'ai décidé de ne plus envoyer à un éditeur mon travail, sauf si je trouve quelqu'un qui est intéressé par ce que je fais et qu'après il me propose de travailler...

Sinon je fais mon travail tout seul ; si j'ai les moyens, je le fais en autoédition, et s'il y a deux-trois personnes qui l'ont lu, tant mieux.

C'est ma fierté... et je me dis : je peux mourir demain... Par exemple, au moment d'exposer mon travail au Musée national de l'Immigration, ils n'ont pas voulu exposer mon travail publié par « L'Harmattan BD », mais *Étranger sans rendez-vous*. J'ai dit « mon travail, c'est autoédité » et ils ont dit « pas de problème ». Ils l'ont voulu parce qu'ils ont compris que ma démarche était singulière. C'est eux qui m'ont contacté, je ne sais pas pourquoi.

Le fait est que mon travail parle de l'immigration, de la société ; même mon personnage

Yao, il veut aller en Europe et puis exister, exposer, montrer son travail. Aussi mon travail d'art plastique, tu peux le voir sur le site Internet, parle de l'immigration, la Françafrique, la société.

Alors, à un moment donné, on comprend que les éditeurs n'en ont rien à foutre ; pour eux, il faut faire des histoires d'amour et donc je me dis je ne peux pas faire semblant de faire une histoire pour faire plaisir aux gens. Je ne veux pas être le « Banania »¹³³¹ des Européens. Je veux être vrai, avec moi-même, avec mes défauts : j'ai beaucoup de défauts et ces défauts-là, je veux que les gens les voient.

Je ne veux pas faire semblant, faire plaisir, je brûle un peu toutes les pistes, l'essentiel c'est que j'existe. S'il y a des auteurs africains qui font de la B.D. et qu'ils sont connus en France, tant mieux, mais aujourd'hui ce n'est plus ma démarche.

À un moment donné, je suis encore jeune. Je vais faire ce que j'aime et s'il y a 2-3 personnes qui achètent et qui disent merci, ça va. Et la plupart du temps, quand je dédicace, je vois que c'est la curiosité qui amène les personnes vers moi.

Par exemple, pour moi, dans l'album de Barly Baruti *Madame Livingstone*, il y a « trop de choses ». Maintenant, j'ai compris beaucoup de choses : nous, en Afrique, on veut trop dessiner, pour montrer qu'on est capable de dessiner. Ici on s'en fout, je suis dans une autre démarche. Quand tu lis la B.D., tu vas à l'essentiel, à l'histoire, au scénario, et ensuite seulement à la manière dont la page est composée.

S.F. : Baruti est congolais, il vient d'une école de grande qualité.

D.V. : Il faut sortir de l'école. Par exemple, il y a un auteur que j'aime beaucoup, Baudoin¹³³² ; il travaillait dans la finance, il était comptable et il est venu tardivement à la bande dessinée. Moi, j'apprends de lui : il dessine directement avec un pinceau au lavis, sans faire d'esquisses. Je dessine toujours avec le crayon, après je mets mon lavis, l'encre, mais parfois j'ai des modèles, des femmes qui posent pour moi et je fais des dessins directement au lavis. Même si je fausse mon dessin, ce n'est pas grave ; qu'est-ce que ça veut dire fausser un dessin ? Est ce que dessiner, ce n'est pas passer un temps

¹³³¹ Marque de chocolat en poudre commercialisée en France à partir de 1912, qui avait comme label un tirailleur sénégalais qui prononçait en mauvais français le slogan «Y'a bon». Un poème célèbre de Senghor y fait allusion dans *Hosties noires*. Cette image, considérée comme raciste, a été changée depuis 1977, mais elle reste diffusée dans articles de décoration et autres.

¹³³² Edmond Baudoin est un auteur de bande dessinée français. Actif depuis le début des années 1970, il réalise des albums principalement en noir et blanc, avec un style très proche de la peinture. Il a reçu trois prix du festival d'Angoulême, dont celui du meilleur album en 1991 pour *Couma acò*.

sympathique avec la personne qui est en face de soi ?

Donc je veux dire : j'ai *grandi*, je m'affirme, je comprends beaucoup de choses et si, en Afrique, on ne comprend pas ça on va jamais sortir de..., parce qu'on est pris dans un piège : on veut bien faire tout le temps.

Regarde mon travail que vous avez primé en 2008 ¹³³³ ; ce n'est pas abouti, Yao ce n'est pas fini, les couleurs pas finies, il y a quelque chose de léger, mon écriture n'est pas parfaite. Mais il y avait une volonté de sortir. Parce qu'ici en France, on veut faire de la B.D. trop classique. Moi je ne jouais pas avec mes copains : les copains jouaient au foot et moi j'étais par là ou par là. Ça a ruiné ma jeunesse.

Aujourd'hui, j'enlève. Quand tu verras mon travail en autoédition, tu verras, il est épuré. Et quand je fais des dédicaces, il y a des gens qui ouvrent et puis ils referment parce qu'il n'y a rien. Sincèrement, j'ai voulu. Il n'y a rien ? Non, c'est profond.

Ceux qui l'ont lu et disent : c'est profond, ils comprennent ma démarche. Il y a des gens même qui adorent la B.D., qui disent qu'il n'y a pas de couleurs, le dessin n'est pas bien net. Voilà.

Il y a Yvan Alagbé ¹³³⁴ qui a fait une B.D. qui s'appelle *Nègres jaunes*, il a la même écriture que moi. C'est un béninois, métis. Il habite à Bruxelles, je crois. Il avait fondé une maison d'édition qui s'appelle Amok et puis Frémok, en Belgique. Il est franco-béninois, je crois. Lui aussi était exposé à la Cité de l'Immigration.

Je l'avais contacté à l'époque pour lui envoyer mon travail autoédité parce que j'avais vu qu'il avait mon même style. Je n'étais pas là pour l'organisation ; mais quand je suis allé voir l'exposition, j'ai vu que j'étais accroché à côté de lui, mon travail était à côté de son travail. J'ai pris une photo. On ne s'était jamais rencontrés mais on était à côté : ils ont compris qu'il y avait quelque chose en commun.

S.F. : La publication de votre première B.D. en Europe a été possible grâce à un concours, ou à un simple envoi du manuscrit chez l'éditeur ?

D.V. : C'était le concours [Africa e Mediterraneo] qui m'a mis en confiance, parce que je

¹³³³ *Visa rejeté*, Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure bande dessinée d'auteur africain, édition 2007-2008.

¹³³⁴ Né en 1971 à Paris, de mère française et de père béninois, il a fondé avec Olivier Marboeuf en 1994 les éditions Amok et la revue *Le Cheval sans tête*, pour publier des B.D. d'avant-garde et indépendantes, contre les productions dites *mainstream*. En 2002, Amok s'unit à l'association belge de bande dessinée alternative Fréon pour donner naissance à une maison d'édition de référence pour la littérature graphique et la bande dessinée de recherche, le FRMK (prononce Frémok). Il a publié *Nègres jaunes et autres créatures imaginaires*. Montreuil : Amok, 2000, rééd. Bruxelles : Frémok, 2012.

me suis dit : on peut faire des choses. Suite à ça, j'ai sorti mon travail personnel. C'est la même chose pour d'autres auteurs africains, parce qu'on s'est dit : ah, quelqu'un a cru en moi. Et du coup, suite à ça, j'ai sorti mon travail personnel, et tout s'est déclenché.

Après, j'ai eu quelques contrats avec la revue italienne *Internazionale*, bien payé. J'étais content parce que *Yao* était traduit en italien. C'étaient les premières planches vraiment bien payées pour moi en Europe. Je crois que j'ai publié deux planches pour 2-3 fois. Après j'ai eu un contrat avec vous [édition Lai-momo] pour l'histoire sur la pharmacie, sur la santé ¹³³⁵.

En France, je n'ai pas eu de commandes liées à la B.D., mais il faut dire que j'ai eu un gros marché pour des illustrations. À Besançon, il y a des boîtes de communication qui me sollicitent de temps en temps pour des illustrations pour des livres sur la jeunesse, sur l'écologie, et elles sont payées.

S.F. : Pour un bédéiste, résider en Europe, qu'est-ce que cela signifie ? Disposer de liberté d'expression, avoir plus d'opportunité pour se confronter et connaître le travail d'autres auteurs, avoir plus d'opportunités de participer aux festivals ?

D.V. : Pour moi, c'est la possibilité de voir les autres travaux. Même si on ne les lit pas. Je vais souvent à la médiathèque, je regarde, et après je lis ou pas.

S.F. : Quelles sont, selon vous, les instances de légitimation comme auteur de B.D. ? Quand est-ce qu'un auteur B.D. peut dire qu'il a du succès : quand il a publié, ou bien quand il a été invité à un festival ?

D.V. : Un auteur de succès, c'est quelqu'un qui vit tranquillement de sa passion, et il ne pense pas que, demain, il faut aller mener d'autres activités. Pour moi, c'est ça. Parce qu'il y a la vente, parce que ce qu'il fait c'est bien (ou pas bien...), parce que l'histoire plaît, parce qu'il a peut-être un bon staff de communication derrière lui...

S.F. : Pour toi, la communication, c'est important ?

D.V. : Pour moi, c'est su-per-important. Moi, par exemple, je fais beaucoup de vidéo. Au début, quand je faisais des vidéos, il y avait peut être 2-3 vues sur internet. Aujourd'hui, dès que j'ai commencé à communiquer mon travail sur internet, en deux jours, dix milles vues ! Avec la technique *time-lapse*, j'ai fait deux vidéos sur Besançon, *City in motion* et *Vesontio* (à l'époque romaine on disait Vesontio). C'est sur Vimeo. Et si je reçois une

¹³³⁵

Collaboration pour la revue *The Courier EU-ACP*, n. 1 n.é., juillet-août 2007, p. 76.

commande, ça peut me faire manger pour toute une année.

S.F. : Je voulais connaître votre avis surtout sur la communication numérique pour la B.D. Par exemple, Didier Kassaï a communiqué sur Facebook la guerre civile à Bangui et après, il a publié dans *La Revue Dessinée*.

D.V. : Oui, Didier Kassaï, je le suis sur son Facebook, il vit dans son pays et il est comme un chroniqueur qui dit les choses comme elles se passent. Il n'est pas dans une recherche de scénario. Il vit les choses et il les communique. Moi, j'aime beaucoup cette forme de communication à travers la B.D. Et on dit parfois qu'il n'y a pas de scénaristes en Afrique, mais...

Le roman graphique, c'est facile, mais c'est aussi difficile. Il faut réussir à faire entrer quelqu'un dans un monde où le dessin est minimaliste mais il y a une histoire, une construction. Ce n'est pas facile.

Par exemple, mon travail que les gens n'aiment pas, c'est en peu de pages, je parle de la FrancAfrique, et quand tu lis si tu es blanc, Français, tu ne vas pas en vouloir au noir, et si tu es noir, Africain, tu ne vas pas en vouloir au noir. C'est sans préjugé, moi je suis au milieu.

Le Congo, ils savent dessiner, ils dessinent très bien. Moi je ne suis pas très bon dessinateur. Ils nous attendent, nous, les Africains : « il faut qu'ils fassent de bons dessins ». Mais c'est quoi un bon dessin ? Moi je suis allé dans une école d'art et je suis sorti que je ne savais plus dessiner. Avant d'aller à l'école, je faisais des croquis très facilement. Mais aujourd'hui j'ai envie de dessiner peut-être seulement des boucles d'oreille.

Un artiste que j'aime beaucoup, c'est Joseph Beuys ; lui, il est mon maître. Il a tout compris. La simplicité. En Afrique, on a du talent mais on complique les choses. Partout. On a peur des critiques, qu'ils disent que ce n'est pas abouti, etc.

Je ne dis pas qu'il faut arriver au vide, mais...

Par exemple, je m'inspire de Reiser¹³³⁶, qui faisait le *Gros dégueulasse*. C'est un maître. Il travaillait chez *Charlie Hebdo*. Il dessinait un monsieur qui avait un gros ventre, il

¹³³⁶ Jean-Marc Reiser a été un dessinateur de presse à l'humour féroce. Il s'est intégré en 1960 à l'équipe de *Hara-Kiri*, « journal bête et méchant », avec Cabu, Gédé, Wolinski. Il s'est fait connaître pour son dessin simple et essentiel, et son humour, souvent d'un mauvais goût assumé. Après l'interdiction de *Hara-Kiri Hebdo* en 1970, il a collaboré dès le premier numéro à *Charlie Hebdo*. Il est décédé en 1984 à 42 ans à Paris et « lors de son enterrement au cimetière du Montparnasse, l'équipe d'*Hara-Kiri* dépose sur sa tombe une gerbe sur laquelle on peut lire : "De la part de Hara Kiri, en vente partout" »

Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Marc_Reiser ; consulté le 26 août 2015.

choquait les gens. Il a beaucoup choqué avec ses caricatures.

S.F. : Appartenir à une association, c'est important selon vous ? Vous appartenez à une association ?

D.V. : Appartenir à une association, ça permet de se fédérer, de ne pas être disloqué partout, ça peut aider. Moi, je suis dans « l'Afrique Dessinée », mais on ne se voit pas. Mais ça permet de dire qu'on est unis. On se voit seulement dans les festivals ; moi je suis à Besançon, mais même ceux qui sont à Paris ne se voient pas beaucoup. Mais cela permet de communiquer qu'on n'est pas seuls. Ça aide déjà.

S.F. : Selon vous le secteur associatif est-il important pour la carrière d'un auteur de B.D. ?

D.V. : Oui, ça peut apporter une visibilité. Publier avec les associations et les institutions, c'est important parce que permet de se faire connaître. Moi j'ai eu ma première commande au Bénin dans le domaine graphique par l'UNICEF. J'étais encore au lycée. Par l'intermédiaire d'une connaissance, ils m'ont proposé de faire 12 dessins pour illustrer le calendrier de l'UNICEF.

Il n'y avait pas un thème imposé, c'était à moi de proposer quelque chose. Et j'étais surpris qu'ils aient accepté et j'étais bien payé. Et suite à ça, j'ai reçu des commandes de la part d'une ONG, mais béninoise cette fois.

On peut donc vivre de son travail même en étant en Afrique. Il y a Hector Sonon qui gagne bien sa vie, il est graphiste et a son atelier. Il y a Jo Palmer, un copain avec qui j'ai travaillé à Cotonou, qui gagne bien, il fait ses marchés. Il fait des dessins de campagne, pour sensibiliser dans les villages.

On peut travailler même en restant en Afrique.

ANNEXE 2 : NOTICES BIO-BIBLIOGRAPHIQUES

Nous reportons ici, en ordre alphabétique, les notices bio-bibliographiques concernant les principaux auteurs de B.D. africains évoqués dans la thèse, essentiellement ceux dont le parcours et l'œuvre étaient particulièrement significatifs eu égard à notre problématique ; nous n'avons pas tenu compte de ceux qui ont été mentionnés occasionnellement, avec une seule occurrence par exemple. Sans exclure d'autres sources occasionnelles, les informations présentées ici proviennent, surtout, des éléments transmis par les auteurs lors d'entretiens (recueillis par nous ou déjà publiés), des « fiches des auteurs » qu'on trouve dans les bases de données comme *Afribd.com* et de *mukanda.univ-lorraine.fr*, des notices du *Dictionnaire de la B.D. d'Afrique francophone* de Christophe Cassiau-Haurie et des CV contenus dans les archives de l'association « Africa e Mediterraneo ». Les noms d'auteurs non africains ou d'Africains non bédéistes (opérateurs culturels, journalistes...) d'une certaine importance par rapport au sujet concerné sont accompagnés dans le texte de l'essai et dans celui des entretiens d'une note infrapaginale avec une brève explication bio-bibliographique.

Dans les notices suivantes, nous n'avons pas transcrit en note les références bibliographiques concernant les albums qui sont déjà cités dans la thèse et dans la bibliographie.

Des auteurs importants, d'une manière générale, pour l'histoire de la B.D. africaine sont absents, mais nous n'avons aucune raison de vouloir concurrencer ici le *Dictionnaire de la B.D. d'Afrique francophone* de Christophe Cassiau-Haurie, auquel on se reportera le cas échéant.

Marguerite Abouet

La personnalité la plus célèbre de la B.D. africaine, Marguerite Abouet, est une écrivaine et scénariste d'origine ivoirienne. L'autrice de la série à succès *Aya de Yopougon* a quitté son pays à 12 ans pour émigrer en France, avec son grand frère et leur grand-oncle. M. Abouet évoque son enfance ivoirienne à Yopougon, quartier populaire d'Abidjan, surtout en tant que source d'inspiration pour ses récits. En ce qui concerne sa jeunesse à Paris, elle affirme avoir vécu la souffrance de l'émigration et les difficultés dues à de modestes conditions économiques, contre-balancées par la passion de la lecture et de l'écriture. Elle a travaillé en tant qu'assistant juridique, tout en poursuivant son activité d'écriture. *Persépolis* de Marjane Satrapi est, à ce qu'en dit M. Abouet, la lecture qui lui a donné l'idée d'écrire des scénarios pour la B.D. Avec son mari, l'illustrateur français de livres pour la jeunesse Clément Oubrerie, elle a conçu le personnage d'Akissi, petite fille africaine, et l'a proposé à la maison d'édition Gallimard, qui n'a pas accepté le projet. Après quelques temps, un conseiller littéraire de la maison Gallimard, Thierry Laroche, leur a proposé d'élaborer un personnage plus adulte pour inaugurer une série dans le cadre d'un nouvel label de B.D. que Gallimard était en train de lancer : « Bayou ». Abouet et Oubrerie ont ainsi publié, chez Gallimard, la série *Aya de Yopougon* (six tomes parus de 2005 à 2010). Énormément appréciée par le public, la série a été réimprimée plusieurs fois et traduite en 25 langues ¹³³⁷. Elle est devenue ainsi l'un des titres de base de « Bayou ». La reconnaissance éditoriale et commerciale a été confirmée par le Prix du Premier album au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2006. Par la suite, le duo a repris le projet concernant la petite fille, mais le dessin a été confié à Mathieu Sapin. La série *Akissi* comporte huit tomes (2010-2016), toujours dans la collection « Bayou » chez Gallimard. En 2013, les deux premiers tomes d'*Aya* ont été transposés en un film d'animation produit par Autochenille Production, structure fondée en 2007 par Antoine Delesvaux, Joann Sfar et Clément Oubrerie. De 2016, M. Abouet crée les scénarios de la série télévisée *C'est la vie*, produite par Canal Plus Afrique et distribuée dans 44 pays africains.

¹³³⁷ « Clément Oubrerie », *Wikipedia*, 29 août 2017.

Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9ment_Oubrerie, consulté le 15 septembre 2017.

Stéphane Akoa

Stéphane Akoa est un journaliste et politologue camerounais, spécialiste des questions de défense et analyste politique pour la Fondation Paul Ango Ela. Il a participé à la réalisation de la revue *Bitchakala*, qu'il a par la suite quittée. En 2012, il a fondé avec d'autres auteurs, africains ou pas, résidents en Afrique ou en diaspora, la revue en petit format *Waka Waka*, produite et distribuée à Yaoundé. Avec le scénariste Edimo, il coordonne et dirige le travail de production, en tant qu'éditeur en chef, et scénarise des histoires.

Al'Mata

Né en R.D. Congo en 1970, Alain Mata Mamengi (alias Al'Mata) a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Il a débuté comme caricaturiste pour des organes de la presse congolaise comme *L'Observateur*, *Le Palmarès*, *Le Grognon* et *Vite-vu*. Son premier album a été publié en 1992 ; il était basé sur un scénario de l'écrivain Zamenga Batukezanga, intitulé *Pourquoi tout pourrait chez nous ?* Il a participé à la revue pédagogique *Bleu blanc : le mini magazine de l'écolier modèle*, active de 1996 à 2002 et coordonnée par Kizito Muanda, ainsi qu'au magazine *Bulles et plumes*, publié à Kinshasa de 2001 à 2005 par le scénariste Dan Bomboko pour sensibiliser la jeunesse aux différents problèmes sociaux. Il a publié en 2000, dans les collectifs de l'ONG « Équilibres & populations », *À l'ombre du baobab* et participé au Festival international de la B.D. d'Angoulême. Membre actif de l'association « L'Afrique dessinée », il a participé en 2005 à *BD Africa*, collectif dirigé par *Ptiluc* et publié chez Albin Michel en 2005. En 2003, il a remporté le 1^{er} Prix Africa e Mediterraneo dans la catégorie « Sujet libre », avec l'histoire intitulée « Tout ce qui tombe », dessinée à partir d'un scénario de Sapi Gampez. En 2008, il a publié chez Sary92 l'album *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet*, sur un scénario de Christophe Ngalle Edimo. Ce livre, republié en 2010 par L'Harmattan, a remporté en 2011 le Prix pour la meilleure B.D. africaine au FIBDA d'Alger. Les deux auteurs viennent de publier le deuxième tome : *Le retour en France d'Alphonse Madiba dit Daudet* (Paris : L'Harmattan, 2016) et l'intégrale *Les*

tribulations d'Alphonse Madiba dit Daudet, avec une Préface du rappeur congolais Maître Gims (Paris : L'Harmattan, 2016).

Barly Baruti

De son vrai nom Baruti Kandolo Lilela, Barly Baruti est internationalement considéré comme l'auteur le plus reconnu de la bande dessinée congolaise. Il est dessinateur, illustrateur, caricaturiste, coloriste, mais aussi animateur culturel, musicien et chanteur. Né en 1959 à Kisangani dans une famille de peintres, il est devenu, après des études de pédagogie, animateur de l'Atelier graphique du Centre culturel français de Kisangani et a publié avec la Coopération belge en 1982 un premier travail de commande à propos du contexte africain : *Le temps d'agir* (Bruxelles, 1982). Cet album a été suivi de nombreuses publications commandées par des ONG et de la publication de planches dans *Kouakou* et *Calao*, deux périodiques publiés par les éditions Ségédo (soutenues par le Ministère français de la Coopération) et diffusés à centaines de milliers de copies en Afrique francophone.

En 1987, il a bénéficié d'un stage de plusieurs mois aux Studios Hergé à Bruxelles où il a eu l'occasion de travailler avec Bob De Moor, l'un des maîtres de la « ligne claire ». En 1989, avec d'autres dessinateurs, il a fondé l'asbl « Atelier de Création, de Recherche et de l'Initiation à l'Art » (ACRIA) et le lieu culturel Espace (à suivre). Il a lancé le mensuel *Afro-BD*, animé des stages et, après avoir participé à la création du 1^{er} Salon africain de la B.D. et de la lecture pour la jeunesse en 1991, il s'est exilé en Belgique en 1992. Lors d'un atelier à Dakar, il a rencontré le scénariste Frank Giroud, avec qui il a réalisé, de 1995 à 1998, la célèbre série de polar située en Afrique : *Eva K*, publiée aux éditions Soleil.

En même temps, il a maintenu ses contacts avec le monde associatif et, en 1996, il a collaboré à un album collectif d'auteurs congolais : *Un dîner à Kinshasa* (Bruxelles : Édition *Ti Suka* asbl, 1996).

La collaboration artistique avec Giroud s'est poursuivie pendant plusieurs années (1998-2007) avec la série polar *Mandrill*, publiée chez Glénat en sept tomes : *I. La même flamberge* (1998), *II. Les mariées de Saint-Lô* (1999), *III. L'engrenage* (2000), *IV. Chute libre* (2001), *V. Les orchidées de Volnaïev* (2002), *VII. La nasse* (2007). Baruti a déménagé

à Kinshasa en 2005 et, en continuant son activité d'animation culturelle, il a dessiné la couverture de l'album collectif *Là-bas... na poto...*, produit en 2007 dans le cadre d'un projet de sensibilisation aux dangers de l'émigration irrégulière, géré par la Croix-Rouge de Belgique. En 2012, il est retourné en Belgique où il a conçu et dessiné l'album *Madame Livingstone : Congo, la Grande Guerre*, un récit inspiré de ce qu'était son nom de famille avant les changements imposés par la zaïrianisation (Grenoble : Glénat, 2014, sujet d'Appollo, scénario de Christophe Cassiau-Haurie). Cet ouvrage a reçu le Prix Cognito Europe 2015, lors du Salon du Livre de Bruxelles (Bruxelles 2015). En outre, au Festival International de B.D. de Chambéry (France) 2015, trois prix lui ont été décernés, à savoir le Prix du Public France 3, le Prix du Meilleur Scénario et le Prix du Meilleur Album de l'Année 2015. En 2016, Baruti a publié un deuxième roman graphique inspiré de l'histoire du Congo : *Chaos debout à Kinshasa*, scénarisé par le belge Thierry Bellefroid et de même publié par Glénat, un ouvrage qui a obtenu également une visibilité et des critiques positives. Actuellement, il travaille à un nouvel album, toujours avec Glénat.

Asimba Bathy

Asimba Bathy, de la République Démocratique du Congo, est dessinateur et scénariste. Il développe une importante activité d'animation de la B.D. dans son pays, à commencer par la création, avec Barly Baruti et d'autres dessinateurs, de l'« Atelier de Création, de Recherche et de l'Initiation à l'Art » (ACRIA), pendant les années 80. En 2007, après le lancement de l'album collectif *Là-bas... na poto...* dans le cadre d'un projet de sensibilisation réalisé par la Croix-Rouge de Belgique, il a créé l'association « BD Kin Label », qui regroupe une dizaine d'auteurs de bandes dessinées. A. Bathy a coordonné plusieurs publications collectives d'auteurs congolais et a fondé en 2013 sa propre maison d'édition, les Éditions du Crayon Noir, en inaugurant son catalogue avec son tout premier album personnel : *Panique à Kinshasa*.

Bibi Benzo

Né en 1982, le Camerounais Bibi Benzo est actif dans la B.D. de sensibilisation, notamment à propos des problèmes de santé (*Non au sida*, brochure publiée en 2001 par l'association « Solidarity and Aids Research » ; « Si je savais », dans le magazine gratuit *Together* n°13, 2012). Suite à un atelier organisé dans le cadre du deuxième Festival international de la Bande dessinée d'Alger, il a dessiné l'album collectif *La bande dessinée conte l'Afrique*, publié aux éditions Dalimen en 2009. Il a publié en 2012 l'histoire « De fil en aiguille » dans la revue *Planète Jeunes*.

Conrad Botes

Conrad Hendrik Botes, alias Konradski, est né en 1969 dans la province du Cap en Afrique du Sud. Il a obtenu le MA en Beaux-Arts en 1997 à l'Université de Stellenbosch, et un Master en Illustration à la Haye, en Hollande. Il a travaillé en tant qu'imprimeur de lithographie et enseigné illustration auprès de nombreuses écoles et universités en Afrique du Sud. Il a également collaboré avec des agences publicitaires internationales.

En 1992, avec Anton Kannemeyer, il a fondé la revue de B.D. d'inspiration underground *Bitterkomix*. En 1999, il a publié l'histoire « Lucky, lucky », dans le collectif *Comix 2000* publié par la maison d'édition d'avant-garde L'Association qui, en 2009, a aussi publié en version française une anthologie de *Bitterkomix*. En France, il a également publié l'album personnel *Rats et chiens*, chez Cornélius (2009). Il a participé au tome 7 (2008) de la prestigieuse anthologie de B.D. alternative *Kramer's Ergot*, publiée sous la direction de Sammy Harkham chez Buenaventura Press (Oakland). Avec Anton Kannemeyer, Joe Daly et Karlien de Villiers, Botes a été invité au Festival d'Angoulême de 2009 et ses planches ont été proposées au public dans l'exposition *Afrique du Sud : Bitterkomix*.

Très apprécié en tant qu'artiste d'art contemporain, il a exposé dans de prestigieuses galeries privées et publiques, non seulement en Afrique du Sud (Stevenson gallery et Iziko museum à Capetown), mais aussi à l'international.

Denis Boyau

Le dessinateur congolais Denis Boyau Loyongo s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et a fait partie de la « génération de *Jeunes pour jeunes* » (avec Sima Lukombo et Lepa Mabila Saye). Il a collaboré avec les revues *Gento Oye* et *Jeunes pour jeunes*. Pour cette dernière, il a créé le célèbre personnage d'*Apolosa*. Il a été dessinateur de presse pour le journal *Salongo* et, à partir des années 70, a réalisé de nombreux albums religieux pour les Éditions Saint-Paul. En 1989, il a créé, pour la brasserie Unibra, la B.D. *Tonton Skol*, qui était publiée chaque dimanche dans *Salongo*. Il a ensuite quasiment arrêté de dessiner jusqu'à son retour à la B.D. suite à l'invitation à rejoindre l'association « BD Kin Label » que lui avait lancée Asimba Bathy.

Chrisany

Francis Taptue, alias Chrisany, est né en 1978 au Cameroun. Il a travaillé en tant qu'illustrateur et dessinateur de presse au Cameroun pour des revues et pour des ONG, avant de s'installer en France, où il a obtenu un diplôme en Arts plastiques à la Sorbonne. Il a participé au collectif *À l'ombre du baobab : des auteurs de bande dessinée africains parlent d'éducation et de santé*, publié en 2001 par l'ONG « Équilibres & populations ». Après son émigration en France, son histoire intitulée « *Article 5 et 9 de la déclaration universelle des Droits de l'Homme* » a remporté le Prix Africa e Mediterraneo 2002 et a été publiée dans l'anthologie du prix (*Africa Comics 2002*). Grâce à une coédition entre la revue *Africa e Mediterraneo* et le journal ivoirien *Gbich !*, une version plus longue de cette B.D. a été publiée en album en 2003 et distribuée en Europe et en Afrique. En 2005, dans le cadre du projet européen « Valeurs communes », il a dessiné l'album *L'exposé*, d'après un récit d'Abdourahman Waberi scénarisé par Christophe Edimo et publié par l'organisation italienne Lai-momo. En 2006, ses planches ont été présentées dans l'exposition collective *Africacomics*, au Studio Museum in Harlem, organisée par le musée en collaboration avec « Africa e Mediterraneo » (Bologne). Chrisany s'occupe actuellement de vidéo-production.

Joe Daly

Joe Daly est né à Londres de Niki et Jules Daly, deux auteurs-illustrateurs de livres pour enfants. Après sa scolarité au South African-College et à Westerford, Daly a fait deux ans d'études à la City Varsity School of Media and Creative arts dans la même ville du Cap. Il a commencé à travailler à son premier roman graphique, *The Red Monkey*, et en a envoyé 4 planches au jury du Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure bande dessinée inédite d'auteur africain (2002) ; l'année suivante, dans le même concours, il a obtenu le Prix spécial du Jury pour l'histoire en deux pages intitulée « Art lovers », qui a été par la suite publiée dans son premier volume paru aux États-Unis, *Scrublands*.

Il a publié *The Red Monkey* chez un éditeur sud-africain : Double Storey Books (2003). Au même temps, il a contacté le principal éditeur américain de B.D. alternative Fantagraphics Books, installé à Seattle, qui a publié son deuxième livre, *Scrublands*, en 2006. Daly a participé avec l'équipe de *Bitterkomix* au festival international de la bande dessinée de La Réunion : Cyclone BD. Il y a rencontré J.-C. Menu, l'un des fondateurs de L'Association ; ainsi ont débuté ses publications à l'enseigne de cette maison d'édition qui traduit actuellement tout ce que Daly publie en Amérique. Avec le tome 1 de *Dungeon Quest*, il a gagné le Prix spécial du Jury au Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême de 2010.

Célébré par la critique pour son style et les contenus oniriques et absurdes de ses récits, il a bénéficié d'attestations de légitimité décernées par ses « pairs » : *Dungeon Quest. T 1* a ainsi été nommé dans la liste des candidats à devenir « The Best Damn Comics of 2010 Chosen by the Artists » organisée par le journal états-unien de référence pour la B.D. alternative *The Daily Cross Hatch*. Il a par ailleurs été classé à la place 42 dans une liste de « Top 50 Books of 2010 », diffusée par le critique de B.D. Rob Clough dans son blog *High-Low*.

Samy Daina

Samy Daina est un dessinateur du Tchad. Collaborateur du magazine *N'Djamena bi-hebdo*, il a collaboré par la suite à plusieurs autres journaux du pays et est devenu

membre de l'Association ABC (Atelier Bulles du Chari). Ayant participé, avec ses collègues Adjï Moussa et Abou, à l'album collectif *La grande épopée du Tchad*, imprimé en 2003 avec un financement des Brasseries du Tchad par la fondation Graphi-Art, Samy Daina a été invité au Festival d'Angoulême de 2006. Il vit actuellement en France et il a intégré l'association « L'Afrique Dessinée ».

Adjim Danngar

Adjim Danngar, alias Achou, est un dessinateur tchadien né en 1982. Au Tchad, il a suivi des formations données par l'Atelier Bulles de Chari, et a commencé son parcours de caricaturiste dans le journal satirique *Le miroir*. En 2004, il a quitté son pays et demandé l'asile en France où il a rejoint l'association « L'Afrique Dessinée ». Il est présent dans le collectif *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique* (L'Afrique Dessinée, 2007). Il a publié l'histoire « The plague of kings », en ligne (www.approdi.net) et dans l'album en petit format *Approdi*, financé par l'Union européenne dans le cadre d'un projet de l'association italienne « Africa e Mediterraneo ». Il a aussi participé aux collectifs publiés dans la collection « L'Harmattan B.D. » : *Thembi et Jet Je* (2011) et *Sommets d'Afrique* (2013). Il a publié dans les numéros 3 et 4 de *Waka Waka* et a dessiné la couverture du numéro 6. En janvier 2017, le roman graphique *Mamie Denis évadée de la maison de retraite*, scénarisé par Edimo, est sorti chez L'Harmattan.

Deubou Sikoué

Né en 1986 au Cameroun, parfois connu sous le nom de Yannick Deubou, Yannick Deubou Sikoué a obtenu un diplôme en arts plastiques et histoire de l'art à l'Université de Yaoundé 1. Il a débuté sa carrière avec des publications de sensibilisation (par exemple pour l'UNICEF-Cameroun et pour l'ONG Helen Keller International) et des publicités. Il a participé aux différentes éditions du festival de la caricature de Yaoundé *Fescarhy*. Dans le cadre du programme *Visas pour la création* de Cultures France (opérateur culturel du Ministère des Affaires étrangères français), il a séjourné en 2009

au Maroc pour travailler à un projet de B.D. sur l'émigration qui, ensuite, a été refusé par l'Alliance française d'Agadir.

Il a par la suite participé au collectif organisé par l'auteur français Jean-François Chanson *La traversée : l'enfer du h'rig*, édité à Rabat pour traiter de la tragédie des jeunes migrants marocains et de la situation des ressortissants subsahariens au Maroc. Son histoire de 4 pages intitulée « Agadir » est co-signée par Chanson.

En 2009 également, il a participé à la création du « Collectif A3 », présidé par Nouthier. Yannick Deubou Sikoué a par ailleurs participé à un album collectif de la collection « L'Harmattan BD », *Visions d'Afrique*, avec « Un avant poste du progrès », une histoire scénarisée par J.-F. Chanson et adaptée d'une nouvelle de Joseph Conrad. Il a publié des *Petites chroniques graphiques* dans plusieurs numéros de *Bitchakala*, revue issue du « Collectif A3 », et, avec cette association, il a participé à l'organisation du Mboa Festival, premier festival de B.D. de Yaoundé qui, de 2010 à 2016, a compté 7 éditions. Avec d'autres bédéistes, il a fondé Waanda Stoudio (<http://www.waandastudio.org/>), une agence de création graphique et d'édition basée au Cameroun, qui travaille surtout avec les outils numériques et qui a publié en 2012 son premier album individuel : *On est ensemble*. Il a aussi participé à plusieurs événements et rencontres sur la bande dessinée, dont le *Festival International de la B.D. d'Alger*, le *Salon des auteurs de bande dessinée africains de Paris*, le *Festival de la B.D. de Casablanca*.

Karlién de Villiers

Née en 1975 en Afrique du Sud, d'un couple d'Afrikaners appartenant à la classe moyenne de la région du Cap, Karlién de Villiers a fait ses études de Dessin graphique et Illustration à l'Université de Stellenbosch, de 1994 à 1997. Anton Kannemeyer (qui était son professeur) et Conrad Botes ont influencé ses débuts dans la B.D. Ses premières histoires courtes ont été publiées dans le n°8 de *Bitterkomix* en 1998. En suivant les conseils de Kannemeyer, elle a par la suite réalisé son roman graphique *Ma mère était une très belle femme* qui, en racontant les conflits entre ses parents, décrit le régime de l'apartheid et le racisme organisé dans lequel elle a vécu son enfance. Le livre a été publié en Suisse par Arrache Cœur en version allemande (*Meine Mutter war eine schöne*

Frau), puis traduit en français, espagnol et italien. En 2009, elle a participé au Festival d'Angoulême avec Anton Kannemeyer, Conrad Botes et Joe Daly.

Karlien de Villiers expose et vend des ouvrages d'art contemporain et est en train de réaliser son deuxième roman graphique : *Les Femmes Sauvages*.

Serge Diantantu

Né à Mbanza-Ngungu, en République Démocratique du Congo, Serge Diantantu a suivi une formation technique en menuiserie et ébénisterie et a, par la suite, obtenu un Diplôme en arts plastiques à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa.

Il a émigré en France en 1981 pour faire des études dans le domaine de la sécurité du travail, au Conservatoire National des Arts et Métiers de Paris, parcours qu'il a abandonné pour entreprendre une carrière de décorateur pour l'audiovisuel, à la Société Française de Production.

En 1994, pour sensibiliser l'opinion à propos des risques de l'épidémie de SIDA, il a créé son premier album de B.D. : *Les aventures de Mara : attention Sida*. Il a décidé de recourir à la B.D. pour raconter des épisodes de l'histoire africaine, avec le but déclaré de pallier la mauvaise connaissance de ce sujet.

Il a publié en trois tomes (2002, 2004, 2010) l'histoire de *Simon Kimbangu*, religieux congolais persécuté par les autorités coloniales, initiateur du mouvement des kimbanguistes, devenu, après sa mort, une Église africaine indépendante. Publiés par sa maison d'édition Mandala, créée avec le géologue et politicien congolais Robert Wazi Nandefo, ces albums sont destinés aussi bien aux lecteurs européens qu'au public africain, celui-ci étant toutefois, selon l'auteur, difficile à atteindre. Avec le soutien de l'UNESCO, il a édité la série historique *Mémoire de l'esclavage*, chez Caraïbéditions. Il a aussi publié plusieurs albums éducatifs avec pour but de transmettre l'histoire des grandes figures du continent : *Hommes d'Afrique, femmes d'Afrique*.

Dwa

Éric Andriantsialonina (nom de plume : Dwa) est né à Alatsinainy Bakaro, en province d'Antananarivo, en 1982. Après des études en Économie à l'Université d'Antananarivo, il a débuté une carrière professionnelle dans le secteur du développement : en 2006, il a travaillé pour l'ONG « Care Madagascar », et est devenu en novembre 2008 (jusqu'à décembre 2010) chargé de programme au Bureau d'Appui à l'Ordonnateur National du Fonds Européen du Développement. En même temps, il a cultivé sa passion pour la B.D. en participant à des ateliers de dessin et de scénarisation. En 2004, à l'enseigne d'une jeune maison d'édition locale engagée dans la B.D., AIZA, Dwa a publié un album du genre fantastique de 32 pages, *Pions*, qui lui a valu des invitations à des festivals, à partir de l'édition 2005 de Cyclone BD, le festival de l'Île de la Réunion. Par la suite, Dwa a été engagé en tant que dessinateur de presse pour le quotidien malgache *Ao Raha* et pour le journal *Express Junior* à l'Île Maurice.

Membre informel de l'association « Kirajy Band », il a participé à la création en 2006 de l'hebdomadaire satirique *Saringotra*, qui a connu 20 numéros. En 2007, il a participé au Sismics festival de Sierre en Suisse et, en juillet 2009, au PANAF d'Alger, dans le cadre de l'atelier qui a abouti à la publication collective *La Bande Dessinée conte l'Afrique*, sortie de presse après quelques mois.

Il a obtenu le premier prix de la section Bande dessinée sur le sport du Prix Africa e Mediterraneo 2009-2010, avec l'histoire « Là où je suis », concernant la vie d'un jeune détenu. Il s'est aussi classé troisième au prix de B.D. anglais Eagle award, en 2001.

En 2012, avec son collègue Pov, il a réalisé l'histoire *The project cycle management*, à partir d'une commande des éditions Lai-momo (scénario de S. Federici).

Pour l'éditeur réunionnais Des Bulles dans l'Océan, à nouveau en duo avec Pov, il a réalisé l'album *Mégacomplot à Tananarive*, en 2011, suivi en 2014 par un deuxième épisode : *Coût d'État à Tamatave*.

Christophe Edimo

Christophe Ngalle Edimo, alias Christophe Edimo ou Edimo, est né en France, à Strasbourg, de mère française et de père camerounais. Il a fait ses études primaires et

secondaires au Cameroun, de même que ses études universitaires, dans la faculté de Minéralogie. Au début des années 90, il a émigré en France.

Il est devenu scénariste de B.D. en créant, pour le collectif *À l'ombre du Baobab* (2001) de l'ONG « Équilibres & populations », la brève histoire « Une enfance volée », dessinée par Simon Mbumbo. En 2001, il a créé l'association « L'Afrique dessinée », à Paris, pour réunir les auteurs qui se trouvaient en diaspora en France, devenant ainsi un point de repère pour les auteurs et l'initiateur de nombreux projets.

Il a souvent participé à des initiatives africaines de promotion de la B.D. (ateliers, festivals). Pour la courte histoire « *Gri-gris d'amour* », créée avec Faustin Titi, il a remporté le Grand prix de la ville au Festival Cocobulles de Grand Bassam (Côte d'Ivoire) en 2001.

Par la suite, il a contribué à l'album collectif *Shegué* (Yaoundé : Akoma Mba, 2003), dans le cadre d'un atelier de B.D. organisé à l'occasion du Festival de la caricature de Yaoundé. En 2004-2005, il a scénarisé 5 albums de commande pour le projet européen « Valeurs communes », qui concernait le dialogue entre les religions et le système laïque : *L'appel, La réserve, Hisham et Yseult, Si tu me suis au tour du monde, L'exposé* (éd Lai-momo, Sasso Marconi, 2005). Il en a également coordonné la production en y associant 5 dessinateurs installés en France.

En 2007, il a remporté le Prix du festival de Lyon pour *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*, album collectif publié par l'association L'Afrique Dessinée, scénarisé par lui et dessiné par plusieurs autres auteurs, africains et non. Il a écrit aussi le scénario d'un autre album collectif, non moins complexe : *Thembi et Jet Je : tisseuses de l'arc-en-ciel*. (Paris : l'Harmattan, 2011). En octobre 2008, il a publié avec Al'Mata aux éditions Sary92 *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet*, un album qui raconte les mésaventures tragi-comiques d'un étudiant africain en Europe, contraint à rentrer sans avoir réalisé aucun de ses espoirs.

Suite à une commande du « Mouvement du Nid » (ONG française qui lutte contre la prostitution en Afrique), Edimo a scénarisé l'album *Le secret du manguier ou l'enfance volée* (2008), dessiné par Faustin Titi et mis en couleurs par Didier Mada.

À l'enseigne de la maison d'édition alternative Les Enfants Rouges, il a publié le roman graphique *Malamine, un Africain à Paris* (publié en France en 2009, et réimprimé

en 2011 et 2014 ¹³³⁸). En 2010, *Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet* a été réédité dans la collection « L'Harmattan B.D. », et il a remporté le Prix meilleure B.D. africaine au FIBDA d'Alger en 2011. *Christophe Edimo* a par la suite poursuivi sa collaboration avec Les Enfants Rouges avec l'album *La Chiva Colombiana*, dessiné par le congolais Fati Kabuika.

À partir de 2012, Edimo s'est occupé avec Stéphane Akoa de la production de la revue imprimée au Cameroun *Waka Waka*, en coordonnant la participation de plusieurs auteurs. En 2016, chez l'Harmattan, il a publié le deuxième tome de la série consacrée au personnage d'Alphonse Madiba : *Le retour en France d'Alphonse Madiba dit Daudet*, et la version intégrale, intitulée *Les tribulations d'Alphonse Madiba dit Daudet* et préfacée par le rappeur congolais Maître Gims. En janvier 2017, le roman graphique dessiné par Adjim Danngar : *Mamie Denis évadée de la maison de retraite* est sorti chez L'Harmattan.

Elyon's

Joëlle Ebongué, alias Elyon's, est née en 1982 à Bafoussam, au Cameroun. Dotée d'une licence en lettres modernes et d'un graduat en arts graphiques, elle a publié en 2006 dans les revues camerounaises *Trait noir* et *K-mercomiX* et, avec d'autres auteurs de son pays, dans le dossier *Zamzam hebdo* qui figurait au sommaire du numéro 3565 du journal *Spirou*. En 2009, elle a participé au collectif *La bande dessinée conte l'Afrique*. De 2008 à 2012, elle a vécu à Lyon, où elle a fréquenté l'École supérieure des Arts. Rentrée en 2012 dans son pays, elle a publié une planche de la série *La vie d'Ebène Duta* qu'elle avait commencé à publier sur une page *Facebook*. En juin 2014, elle a publié en album *La vie d'Ebène Duta – LVDD* (Lyon : Imprimerie Chirat, 2014), grâce à un financement obtenu via un financement participatif lancé en novembre 2013, financement qui a permis de récolter 15 000 euros à travers plus de 40 pays. Elyon's anime des ateliers de B.D. dans des écoles et travaille à la promotion de la B.D. dans son pays. Le tome 2 de *La vie d'Ebène Duta* est sorti en 2015 et le tome 3 en 2017.

¹³³⁸

L'album a été publié en Algérie par l'éditeur Lazhari Labter, à Alger, en 2010.

Joëlle Esso

Illustratrice et chanteuse d'origine camerounaise, Joëlle Esso vit à Paris depuis le milieu des années 80. Après avoir suivi une formation en arts graphiques et histoire de l'art, elle a entamé une carrière d'illustratrice, parallèlement à une carrière dans la musique. Après avoir illustré des livres pour enfants (2006 à 2008), elle a abordé la B.D. avec l'album *Petit Joss. Ecole urbaine mixte* (Paris : Éditions Dagan, 2009). Elle a par la suite commencé la série consacrée au personnage de Samuel Eto'o avec l'album *Samuel Etoo's fils* (Samuel Etoo's fils, Joëlle Esso, *Eto'o Fils. Tome 1 : Naissance d'un champion* (Dagan, 2013).

Félix Fokoua

Né en 1991, Félix Fokoua est un jeune auteur assez actif sur la scène camerounaise, où il s'est impliqué dans l'organisation du festival Mboa ; il a réalisé une série intitulée *Secteur 4eme estade*, représentant la vie des jeunes camerounais, qu'il a publiée dans le numéro 4 de *Waka Waka* et sur une page Facebook. Il a aussi publié dans les numéros 5 de *Waka Waka* (« Nsimalen, porte du bonheur », sur story-board de Zou) et 6 (« Inspecteur Caiman », sur scénario de Christophe Edimo). Primé en juillet 2017 à Rabat en tant que meilleur « Young Designer » africain dans le cadre de l'« Africa Design Award 2017 », il a produit une série de *stickers* numériques qui reflètent les expressions des Camerounais, série qui est disponible dans une application téléchargeable.

Gilbert Groud

Gilbert G. Groud, de son vrai nom Gilbert Gnangbei, est né en 1956 à Glacon en Côte d'Ivoire. Cet illustrateur et auteur de B.D. ivoirien a étudié de 1979 à 1986 à l'Institut National Supérieur de l'Art et d'Action Culturelle d'Abidjan, où il a suivi une formation de graphisme au département de communication. En 1982, il a obtenu le premier prix du concours de peinture pour un « Timbre contre le Tabac », concours organisé par l'Institut Nationale de Santé Publique (INSP) à Abidjan. Après avoir obtenu son diplôme,

il a travaillé en tant que maquettiste et directeur artistique dans différentes agences de publicité.

En 2003, il a publié un album portant sur la sorcellerie en Afrique : *Magie noire*, chez Albin Michel ; il a été suivi, cinq ans après, d'un tome 2 qui a paru à l'enseigne du Vent des Savanes. Il s'est installé en Suisse en 2006, mais après quelques années, il est retourné à Abidjan.

Fati Kabuika

Appartenant à la jeune génération des auteurs de la R.D. Congo, Fati Kabuika a fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa. Puis, il a commencé une collaboration avec l'association « BD Kin Label » et a contribué à l'album collectif *Congo 50*, réalisé par huit auteurs de la même association et coédité en 2010 par Roularta Books associé à Africalia, à l'occasion du cinquantième de l'indépendance du Congo. Fati Kabuika a également participé à l'album collectif *La Bande Dessinée conte l'Afrique*, publié à Alger en 2009 par les Éditions Dalimen. Il a ensuite fait ses débuts en Europe avec une publication personnelle de bonne qualité : l'album *La chiva colombiana*, chez Les Enfants Rouges, réalisé avec le scénariste Christophe Ngalle Edimo en 2012. Les planches de sa série urbaine *Andolo* ont été publiées dans plusieurs numéros de la revue congolaise *Kin-Label*. Il vient de publier, avec le scénariste Edimo, un album sur le même personnage, qui figure au catalogue de la maison d'édition fondée par Simon Mbumbo, Toom Comics (*La vie d'Andolo*, 2017).

Kangol

Olivier Kassi Ngoubeyou, alias Kangol, est né en 1980 à Mbalmayo, et s'est formé à l'Institut de Formation Artistique de la même ville. Il a fait partie des associations camerounaises « Mac BD » et « Trait Noir ». Avec la dernière, il a réalisé un dossier consacré à la B.D. de son pays dans le numéro 3565, d'août 2006, de *Spirou*. Avant de participer au collectif *La Bande Dessinée conte l'Afrique*, il avait lancé, en 2005-2006, la

revue numérique *Parajaka*, soutenue par le centre culturel français de Malabo, avec Pahé, Jamón y Queso, Jaimes, Kangol et Almo.

Anton Kannemeyer

Anton Kannemeyer est né à Cape Town en 1967. Il a fait des études d'art et obtenu un diplôme auprès de l'Université de Stellenbosch. Il est actuellement professeur au département d'art graphique à l'Université de Pretoria.

En 1992, avec Conrad Botes, il a fondé la revue *Bitterkomix* et, à partir de ce moment, ces deux personnalités ont figuré au premier rang dans le milieu artistique sud-africain, où ils se sont imposés avec une esthétique satirique exploitant les ressources de la B.D. À partir de 1992, nombreuses ont été les expositions de Kannemeyer en Afrique du Sud (Stevenson Gallery et Iziko National Gallery de Cape Town) et à l'extérieur (Gaswork Gallery de Londres, Jack Shainman Gallery et Museum of Modern Art de New York). En 2009, sous la direction éditoriale de J.C. Menu, l'un des fondateurs de L'Association, il a publié dans cette importante maison d'édition alternative l'anthologie *Bitterkomix*, comprenant la traduction en français de nombreuses histoires parues dans la revue. Avec l'un de ses dessins, il a illustré la couverture de la revue *Africa e Mediterraneo* (n°68, 2009) et la couverture du numéro spécial *Le Monde Diplomatique en B.D.* (2010).

Son ouvrage *Alphabet of Democracy* (Jacana Media 2010) a fait objet de plusieurs expositions d'art dans de prestigieuses galeries. Avec les autres auteurs sud-africains de la revue *Bitterkomix*, il a participé en 2009 au Festival d'Angoulême, où son travail a été célébré dans l'exposition *Afrique du Sud : Bitterkomix*.

Thembo Kash

Thembo Kash est un auteur de la République Démocratique du Congo très connu de la génération intermédiaire entre celle des fondateurs et la plus récente. Né en 1965, il a publié dans le secteur associatif au Congo et a participé à l'association « ACRIA » avec Barly Baruti. Il a été caricaturiste politique dans *Le Phare*, *Renaître* et *Le Potentiel*. Il a

participé aux collectifs *Un dîner à Kinshasa* (1996), *À l'ombre du baobab* (2001), *BD Africa* (Albin Michel, 2004). Il a publié deux tomes de la série *Vanity* au catalogue de l'éditeur belge Joker et *Jungle urbaine* en 2012 à L'Harmattan. Il a également participé au numéro 5 de *Waka Waka*.

Didier Kassai

Auteur de B.D., aquarelliste et caricaturiste, Didier Kassai est né en 1974 à Sibut, en Centrafrique. Il a démarré sa carrière en 1994 comme illustrateur à l'imprimerie de la Baptist Mid Mission à Sibut. En 1997, il a publié des dessins de presse sur la situation politique en RCA dans le quotidien centrafricain *Le Perroquet*.

Dès 1998, il a participé à plusieurs résidences et festivals en Afrique, en Europe, au Japon et aux États-Unis. En 2000, Didier Kassai a contribué à l'album collectif *À l'ombre du baobab*, qui allait donner lieu à une exposition au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême en 2001. Il a publié également dans les 7 numéros du journal centrafricain *Sanza bédé*, lancé en 2003.

Il a pu paraître en 2004 l'histoire intitulée « Les exclus » dans *Le Journal de la rue* (Montréal : T.N.T., 2004), sur un scénario de Clotaire M'bao Ben Seba. Dans le cadre du projet d'alphabétisation « Educa 2000 », il a publié en 2005, avec le scénariste Olivier Bombasaro aux éditions Les Classiques ivoiriens, 5 albums didactiques pour la jeunesse, formant une suite dédiée au personnage de Gipépé.

En 2006, il a été le lauréat du Prix « Africa e Mediterraneo » pour la meilleure bande dessinée inédite d'auteur africain avec « Azinda. Histoire d'un mariage forcé », ainsi que du concours « Vues d'Afrique » au Festival d'Angoulême avec *Bangui la coquette*. En 2007, avec l'histoire intitulée « On prépare la fête », il a participé au collectif *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique* (Beauvais : L'Afrique dessinée, 2007) et, en 2008, au collectif *Vies volées* (Turcoing : Éditions Afrobulles, 2008).

À l'occasion du Festival Panafricain d'Alger, il a pris part au collectif *La Bande dessinée conte l'Afrique*, publié à Alger par les Éditions Dalimen. Il a reçu le Prix du meilleur projet au Festival international de la bande dessinée d'Alger (FIBDA) en 2009 avec le projet *Pousse-Pousse* (dont l'album devrait sortir dans la collection « L'Harmattan B.D. »). En 2014, il a publié aux éditions L'Harmattan son premier album solo : *L'Odyssée*

de Mongou, une adaptation du roman de l'écrivain centrafricain Pierre Sammy Mackfof, qui avait déjà paru à Bangui en 2008 aux Éditions Les Rapides. Suite aux brèves chroniques de la crise de 2013 en Centrafrique publiées sur sa page Facebook, il a été contacté par le responsable de *La Revue dessinée*, Franck Bourgeron. Ce journaliste, qui le suivait sur FB, lui a demandé de réaliser un reportage B.D. en 4 épisodes, intitulé « Terreur en Centrafrique », qui a été publié sur le site de la prestigieuse revue. L'année suivante, en France, il a publié son premier roman graphique : *Tempête sur Bangui*, en collaboration avec Amnesty International.

Pendant les mois d'octobre-décembre 2015, il a voyagé en Afrique (FIBDA Alger) et en Europe pour promouvoir son dernier album et a été accueilli en résidence par la maison d'édition La Boîte à Bulles à Saint-Aventin pour travailler au découpage du second volume de *Tempête sur Bangui*.

Laval NG

Né en 1972, le dessinateur mauricien Laval Foung Chong Ng Man Kwong, de son nom d'artiste Laval NG, a commencé sa carrière dans le dessin animé pour la société mauricienne *Jadoma Films Ltd* (de 1992 à 1994). Ensuite, il est parti étudier aux États-Unis, où il a obtenu un *Bachelor of Art en Computer Arts* au Savannah College of Art and Design, en Géorgie. Après son retour à l'Île Maurice en 1997, il a commencé à travailler comme graphiste et, en 1999, il a remporté le prix du concours de l'Alliance française de Port Louis, ce qui lui a permis de participer au Festival de la B.D. de Saint Malo. En 1999, il a publié deux bandes dessinées d'inspiration *fantasy* chez un éditeur américain, Calibercomics Press : *Magus*, *The Enlightened One*, sur un scénario de Gary Reed, et *Legends Of Camelot, Quest For Honor*, sur un scénario de Tom Biondolillo.

En 2002, Laval NG a commencé à travailler comme caricaturiste et dessinateur de presse pour *L'hebdo* de Maurice, tout en continuant à produire quelques planches de B.D. pour des revues locales. Il a participé à la revue *Autopsie*, lancée par le bédéiste Eric Koo Sin Lin, et a participé au Festival de la B.D. de la Réunion. Là, il a eu l'occasion de rencontrer le scénariste français Pierre Makyo, qui lui a proposé d'entamer une collaboration artistique pour le quatrième cycle de *La Balade au but du monde*, une série historique de Glénat (2003-2008).

Il a reçu plusieurs prix locaux, décernés dans le cadre de la diplomatie culturelle (1999 : Premier prix de la B.D., concours de l'alliance Française de Maurice ; 2000 : Prix spéciale du jury B.D. de l'ambassade de France à Maurice ; 2005 : Deuxième prix, Concours de Caricature Politique, British Council, Maurice ; 1999 : Premier prix de la B.D., concours de l'alliance Française de Maurice ; 1989 : Premier prix de la B.D., Bicentenaire de la Révolution Française, concours de l'Alliance Française de Maurice). Il a aussi eu une attestation de légitimité internationale, en 2004 : le Award of Excellence, Audio/Visual Packaging, Communication Arts, USA.

Lepa Mabila Saye

Lepa Mabila Saye, alias Lepas, a débuté dans la revue *Jeunes pour jeunes* où il a dessiné la série *Apolosa*, créée par Denis Boyau. Il a dessiné en 1981 *Sha Mazulu et autres contes* pour les éditions Saint-Paul et, l'année suivante, *Un croco à Luozi*. Il a longtemps publié une revue populaire autoproduite : *JunioR*, qui n'avait pas une périodicité régulière, et a dessiné plusieurs albums de sujet religieux pour les éditions Saint-Paul. En 2009, il a participé à la revue *Kin Label*.

LyBek

Caricaturiste gabonais assez célèbre dans son pays, LyBek (de son vrai nom Yvon Landry Bekale) a été président de l'association « BD Boom » et a participé aux albums *Koulou chez le Bantou* (Libreville : Luto, 1998), *BD Boom explose la capote* (Libreville : BD Boom, 1999) et *Le droit d'être enfant*, 2002. Il a réalisé plusieurs publications éducatives et est actuellement dessinateur de presse au journal *L'Union*. Il a publié un recueil de ses dessins de presse sous le titre *Gabonitudes*, en 2008. Il participé au numéro 6 de *Waka Waka* avec une planche des *Gabonitudes*.

Didier Mada

De son vrai nom Didier Hariniaina Ramamonjiarisoa Randriamanantena, Didier Mada (ou, parfois, Didier Mada BD) est un auteur très actif. Son pseudonyme vient de l'association Mada BD, créée avec ses collègues bédéistes malgaches en 1993 au cercle Germano-Malgache (CGM) d'Antananarivo. En 2003, il a été lauréat du Prix Spécial décerné par la ville de Bologne (Italie) dans le cadre du Prix Africa e Mediterraneo pour son histoire intitulée « Enfant de rue ». Il a par la suite publié l'album *Imboa. Le Roi et Ifara* aux éditions italiennes Lai-momo. Didier Mada a été également organisateur de festival et d'exposition de bande dessinée à Madagascar pendant 10 ans (1992-2002), professeur de bande dessinée et de peinture dans le cadre des activités parascolaires au CEG Antanimena (1996-1998). Très actif dans la vie associative, il a été l'un des fondateurs de l'UNAPM, l'Union nationale des artistes plasticiens de Madagascar, et vice-président de « L'Afrique dessinée » (2006-2009). Didier Mada se partage depuis 2005 entre Paris et Antananarivo. En janvier 2006, au Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, sa B.D. « Apparence » a remporté un Prix au concours Vues d'Afrique. La jeune maison d'édition YIL (Yanouch Industrie Lourde) a publié deux tomes de *Silvius* (2013 et 2014), un récit historique qu'il a dessiné sur la base d'un scénario de Bruno Fermier, avec pour cadre le 16^e siècle en France.

Pat Masioni

Pat Masioni est né en 1961 à Mikuzi dans le Bandundu (R.D. Congo), dans une famille d'artisans d'art traditionnel. Il a suivi des études d'art à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, où il a obtenu un diplôme en décoration d'intérieur. Après ses études, il est devenu l'un des dessinateurs attitrés de la seule maison d'édition qui, en R.D. Congo, à l'époque du Zaïre, assurait une production régulière : les éditions Saint-Paul Afrique de Kinshasa, aujourd'hui Médiaspaul. À partir de 1983, il a dessiné la série *Jésus des jeunes* (en trois versions : français, luba et swahili) et, entre 1986 et 1996, des albums de la collection « Biographies en bandes dessinées » concernant la vie des saints qui ont vécu sur le continent africain : *Sebyera : la joie de vivre*, 1986 ; *L'Afrique ou la mort ! Monseigneur Daniël Comboni*, 1986 et 1988 ; *Cardinal Lavigerie, un prophète*

audacieux, 1991 et 1992 ; *Bakanja : une vie sans compromis*, 1992 ; *Vedruna, modèle de femme chrétienne*, 1996 ; *Thècle, une vie pour l'évangile*, 1989. Les « Biographies » ont été diffusées en R.D.C. en français, lingala, tshiluba, swahili et kikongo. Ces livres étaient imprimés à 10 000 exemplaires et réimprimés plusieurs fois. Durant plusieurs années, il a publié *La Bible en Bande dessinée*, parue en 9 tomes, toujours chez Saint-Paul (1988 à 1996) et distribuée dans toutes les paroisses catholiques du pays. De même, Masioni a dessiné un grand nombre d'œuvres sur des sujets divers (santé, agriculture, technologie), à l'instar de *À la maison* (Kinshasa : Paulines Éditions, 1997) de la collection « Connaître » (qui comprenait quatre autres albums : *En pleine action*, *À l'école*, *Au marché*, *Au jardin*).

Ce dessinateur a également joué un rôle d'animateur du milieu de la B.D. au Congo, avec les autres jeunes auteurs qui étaient en train de devenir célèbres dans le pays. En 1989, il a été co-fondateur de l'association congolaise « Atelier de Création, de Recherche et de l'Initiation à l'Art » (ACRIA), qui a organisé en 1991 le 1^{er} Salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse. En 1990, il est co-fondateur et directeur artistique de la revue *AfroBD*, dans laquelle il a écrit et dessiné la série *Zenda*.

En 1995, il a participé, en compagnie d'autres dessinateurs congolais, à un atelier parrainé par la Communauté Wallonie-Bruxelles et animé par deux professionnels de la B.D. belge : Stephen Desberg et Joan de Moo ; cet atelier s'est tenu à Kinshasa en préparation des célébrations de 100 ans de la B.D., et il a produit, l'année suivante, *Le Retour du crayon noir*, une plaquette de 28 pages en noir et blanc.

Masioni était aussi un caricaturiste réputé pour le quotidien *Le Palmarès* et produisait également des dessins pour le quotidien généraliste *L'Avenir*. Certains de ses dessins lui ont occasionné des problèmes avec la famille du président Joseph Kabila, à un point tel que des menaces de mort l'ont poussé à fuir son pays et à trouver refuge en France. Depuis 2002, Pat Masioni vit à Paris.

Il participait à la publication et à l'exposition, au Festival d'Angoulême 2001, du collectif *À l'ombre du baobab*, toutes deux organisées par « Équilibres & populations ».

En 2001, ses dessins ont été exposés dans l'exposition panafricaine *Matite africana*, organisée à Bologne par l'ONG « Cefa - Il seme della solidarietà » et la revue *Africa e Mediterraneo* qui a, en 2002, patronné le Prix Africa e Mediterraneo, dont Pat Masioni a gagné ex-aequo le 1^{er} prix dans la section « Sujet libre » avec l'histoire intitulée « Ô mon pays ».

En 2005, il a participé au projet européen concernant le dialogue interreligieux « Valeurs communes », en dessinant l'album *L'Appel*, sur un scénario de Christophe Ngalle Edimo, scénario qui était l'adaptation en B.D. d'une nouvelle originale de l'écrivaine belge Pascale Fonteneau. En 2006, il a dessiné la brève histoire « Niente fragole per Don Miguel », avec la camerounaise Eyoum Nangué pour le scénario, dans le cadre du projet européen « Approdi » ; de cette collaboration a résulté un petit album collectif distribué en espagnol, italien, anglais et grec, ainsi que sur un site internet.

De 2003 à 2010, il a fait paraître, dans *Planète jeunes*, une revue diffusée dans l'Afrique francophone, sa série *Lycée Samba Diallo*, scénarisée par Kidi Bebey et représentant la vie quotidienne dans une école africaine imaginaire.

En 2005, il a publié, avec Cécile Grenier et Ralph pour le scénario, *Rwanda 1994. Tome 1 : Descente en enfer*, chez Albin Michel, suivi en 2008 par le *Tome 2 : Le camp de la vie*, scénarisé par Cécile Grenier et Alain Austini ; ce second tome porte cette fois le label du Vent des Savanes (créé par Glénat après le rachat, en 2007, de la société Sefam qui exploitait le catalogue des bandes dessinées d'Albin Michel). La version intégrale est sortie en septembre 2009 chez Glénat/Drugstore (le nouveau label créé pour indiquer les publications présentées en tant que continuation de l'ancien catalogue Albin Michel).

Par la suite, l'éditeur états-unien DC Comics-Vertigo lui a commandé le dessin des épisodes n°13 (2009) et 14 (2010) de la série écrite par Joshua Dysart *Unknown Soldier*, ainsi que le tome *Unknown Soldier Easy Kill*, co-dessiné avec Alberto Ponticelli. La version française de *Unknown Soldier* est disponible en France depuis juin 2013, sous le titre *Soldat inconnu*, dans la collection Urban Comics chez Dargaud.

Masioni n'a jamais cessé ses collaborations avec le secteur associatif. En 2009, il a participé en tant qu'auteur de la diaspora au collectif *Là-bas... na poto...*, publié suite à un atelier organisé à Kinshasa dans le cadre d'un projet européen de la Croix-Rouge de Belgique. En 2009 et 2010, il a publié *Agathe, agent S.I., À la découverte de la Solidarité Internationale* et *Travailler dans la coopération internationale*, trois albums didactiques pour le GRAD (Groupe de Réalisations et d'Animation pour le développement) en collaboration avec les Éditions Paquet (2009). En 2011, il a participé au n°80 de la revue *Colors* (publication United Colors of Benetton), un numéro spécial consacré aux *Super Héros Actuels*.

En 2014, il a publié l'histoire *intitulée* « Humanitarian action 2064 » pour le magazine *RCRC-Red Cross Red Crescent*, où il imagine comment pourrait se dérouler

l'aide humanitaire dans 50 ans. Pour la série de l'UNESCO « Femme dans l'histoire de l'Afrique », il a réalisé des histoires disponibles partiellement en format numérique : *Les Femmes soldats du Dahomey*, en 2014, et *Njinga Mbandi. Reine du Ndongo et du Matamba*, d'après le scénario et le texte de Sylvia Serbin et Édouard Jouveaud.

Son livre *Le Roi Njoya, un génial inventeur*, dont le texte est dû au Camerounais Alain Serge Dzutap, a été publié en 2015 aux éditions maliennes Cauris Livres ; cet ouvrage a été inclus dans le prestigieux catalogue *The White Raven*, réalisé chaque année avec les titres sélectionnés par des spécialistes de différentes langues de la Bibliothèque Internationale pour la Jeunesse de Munich (Allemagne).

Pat Masioni anime régulièrement des ateliers de B.D., de peinture, d'illustration et de carnets de voyage en France et à l'étranger. Il tient à jour, sur son blog et sa page Facebook, une chronique synthétique et informelle de son activité professionnelle (les publications, les expositions, les séances de dédicace). Il a récemment annoncé le début de sa collaboration avec le prestigieux éditeur états-unien Dark Horse Comics, pour le coloriage d'un livre sur Mata Hari (dessin de Ariela Kristantina, scénario de Emma Beeby), qui sortira le 21 février 2018. La série sera publiée sous le label Berger Books, dirigé par Karen Berger ; ce n'est pas rien, puisqu'il s'agit de la célèbre responsable éditoriale qui a fait paraître chez DC Comics les séries *Watchmen* d'Alain Moore et Dave Gibbons, et *Sandman* de Neil Gaiman, et qui a obtenu trois fois le Prix Eisner comme Best Editor.

Simon Mbumbo

Né en 1976, Simon Pierre Mbumbo est un dessinateur, scénariste et éditeur camerounais. Il a commencé sa carrière en tant que caricaturiste dans *Messenger popoli*, dirigé par Pius Njawé, en 1996. Venu en France en 2000, il a suivi des cours à l'Académie des Beaux-Arts d'Angoulême et a participé à la création de « l'Afrique dessinée », avec Christophe Edimo et d'autres dessinateurs en diaspora. Il a réalisé des illustrations pour les magazines *Planète jeunes* et *Okapi* et, en 2005, l'album *Hisham et Yseult*, basé sur un récit de Carl Norac scénarisé par Edimo, pour le projet *Valeurs communes* financé par l'Union européenne. En 2009, il a publié avec Edimo *Malamine, un Africain à Paris* (Les Enfants rouges), un album qui a connu un certain succès et deux réimpressions. En

2014, il a créé Toom Comics, à la fois plateforme internet consacrée à la bande dessinée africaine et maison d'édition dont le catalogue compte actuellement 3 albums.

Japhet Miagotar

Dessinateur et céramiste camerounais, Japhet Miagotar est diplômé de l'Institut de formation artistique de Mbalmayo (Cameroun). Il s'est consacré à la B.D. après un atelier organisé par l'ONG italienne d'inspiration religieuse Centro d'Orientamento Educativo ; cet atelier était animé par le dessinateur italien Pierpaolo Rovero, qui l'a exhorté à développer dans la B.D. les figures inspirées de la tradition africaine avec lesquelles il décorait les céramiques. L'originalité de son style inspiré de l'art traditionnel lui a valu en 2008 le Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure B.D. inédite d'auteur africain avec l'histoire « Guizi, la longue traversée initiatique » et, en 2010, le 2^e prix au Festival international de la B.D. d'Alger. Son album *Cargaison mortelle à Abidjan* a été édité par L'Harmattan en 2012. Il a publié dans les numéros 1, 2, 4, 6 de *Waka Waka* et a réalisé la couverture du numéro 3.

Pat Mombili

Né en 1972 à Kinshasa, Pat Mombili a commencé son parcours dans la B.D. et la caricature de presse grâce à l'encouragement de Barly Baruti et de Thembo Kash. Il a été sélectionné pour participer au collectif organisé par l'ASBL « Ti Suka » : *Un dîner à Kinshasa*, et, ultérieurement, à deux autres albums collectifs : *À l'ombre du baobab* (2001) et *BD Africa* (2005). En 2003, avec *Défense de rentrer à minuit*, il a obtenu un 1^{er} Prix au Concours Africa e Mediterraneo. Actuellement, il vit en Belgique où il collabore avec la maison d'édition Joker en produisant des B.D. qu'on peut qualifier d'érotiques et qui sont publiées dans des collectifs de la série *Blagues coquines*.

Fifi Mukuna

Fille d'un diplomate congolais, Fifi Mukuna est née en 1968 à Kinshasa et est diplômée en Arts Plastiques de l'Académie des Beaux-Arts. Elle a collaboré à divers journaux congolais tels *Le Phare* et *Le Palmarès*, tout en publiant ses B.D. dans *Évasion*, *Africanissimo*, *Numéro Un*. Réfugiée politique, Mukuna vit actuellement à Lille et a, entre autres, participé à la réalisation des albums collectifs *À l'ombre du Baobab* en 2001, *Afrobulles* en 2002, *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique* en 2007. Dans le cadre du projet européen « Valeurs communes », elle a publié en 2005 l'album *Si tu me suis autour du monde*, d'après un sujet de Carl Norac scénarisé par Edimo (Sasso Marconi : Lai-momo, 2005). En 2007, elle a encore collaboré au collectif *Là-bas... na poto...*, soutenu par l'UE, à l'initiative de la Croix-Rouge de Belgique associée à la Croix-Rouge de la R.D.C., et, en 2009, à *La bande dessinée conte l'Afrique*, un album publié à Alger par les éditions Dalimen à l'occasion du second FIDBA. Elle a auto-publié l'album *Kisi, le collier* en 2013.

Eyoum Nangué

Eyoum Nangué est né en 1967 au Cameroun. Il a commencé sa carrière de journaliste à l'hebdomadaire *La Détente* et au journal *Galaxie*. En 1993, il a lancé, avec le caricaturiste Nyemb Popoli, un journal satirique : *Le Messenger Popoli*, avec le soutien du journal *Le Messenger*, auquel ils collaboraient tous les deux. À cause d'un article critiquant un projet de changement de Constitution, il a été emprisonné pendant deux mois par les autorités camerounaises. Il a émigré en France en décembre 1997 en tant que demandeur d'asile. Là, il a fondé l'association des « Journalistes Africains en Exil » (JAFE) et le journal *Gri-gri international*. Il a gagné le Prix Africa e Mediterraneo en 2003 avec l'ivoirien Faustin Titi pour une histoire concernant la torture dans les prisons africaines : « Le flic de Gnasville ». Il a publié comme scénariste *Une éternité à Tanger* (Sasso Marconi ; Lai-momo, 2005), qui a été traduit en italien (*Un'eternità a Tangeri*. Sasso Marconi : Lai-momo, 2007) et en néerlandais (*Een eeuwigheid in Tanger*. Den Haag : Oxfam Novib, 2008), ainsi que la brève histoire « Niente fragole per Don Miguel », avec le congolais Pat Masioni, dans le cadre du projet européen « Approdi ». Il a été

rédacteur en chef de *Planète jeunes*, périodique pour jeunes diffusé en Afrique francophone par les Éditions Bayard jusqu'en 2013. Il est aussi docteur en anthropologie, grâce à une thèse soutenue en 2009 à l'EHESS de Paris, au sujet de la place de la politique dans les musiques urbaines de Côte d'Ivoire. Il est actuellement chef de rubrique au service Culture de l'hebdomadaire catholique français *Le Pèlerin* et a publié, en 2015, le reportage *Capo di buona speranza. L'Africa che non ti aspetti*. (Bologne : Emi, 2015).

Nouther

Hervé Noutchaya (alias Nouther) est né en 1976 au Cameroun et a fait ses débuts dans la B.D. en remportant un concours organisé par le Centro d'Orientamento Educativo. Il a participé à un atelier de B.D. en 2003, en vue de réaliser l'album collectif *Shegué*, qui a été publié chez Akoma Mba mais jamais distribué. Il a contribué comme caricaturiste au journal satirique *Mami Wata* et participé à l'album *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*, publié en 2007 par « L'Afrique dessinée », ainsi qu'à l'album *Sommets d'Afrique*, publié en 2013 par L'Harmattan. Il a dirigé l'« Association des Auteurs et Illustrateurs de Livres pour Enfants » (AILE) du Cameroun et le Collectif A3 qui a créé le festival Mboa BD. Il a travaillé en 2010-2011 comme coloriste à la série *Les Nyès* dans le journal *Situations*, avec Ntep Kelly et Georges Pondi.

Pahé

Patrick Essono Nkouna est un auteur de B.D. et dessinateur de presse gabonais. Né à Bitam, ville à la frontière avec le Cameroun, il a vécu quelques années en France, à Tours, où il avait rejoint sa sœur, et plus tard à Paris, où il a étudié à l'Institut supérieur d'Art et de Publicité (ISAP). Il a publié des dessins de presse dans plusieurs journaux locaux tels que *La Griffé*, *Le Moustik*, *Gabon libre*, *Le Progressiste*, *Oreyti*, *Le Gri-gri*, *La Cigale enchantée*. Avec l'association « BD Boom », il a participé en 1998 et 1999 aux Journées Africaines de la Bande Dessinée de Libreville, où il a eu l'occasion de rencontrer plusieurs collègues d'autres pays. Après une invitation à participer à une

émission télévisée, il a été engagé par TV+ pour dessiner l'actualité en direct et animer une émission satirique : «Les N'infos de Pahé».

Il a créé le personnage Dipoula et publié des histoires dans des revues gabonaises, dont *BD Boom*. En 2004, à Yaoundé, il a rencontré l'éditeur suisse Paquet, qui avait déjà noté ses travaux dans le collectif *Shegué* et qui l'a engagé pour dessiner une B.D. d'inspiration autobiographique : *La vie de Pahé*, qui a été publiée en deux tomes (*La Vie de Pahé 1. Bitam*, 2006 ; *La Vie de Pahé 2. Paname*, 2008). Il a également produit *Dipoula l'albinos. Mbolo* (2008, avec Sti) ; *Dipoula l'albinos. Contre le petit Pahé* (2010, avec L.B. Devaud) ; *Dipoula l'albinos. La vie gabonaise* (2012, avec Sti et L.B. Devaud). Une série d'animation inspirée de son personnage : *Le monde de Pahé*, a été créée et diffusée par la chaîne France 3 ainsi que par la télévision belge RTBF. Elle comporte 75 épisodes de 7 minutes, réalisés par Blue Spirit Animation avec le soutien du Fonds de l'Organisation Intergouvernementale de la Francophonie.

En novembre 2007, il a ouvert un blog qu'il a par la suite constamment tenu à jour, en publiant surtout des dessins de presse concernant la situation politique et sociale du Gabon. Sa dénonciation de la corruption de la politique gabonaise et du népotisme des régimes africains est actuellement visible surtout sur sa page Facebook « officielle ». De temps à l'autre, il auto-publie des recueils de ses caricatures, qu'il distribue et vend sur le marché local.

Jo Palmer Akligo

Joseph Kodjo Akligo, qui signe parfois Jo Palmer ou Jo Palmer Akligo, est né à Lomé, au Togo, en 1967, et sa vie se partage entre Lomé et Cotonou ; il conjugue son activité d'auteur de B.D. avec ses compétences de sociologie et de communication visuelle pour des campagnes d'information visant des populations rurales. Diplômé en sociologie et titulaire d'un master en communication visuelle, il a démarré en 1989 sa carrière en tant que dessinateur dans la presse togolaise et, par la suite, béninoise ; en particulier, il a animé *La biche*, le supplément satirique de *La gazette du Golfe*. Il a publié les albums *Soukrou ou les méfaits des sacs plastiques* (Cotonou : Les Flamboyants, 1998) et a fait partie du collectif *À l'ombre du baobab* (Équilibres & populations, 2001). Après avoir remporté une mention d'honneur lors de l'édition 2003-2004 du Prix Africa e

Mediterraneo pour la meilleure bande dessinée d'auteur africain, il a publié en Italie *On a fumé Malrobo* (Sasso Marconi : Lai-momo, 2005). Il a participé à la réalisation des premiers dessins animés de l'histoire du Bénin : *Le livre magique* en 2005. Avec l'association « Bénin-Dessin », dont il est l'un des fondateurs, il a participé en 2009 à l'organisation du premier Festival international de bande dessinée du Bénin, financé par l'Union européenne ; cette dernière a aussi soutenu une série B.D. de Star éditions, dans laquelle a paru son album *Les extraterrestres Pygamous*. Depuis octobre 2010, il dirige le studio d'animation Afrique Arts Toons à Cotonou.

Hallain Paluku

Hallain Paluku est un auteur congolais de B.D. né à Kinshasa en 1977. Formé à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, il a intégré l'association « ACRIA » et publié des histoires satiriques dans plusieurs journaux et magazines locaux. Émigré en Belgique en 2001, il a publié en 2006 à l'enseigne de La Boîte à Bulles l'histoire de *Missy*, personnage de femme grosse sans visage qui s'exhibe dans le strip-tease mais rêve d'amour (sur un scénario de Benoît Rivière et avec une mise en couleur de Svart). En octobre 2008, il a réalisé *Bana Boul*, le premier dessin animé en 2D et en lingala, dont l'action se déroule à Kinshasa. Enfin, chez Joker, Hallain Paluku a publié en 2010 un album humoristique : *Mes 18 ans, parlons-en !* Depuis, Hallain Paluku est retourné vivre à Kinshasa et, à part quelques planches publiées dans des revues, il a mis la B.D. provisoirement de côté pour se consacrer à la production de séries animées pour Alphabet Boys, une maison de production kinoise.

Pov

Né en 1975 à Madagascar, William Rasoanaivo, alias Pov, vit et travaille actuellement à l'Île Maurice. Il a été caricaturiste pour les quotidiens d'information *Midi Madagasikara* et *L'Express de Madagascar*. Il a reçu la mention du jury lors du Prix Africa e Mediterraneo en 2006 pour l'histoire « Cut off » et, en 2008, pour « Par amour », scénarisée par son compatriote Dwa. Il est devenu le dessinateur-vedette du journal

L'Express de Maurice, du groupe La Sentinelle, à l'Île Maurice, où il a émigré en 2006. En 2008, il a réalisé l'adaptation en B.D. du livre de De Lestrac : *L'île Maurice racontée à mes petits-enfants*, concernant l'histoire de la population mauricienne sous l'angle de sa diversité culturelle. Il a collaboré au collectif *La Bande Dessinée conte l'Afrique*, publié à Alger. Il a réalisé avec Dwa l'album *Mégacomplot à Tananarive*, paru en 2011 chez Des Bulles dans l'Océan, où il a été suivi en 2014 par un deuxième épisode : *Coût d'État à Tamatave*.

Popoli

Né en 1968 au Cameroun, de vrai nom Paul Louis Nyemb Ntoogue, Nyemb Popoli, ou Popoli, a débuté comme dessinateur de presse dans le journal *Le Combattant* et est passé en 1991 au journal *Le Messenger*, où il animait une page d'actualité politique intitulée « Cinéma le Popoli ». Il a lancé, avec Eyoum Nangué en 1993, la revue satirique *Le Messenger Popoli*, concernant la politique et la critique sociale du pays, une publication qui est encore active sous le titre *Popoli*.

Senga Kibwanga

Né à Lubumbashi en 1956, fils du peintre renommé Mwenze Kibwanga, Joseph Senga (ou Nsenga) Kibwanga est diplômé de l'Académie des Beaux-Arts. Il a travaillé en tant qu'illustrateur pour les revues des Pères Salésiens (par exemple, de 1994 à 1998, *Don Bosco. Bulletin trimestriel de l'Afrique centrale*, publié à Lubumbashi) et pour des livres et brochures illustrés, comme le *Calendrier 1998 destiné aux écoles à l'occasion des 50 ans de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme 1948-1998*, publié à Lubumbashi par la Commission diocésaine Justice et Paix (Eglise Catholique), la Commission de Vulgarisation des Droits Fondamentaux (Eglise évangélique Luthérienne), l'Association des Jeunes et des Étudiants Chrétiens (Œcuménique). Avec Pie Tshibanda il a réalisé plusieurs histoires de B.D., comme « La zone interdite », publié

dans *Périodique culturel africain*, n°2, 1994, et des albums remarquables pour leur qualité graphique, dont *Alerte à Kamoto ou un accident dans la mine*, *Les refoulés du Katanga* et *RD Congo, le bout du tunnel*. Il a également réalisé en 2001, pour Coccinelle BD, *Couple modèle Couple maudit. Hutu-tutsi*, d'après un scénario de Willy Inongo. Senga Kibwanga est décédé en 2011 à Lubumbashi.

Éric Salla

Né au Congo en 1974, Éric Salla a étudié la philosophie et la critique d'art à l'Université Catholique de Kinshasa et a travaillé en tant que dessinateur de presse à partir de 1998. Il a participé aux collectifs *Un dîner à Kinshasa* (1996) et *À l'Ombre du Baobab* (2001). Émigré en Europe, il a participé à de nombreuses expositions en Italie (*Matite Africane* en 2002), en Belgique (*Bulles d'Afrique*, au Centre belge de la B.D. à Bruxelles en 2003). Il a abandonné la B.D. et vit maintenant aux Pays-Bas.

Gérard Sima Lukombo

Gérard Sima Lukombo a participé à la revue *Jeunes pour jeunes* avant de devenir l'un des dessinateurs attitrés des Éditions Saint-Paul, pour lesquelles il a dessiné surtout des vies de saints, en collaborant avec Lepa Mabila et Bernard Mayo. En 1994, il a émigré en Allemagne où, en 2006, il a participé à la revue en lingala *Suka époque*, qui s'adresse particulièrement aux Congolais de la diaspora.

Mongo Sisé

Sisé Awai Sisé (pseudonyme Mongo Sisé) est né à Kinshasa en 1948. Il a fait des études à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa et a débuté comme peintre-décorateur dans la publicité et dans la société cinématographique Congovox. En 1970, il est devenu collaborateur de l'hebdomadaire *Zaire*, où il s'occupait de la mise en page et dans lequel il a par la suite publié, en feuilletons de deux planches hebdomadaires, trois histoires :

Le chèque, du 4 septembre 1972 au 29 janvier 1973 ; *La médaille d'or*, du 7 janvier 1974 au 23 septembre 1974 ; *La poudre de chasse*, du 21 juillet 1974 au 8 décembre 1975. Ces histoires, très inspirées d'Hergé, ont eu un énorme succès public. En 1974, il a obtenu le premier Prix technique de la Bande dessinée décerné par le Centre Culturel Français de Kinshasa. Il a fondé sa maison de production, Mongoproduction, et a publié l'album *Les aventures de Mata Mata et Pili Pili : Le portefeuille*, en 1978.

Installé à Bruxelles en 1980, il a travaillé aux studios Hergé, et publié en Belgique plusieurs albums : *Le Boy*, deuxième tome de la série *Les aventures de Mata Mata et Pili Pili*, et la série *Bingo*.

De retour dans son pays en 1985, Mongo Sisé a créé à Kinshasa la revue *Bédé Afrique*, qui, même si elle a cessé de paraître après le quatrième numéro, demeure parmi les revues les plus reconnues au niveau national.

Après l'arrêt de la revue, Sisé s'est pratiquement retiré de la B.D. et s'est consacré à l'enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa, tout en collaborant avec les magazines *Mosolo* et *Falanga* de la Banque Nationale. Il est décédé à Kinshasa le 31 octobre 2008 à l'âge de 60 ans. La collection L'Harmattan BD a publié un album posthume : *Mokanda illusion. Les aventures de Mata Mata et Pili Pili*, avec une importante section de reproduction de manuscrits.

Hector Sonon

Damien Hector Sonon est né en 1970 au Bénin. Il a démarré sa carrière comme caricaturiste dans *La Gazette du Golfe*, puis *Ehuzu*, puis *Le Canard du Golfe*, le premier journal satirique du pays. Il a collaboré aussi au Togo à *Kpakpa désenchanté* et, rentré au Bénin, il a collaboré assez régulièrement, en tant qu'illustrateur de livres pour la jeunesse, avec des maisons d'édition locales, notamment Ruisseaux d'Afrique, et participé à plusieurs albums collectifs de bande dessinée et de dessins de presse (*La bande dessinée conte l'Afrique*, Dalimen, 2009 ; *À l'ombre du baobab*, Équilibres et populations, 2000 ; *Caricatures : le Bénin face au défi de la mondialisation*, Bénin-Dessin, 2012). Au Bénin, avec Florent Couao-Zotti, il a publié entre 1996 et 2000 une série sur l'esclavage : *Les couleurs de la mémoire*, dans la revue culturelle *Interfaces*. En duo avec le scénariste Mathias Mercier, il a publié en 2012, dans la collection

Rivages/Casterman/Noir, *Toubab or not toubab*, qui est une adaptation graphique d'un roman de Jean-Claude Derey. En 2013, la Fondation Zinzou pour l'art contemporain a organisé à Cotonou une exposition rétrospective sur son travail.

Tchibemba

Diplômé de l'académie des Beaux-Arts de Lubumbashi, Tchibemba (Léon Tshibemba Ngandu-Mbes) a démarré sa carrière en tant que dessinateur scientifique au laboratoire de biologie de l'Université de Lubumbashi. Après avoir produit des illustrations pour des revues de sociétés et industries locales, il a imprimé en 1985 à Lumumbashi son premier album : *Cap sur la capitale*, et a déménagé à Kinshasa pour travailler dans le domaine de la B.D. Il a reçu une bourse pour étudier en Grèce, où il a continué à publier des B.D. et a travaillé dans l'architecture. Avec Pie Tshibanda, il a publié *Des clandestins à la mer*, aux éditions Coccinelle BD, en Belgique. Il vit actuellement en Belgique.

Faustin Titi

Né en Côte d'Ivoire en 1971, Faustin Titi s'est formé en peinture au centre d'Abengourou, et en communication auprès d'une agence publicitaire. Il a travaillé dans diverses agences de communication à Abidjan, publié ses dessins et caricatures dans plusieurs revues et journaux du pays (*Liberté, Ivoire-Foot, Kabako*) et travaillé pour le groupe « Nouvel Horizon » en Côte d'Ivoire. Il a obtenu le Prix Calao en 1990 et a émigré en France en 1996. Il a remporté le Prix du Festival Cocobulles, en Côte d'Ivoire, en 1999 pour l'histoire intitulée « Gris-gris d'amour », d'après un scénario de Christophe Edimo. Il a participé au collectif *À l'ombre du baobab* et a été invité au festival d'Angoulême en 2001. Il a reçu la Mention du Jury au Prix Africa e Mediterraneo pour « Le Réveil » en 2002 et, un an plus tard, le 1^{er} Prix de la section Droits de l'homme pour « Le flic de Gnasville », sur scénario d'Eyoum Nangué. Les deux ont réalisé ensemble l'album *Une éternité à Tanger* (Sasso Marconi : Lai-momo, 2005). La même année, Faustin Titi a

participé au projet européen « Valeurs communes », coordonné par la coopérative italienne Lai-momo, en réalisant l'album de 32 pages intitulé *La Réserve*, d'après un texte de Thomas Gunzig adapté par Edimo. Avec le soutien du Mouvement du Nid-France, il a publié en 2008 *Le secret du manguier*, un album colorié par Didier Mada BD et scénarisé par Edimo, dont le thème est la prostitution en Afrique.

Massiré Tounkara

Massiré Tounkara est né à Kénieba (Kayes - Mali). Autodidacte dans le domaine du dessin, il a commencé très jeune à réaliser des projets. Il a rencontré le plasticien Modibo Sissoko de l'Institut National des Arts qui lui a fait découvrir les aquarelles. En février 2002, il a suivi un cours d'initiation aux techniques de la B.D. organisé par le Centre Culturel Français de Bamako et l'association « On a marché sur la bulle » d'Amiens (France) ; ce stage était animé par Nicolas Dumontheuil et Barly Baruti. En juin 2002, il a suivi un autre stage d'initiation aux techniques de coloriage B.D., animé par Jean-Denis Pendants à Amiens (France) et il a participé à l'exposition *Mali, les cases de la B.D.*, consacrée au 9^e art malien, dans la programmation du 5^e Rendez-Vous B.D. d'Amiens. De retour à Bamako, il a fondé avec Julien Batandéo et Georges Foli le club « BDB » (Bande des Dessinateurs de Bamako) ; celle-ci finira par devenir l'association « Atelier BDB », et prendra par la suite le nom d'« Esquisse ». En 2003, il a participé à l'exposition *Bulles d'Afrique* au Centre Belge de la Bande dessinée de Bruxelles, dans le cadre de la saison Africalia consacrée à l'Afrique. La même année, avec Batandéo et Foli, il a réalisé pour la ville d'Amiens une illustration évoquant la célèbre cathédrale Notre-Dame, dans le cadre du projet « Couleurs du Monde ». En 2004, il a illustré *Les jumeaux à la recherche de leur mère* (texte d'Ousmane Diarra, Bamako : Éditions Balani's, 2004). En 2005, il a publié le deuxième tome des *Jumeaux à la recherche de leur mère*. Il a réalisé une planche intitulée « Droit d'asile » pour le collectif *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme* (Paris : Glénat/Amnesty Internationale, 2006). En tant que directeur artistique de l'« Atelier BDB », il a organisé les Journées de la Bande dessinée médicale. En 2006, il a illustré le livre de jeunesse *La princesse Capricieuse* (texte d'Ousmane Diarra. Bamako: Balani's 2006). Il a participé aux collectifs *La Bande Dessinée conte l'Afrique* (Alger : Editions Dalimen 2009), *Sommets d'Afrique* (Paris: L'Harmattan, 2013).

En 2010, il a publié l'album historique *Le Mali de Madi*, à l'occasion de l'indépendance du Mali.

Pie Tshibanda

Tshibanda Wamuela Bujitu, alias Pie Tshibanda, est un psychologue, écrivain et conteur congolais, né en 1951 dans la province du Katanga, d'une famille originaire du Kasai. Après des études de psychologie, il a travaillé en tant que professeur et comme psychologue d'entreprise. Victime de l'épuration ethnique à l'encontre des Kasaiens perpétrée au Katanga, il a dénoncé ces massacres dans un film vidéo, une bande dessinée et plusieurs articles. Il a alors été contraint, avec sa famille, de quitter le Congo et a obtenu l'asile politique en Belgique. En 1999, il a créé son premier spectacle : *Un fou noir au pays des Blancs*, relatant son histoire et représentant avec un humour critique les stéréotypes belges concernant les Congolais. Le succès du spectacle l'a conduit en tournée dans toute l'Europe francophone, au Québec, puis en Afrique. Dans son second spectacle, *Je ne suis pas sorcier*, il compare la modernité occidentale et les traditions africaines. En Belgique, Tshibanda a scénarisé des B.D. éducatives pour « Coccinelle B.D. », une ASBL belge créée en 1996 pour promouvoir le dialogue interculturel ; en 2001, celle-ci publie l'album *RD Congo. Le bout du tunnel*, dessiné par Senga Kibwanga, dont le thème était les élections au Congo racontées à travers l'histoire d'un couple d'émigrés à Bruxelles, et, en 2010, *Des clandestins à la mer*, une histoire dessinée par Tchibemba et publiée en ligne grâce au soutien du Haut-Commissariat des Nations-Unies pour les Réfugiés.

Tshitshi

De son vrai nom Albert Tshisuaka, Tshitshi est né à Kinshasa en 1957. Il s'est formé à l'Académie des Beaux-Arts de Kinshasa où il a obtenu un graduat, option peinture, en 1986. Il a commencé à réaliser des illustrations de livres pour enfants pour le Ministère de l'Éducation nationale et s'est fait connaître, avec d'autres jeunes dessinateurs de la capitale, à travers la revue *Bédé Afrique*, qui a été créée en 1985 par Mongo Sisé et qui a

cessé de paraître après le quatrième numéro. Tout en participant aux activités (ateliers, festivals) organisées par Barly Baruti à Kinshasa, il a commencé à réaliser de nombreux dessins de presse pour les journaux locaux. Persécuté par la censure, il a été obligé d'émigrer en Belgique et s'est installé à Charleroi. Il a remporté le Prix Africa Mediterraneo 2003-2004 avec l'histoire « La double pénalité », dont le thème est l'immigration irrégulière. Ayant rencontré au Festival d'Angoulême de 2003 Thierry Taburiaux, patron des éditions Joker, il a entamé une collaboration avec celles-ci pour la série *Blagues coquines*. Il a contribué à celle-ci du tome 13, en octobre 2004, jusqu'au tome 20, en novembre 2007, et dessiné les deux volumes d'une publication collective dans le même registre : *Sous le pavé, la blague* (en 2005 et 2006). Il fait en effet partie des dessinateurs dits « érotiques » de la maison. Chez Joker, il a aussi publié *Le joyau du Pacifique*, en 2007.

Didier Viodé

Né en Côte d'Ivoire de parents béninois, Didier Viodé a obtenu son baccalauréat à Cotonou. Après avoir suivi pendant un an les cours de l'INSAAC de Abidjan, il émigre en France afin de compléter sa formation auprès de l'École des Beaux-Arts de Besançon. En 2006, il a obtenu le « Prix Africa e Mediterraneo pour la meilleure B.D. d'auteur africain », et a participé à l'exposition *Africa Comics* qui a été organisée à Bruxelles puis au *Studio Museum in Harlem* (New York). Il a publié les albums *Vive la corruption !* (L'Harmattan, 2011) et *Étrangers sans rendez-vous* (autoédition, 2008) et a participé au collectif *Thembi et Jet Je : tisseuses de l'arc-en-ciel* (L'Harmattan, 2011), dessiné par plusieurs auteurs d'après un scénario de Christophe Edimo. Il vit actuellement à Besançon, où il s'occupe surtout de vidéo-production.

Willy Zekid

Willy Zekid, Willy Mouélé de son vrai nom, est considéré comme l'auteur le plus célèbre de la République du Congo. Il a entamé sa carrière grâce au fait que ses planches

ont été vues par l'équipe de rédaction de la revue *Ngouvou* à Brazzaville et il a été appelé à commencer à dessiner de manière professionnelle.

Émigré en Côte d'Ivoire, il a fait partie du groupe de jeunes dessinateurs qui ont créé la revue satirique *Gbich !*, dont il est devenu caricaturiste en chef-adjoint et a repris le personnage de Cauphy Gombo, qui avait été créé par Zohoré Lassane. Il a par la suite travaillé avec l'équipe de la revue *Planète jeunes*, pour laquelle il a créé le personnage de *Takef*, un jeune adolescent qui essaie sans succès d'obtenir un bisou de Tinée, la jeune fille qu'il convoite. En 2002, il a quitté la Côte d'Ivoire pour émigrer en France.

Il a participé à l'album collectif *Approdi* (2006) avec l'histoire courte « *Giò Batta, lo schiavo nero di Malta* », d'après un scénario de Davide Barzi, dans le cadre d'une commande européenne. En 2007, il a pris part au collectif *Une journée dans la vie d'un Africain d'Afrique*, auto-publié par l'Afrique Dessinée. En octobre 2012, la 5^e édition du Festival tuSeo, le rendez-vous international du rire, organisé par l'association LENDA à Brazzaville et Pointe-Noire, a rendu hommage à Willy Zekid. Il vit encore en France d'où il travaille pour *Gbich !*

BIBLIOGRAPHIE

0. Remarques liminaires

Nous avons souhaité que la rubrique regroupant les références bibliographiques des bandes dessinées africaines tende à l'exhaustivité et, bien sûr, à l'exactitude. On ne s'étonnera donc pas d'y trouver aussi des albums dont nous ne parlons pas ou dont nous parlons peu dans notre essai : en l'état actuel des connaissances et compte tenu des nombreuses lacunes ou erreurs des bibliographies disponibles, il nous paraissait utile de fournir le plus de renseignements possible à propos de ce corpus.

Le lecteur comprendra donc aussi que nous n'avons pas évacué certaines références qui sont restées, malgré nos recherches, incomplètes ou imprécises. Nous indiquons toutes nos interventions entre crochets, et nos incertitudes par le point d'interrogation entre crochets : par exemple, lorsque nous avons trouvé, deux renseignements contradictoires. Éventuellement, une note complémentaire explique les raisons de nos interrogations. Il va de soi que nous serons intéressée de recevoir toute indication utile pour compléter ou corriger ces imprécisions. Lorsque nous avons obtenu une référence qui nous a paru satisfaisante sans avoir pu consulter matériellement l'ouvrage, nous faisons suivre la référence de l'indication [NC] (non consulté).

Dans la mesure du possible, nous avons toujours indiqué aussi les ISBN (ou la mention [pas d'ISBN], lorsqu'un album n'en présente pas), bien qu'il s'agisse d'une indication destinée avant tout à la diffusion commerciale : il est en effet admis qu'elle figure désormais dans la description complète d'une publication, et, dans le domaine qui nous occupe, la présence ou l'absence d'un ISBN est un témoin significatif de la plus ou moins bonne insertion de l'éditeur dans les systèmes de distribution commerciale ; par ailleurs, l'ISBN se révèle particulièrement précieux pour repérer les albums à succès, qui ont fait l'objet de plusieurs éditions.

L'ordre de présentation ci-dessous a été déterminé dans le but de résoudre la difficulté particulière entraînée par des ouvrages qui, très souvent, ont plusieurs auteurs, et des auteurs de statut différent (essentiellement : scénariste, dessinateur, coloriste). Si la fonction du coloriste est celle d'un auteur secondaire, en revanche il n'est pas évident de déterminer si c'est le scénariste ou le dessinateur qui doit avoir le

premier rang en vue d'un classement alphabétique par nom d'auteur. Concernant cette dernière discussion, nous avons pris le parti de considérer que c'était le dessinateur qui était prioritaire, parce que c'est à partir de son travail que l'album est presque toujours considéré. Sauf mention particulière, la couleur et le lettrage sont à attribuer à l'auteur des dessins. L'index des noms propres sera utile à celui qui chercherait à retrouver les références à partir du nom du scénariste ou du coloriste.

Un autre problème est provoqué par la diversité des formes du nom (« Senga », « N'senga » ou « Nsenga », par exemple pour le même dessinateur), voire par la diversité des noms eux-mêmes (pseudonymes divers, formes réduites, noms de plume), susceptibles d'être utilisés pour un même créateur. Ainsi, il est évident qu'on ne cherchera pas les albums des « aventures de Tintin » à Georges Rémi, mais bien au pseudonyme de « Hergé ». Dans tous ces cas, dans l'index et aussi l'essai lui-même, nous avons opté pour une forme principale du nom d'auteur, à partir de son usage le plus courant ; les autres formes font toujours l'objet d'une entrée spécifique dans l'index des noms propres, entrée qui renvoie à la forme principale. Lorsqu'un nom apparaît dans un ouvrage collectif, il est toujours indiqué dans la forme où il apparaît dans cette édition, éventuellement suivie de la forme principale entre crochets.

Sauf mention particulière, il s'agit toujours d'ouvrages imprimés.

1. Anonymes, collectifs et revues ¹³³⁹

Africacomics. (Collectif). New York : The Studio Museum in Harlem, 2006, 271 p., ill. en coul. et en noir et blanc, couv. ill. en coul., 19x26 cm, ISBN : 0942949323. Coordination de : Samir S. Patel. Publié en occasion de l'exposition à The Studio Museum in Harlem, 15 novembre 2006-18 mars 2007 ; organisée par le musée en collaboration avec « Africa e Mediterraneo » (Bologne).
Contributions de : Al'Mata et Sapi Gampez, Amanvi, Anani et Mensah Accoh, Asimba Bathy, Conrad Botes, Chrisany, D'Dikass [= Didier Kassā], Didier Mada BD, Kola Fayemi, Gado, Jamón y Queso, Joe Dog, Laércio George, Pat Masioni, Tounkara Massiré, Mendoza y Caramba, Mfumu'Eto, Fifi Mukuna et Christophe Ngalle Edimo, Mussie A., Anthony Mwangi, Jean Claude Ngumire, Pahé, Samba Ndar Cissé, Romão Segunda, Themba Siwela, T.T. Fons, Tayo, Faustin Titi & Eyoum Ngangué, Tuf, Didier Viodé, Adérito Wetela, Zapiro.

¹³³⁹

Dans cette rubrique, nous suivons l'ordre alphabétique des titres, de manière à laisser regroupés les ouvrages d'une même série.

Africa comics. Antologia delle migliori storie a fumetti del Premio Africa e Mediterraneo. Riflessioni sui diritti umani. Storie e cronache. [Collectif]. Sasso Marconi : Lai-momo, 2002, 120 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm. [pas d'ISBN][broché]. Sous la direction de Sandra Federici et Andrea Marchesini Reggiani.–

Contributions de : Olufemi Olaide K. Arowolo, Marieke Blomerus, Esale Bokungu, Karen Botha, Mendozza, Chrisany, Marisa Cloete, Michel Conversin, Joe Daly, Albert De Andrade, Johan De Lange, Daniel Du Plessis, Titi Faustin, Kola Fayemi, Lee Helme, Lara Ann Jibrail, Clinton Jordaan, Mariette Kemp, Sian Kuiken, Minas Maroudas, Pat Masioni, Toric Michael, Grant Muller, Bongani Mutsweni, Bruno Luya Muzuka, Nicholas Nesbitt, Elisé Ranarivelo, Kan Souffle, Noel Van Ster, Gbalezere Thierry, Ingrid Van Der Merwe, Adérito Wetela, Xhuuma.

Africa comics 2003. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthologie du Prix Africa e Mediterraneo. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2004, 148 p. : 148 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm. [pas d'ISBN] [broché]. Sous la direction de Sandra Federici et Andrea Marchesini Reggiani.

Contributions de : Jo Palmer Akligo, Al'Mata, Amanvi, Musie Asgmedom, K. Benjamin [= Benjamin Kouadio], Daniel Blignant, Justino Cardoso, Catherine Clarke, D'Dikass, Jorge Da Costa Ferreira, Joe Daly, Michelle De Klerk, P. Demeersman, Yann Nachtman Diarra, Daniël Du Plessis, Rafael Espinel, Sapi Gampez, Natalia Gantiva, Michelle Goodall, Jari, Bob Kanza, Nicolene Louw, Tyron Love, Laércio George Mabota, Toric Michael, Pat Mombili, Tuf Mulokwa, Christophe N'galle Edimo, El-Hadji Sidy Ndiaye, Eyoum Ngangué, Jean Claude Ngumire, Jérémie Nsingi, B. Hissa Nsoli, Joshua Okoromodeke, Diane Myriam Ouedraogo, Liezel Prins, Didier Randriamanantena, Vincent Carl Sammy, Romão Segunda, Hector Sonon, Kan Souffle, Karl Frank Stephan, Kerry-Lee Stephenson, Albert Tshitshi, Adérito Wetela, Louise Van Zyl.

Africa comics 2005-2006. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthology of the Africa e Mediterraneo Award. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2006, 143 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm. ISBN : 8889581239 [broché]. Sous la direction de Sandra Federici et Andrea Marchesini Reggiani.

Contributions de : Anani&Mensah Accoh, Didier Mada BD, KBenjamin [= Benjamin Kouadio], Bring de Bang [= Pansime Briges Biakou], Samba Ndar Cisse, Marisa Cloete, D'Dikass [= Didier Kassai], Piazto Detcheuk [= Stéphane Tcheukam], Dwa, Christophe Ngalle Edimo, Gaëtan Faik, Jorge Da Costa Ferreira, Lassana Fofana, Montar Fofana, Manuel Lino General, Atto Kouassy, Elie Kouame, Zoumabé Sylvestre Kwene, Laércio George Mabota, Mendozza, Alfred Muchilwa, Daniel Severin Ngassu, Pape Thierno Niang, Valéry Badika Nzila, Kayode Onimole, Pahé, Sunet du Plessis, Jamón y Queso [= Ramón Esono Ebalé], William Rasoanaivo, Wa'il Saad, Magdy El Shafee, Kan Souffle, Raymond Papy Aganze Tchigoha, Tetshim [= Tshibangu Tashamala Trésor], Timpous [= Timpousga Kabore], Didier Viodé, Adérito Jorge Wetela.

Africa comics 2007-2008. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthology of the Africa e Mediterraneo Award. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2009, 143 p. ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm. ISBN : 9788889581292 [broché]. Sous la direction de Sandra Federici et Andrea Marchesini Reggiani.

Contributions de : Akpa Denis Cyrille Agnero, Olusola Akinseye, Jo Palmer Akligo,

Amanvi, Paul Assako Assako, Badik'Art [= Valéry Badika Nzila], Hodall Béo [= Hervé Alladaye], Marisa Cloete, Piazio Detchouk [= Stéphane Tcheukam T.], Diem [= Lamine Dieme], Donisen Donald, Dwa, Pondy Georges Enyegue, Alastair Findlay, Abalo Follyka, Marie Paule Vernise Haddad, Miagotar Japhet, KanAd, Ntep Adams Kelly, Jason Kibiswa, Fidele Kofi, Eric Koo [= Erik Koo Sin Lin], B.G. Laubé (Guy Laurent Bertin Beyem Gouong), Laércio George Mabota, Rodrigue Mona Mangani, Julien Ronald Modjo, Cassamo Mussagy Moiane, Abdou Adjji Moussa, Ndrematoa [= Dieudonné Rakotonomenjanahary], Daniel Severin Ngassu, Adoh Danho Charles R. Nougou, Ademola Ogunajo, Afane Charles Patrice, Sunet du Plessis, Pov, Evan Sohun, Hector Sonon, Tak (Eric Takukam), Titane, Youna = Narcisse Youmbi].

Africa comics 2009-2010. Antologia del Premio Africa e Mediterraneo. Anthologie du Prix Africa e Mediterraneo. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo, 2010, 96 p., 143 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm. ISBN : 9788889581285.

Contributions de : Ame [= Shani Nel], Assem, Badik'Art [= Valéry Badika Nzila], K. Benjamin [= Benjamin Kouadio], Pascal Bouendeu, Mola Boyika, Jason Bronkhorst, Cloudy Chatanda, Lamine Dieme, Dwa, Siegfried Blaise Edibe, Abraham Emamou, Joël Hounsounou, Tom Howard, KanAd, Alidor Kazadi, Landryman [= Landry Kamdem], Popa Matumula, Roberto Millan, Alfred Muchilwa, Paul Alden M'Voutoukoulou, Boureima Nabaloum, Joséphine Ghislaine Ngo Ngue, Su Opperman, Philippe Waffo Ouabo, Edin Pumbulu, Jean Gervais Rajaonarison, Albert Tshisuaka.

Africanissimo, n°1, (Kinshasa : ACRIA (Atelier de création, de recherche et d'initiation à l'art, c/o Centre Wallonie-Bruxelles), 2000. Éditeur responsable : Studio Kash (Thembo Muhindo Kashauri), 26 p., ill. en coul. [NC].

Africartoon. (Collectif). Roma : Nuova iniziativa editoriale, 2003, 127 p., 127 p., ill. en coul. et en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x21 cm, [pas d'ISBN] [broché]. Sous la direction de Marisa Paolucci. Publié en collaboration avec *L'Unità, il Manifesto, Liberazione* et *Carta*.

Contributions de : Ndjoa Augustin, Samory Ayi, Bring De Bang, D'Dikass, Desfoussots, Ramon Essono, Tayo Fatunla, Gado, Rox Damien Glez, Essama Jean-Aime, Isaac Johnstone Okello, Bob Kanza, G. Karlos, Zohoré Lassane, Pat Masioni, Alain Mata, Mendozza, Ali Montrose, Alain Moukolo, James Mpuya "Gayo", Alain Mushabah' Mussumbuko, Pahé, Rico Schacherl, Samy, Illary Semplice, Slim, Kan Souffle & Morris, Tayo, Stéphane Tcheukam, G. Thierry, Olivier Timma, Zapiro.

Afrique en partage (L'). (Collectif). [Dakar] : Atelier Fons, Paris : Éditions Dapper, 2014, [104] p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 24x32 cm, ISBN : 9782915258394, [broché]. Sous la direction de Christophe Cassiau-Haurie. Préface de Christiane Falgayrettes-Leveau.

Contributions de : Al'Mata, Jason Kibiswa, Odia, Hector Sonon, T.T. Fons ;
À la page des crédits on peut lire : « Exposition : *Formes et Paroles*, Gorée, Sénégal, 21 novembre 2014-29 mars 2015 ».

Afro-bulles. Vol. 1 : *Couleur café*. Tourcoing : Éditions du Palmier Vert/ABDT, 2002. Dirigé par A. Fuilu. Contributions de : Alix Fuilu, Pat Masioni, Hallain Paluku, Fifi Mukuna, Alain Mata [NC].

- Afro-bulles. Vol. 2 : La piste malagasy. Spécial Madagascar.* Tourcoing : Éditions du Palmier Vert/ABDT, 2003. Dirigé par Alix Fuilu [NC].
- Ago feuilleton*, ([Lomé : Ago]), n°1, 31 octobre 2006, 18 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 14x13 cm, [pas d'ISSN] [agrafé].
- Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°1, novembre 2008, 43 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, [pas d'ISSN] [agrafé].
- Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°2, [s.d.], 43 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, [pas d'ISSN] [agrafé].
- Ago fiction*, ([Lomé : Ago]), n°3, [s.d.], 47 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, [pas d'ISSN] [agrafé].
- À l'ombre du baobab. Des auteurs de bande dessinée africains parlent d'éducation et de santé.* (Collectif). [Paris] : Équilibres & populations, [2001], 63 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x29 cm, [broché].
Contributions de : Jo Palmer Akligo, Chrisany, Marius Desfoussots, Dady Gonda, Thembo Kash, Pat Masioni, Alain Mata, Simon Pierre Mbumbo, Pat Mombili, Joël Moundounga, Fifi Mukuna, Christophe Ngalle Edimo, Hallain Paluku, Alain Bruno Ranaivonjato, Elisé Ranarivelo, Eric Salla, Remy Sewado, Hector Sonon, T.T. Fons.
- Approdi.* Sasso Marconi : Lai-momo, 2006, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 15x21 cm [agrafè] [pas d'ISBN]. Histoires contenues dans le livre : « A Ovest, la speranza! », dessin de Simon Mbumbo, scénario de Eyoum Ngangué ; « La peste dei Re », dessin de Adjim Danngar, scénario de Marcello Toninelli ; « I colori del mondo », dessin de Didier Mada BD, scénario de Marcello Toninelli ; « Niente fragole per Don Miguel », dessin de Pat Masioni, scénario de Eyoum Ngangué, d'après l'idée de Javier Pérez Cepero, José Cartos, Leon Jariego et Octavio Vazquez ; « Di mamme ce ne sono due », dessin de Fifi Mukuna, scénario de Davide Barzi, d'après l'idée de Natalie Yiayi ; « Giò Batta, lo schiavo nero di Malta », dessin de Willy Zekid, scénario de Davide Barzi, d'après l'idée de Simon Mercieca.
- Aventures dans l'océan indien.* (Collectif). Paris : SEGEDO, 1985, 46 p., ill. en noir et blanc et en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN: 2905973005 [cartonné].
- Bande Dessinée conte l'Afrique (La).* (Collectif). Éditions Dalimen, Alger, 2009, 288 p. 288 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x29 cm, ISBN : 9789961759820 [broché].
Contributions de : Anani & Mensah Accoh, Adjim Moussa, Pathis Talansi Andrad, Eric Andriantsialonina, Bathy Asimba, Olivier Désiré Atsain, Jussie Nsana Banimba, Mohamed Bebabelhamid, Jacque Claver Biba, Temfack Bruno, Samy Cara Bulaya, Jason Kibiswa Bulambo, Adjim Danngar, Franko Doï, Ramon Esono Ebale, Joëlle Mole Ebongue, Pumbulo Edin, Daniel Assako Engamba, Guy Thierry Eyoum, Mouhamed Ghazala, Ahmed Hebrit, Timpousga Kabore, Fidèle Kabre, Faty Kabuika, Christian Kabuya, Maxime Aka Gnoan Kakou, Landry Kamdem Kaisseu, Didier Kassai, Olivier Kassi, Didier Usseni Kawende, Emile Valery Nkongo Kingue, Yanick Kumbozi, Zoumabé Sylvestre Kwene, Hugues Loundou, Untotila Luba, Boussi Mapeyet, Alphonse Mendy, Armel Mikamona, Boyika Mola, Alain Guy Moukolo Monny, Fifi Mukuna, Kibambi Mulamba, Boureima Nabaloum, Lily Ngounou, Abel Kouame Nguessan, Hervé Noutchaya, Jérémie Nsingi, Patrick, Matumula Popa, Rodolphe

Philippe Randramanantsoa, William Rasoanaivo, Joël Salo, Ndar Cisse Samba, Malang Sene, Séraphin Kajibwami Shuni, Hector Sonon, Tayo Fatunla, Samir Toudji, Massiré Tounkara, Charly Tshimpaka, Didier Viode, Narcisse Youna, Saïd Zanoun, Lassane Zohoré.

En deuxième de couverture, on peut lire : « Cet ouvrage a été entièrement réalisé par l'atelier Bande Dessinée du Festival Panafricain 2009 du 06 au 13 juillet 2009 dans les locaux de l'École Nationale des Beaux Arts d'Alger ». [Au verso de la couverture, on peut lire](#) : « Imprimé avec le soutien du Ministère de la Culture ».

BD Africa. Les Africains dessinent l'Afrique. Ptiluc présente. (Collectif). Paris : Albin Michel, 2005, [?] p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x29 cm, [broché].

Contient (prière d'insérer) : « Le fils immortel, Laubé – Cameroun / DJ Nanan, Sonon – Benin / L'œuf noir, Pat Masioni – Congo / La femme serpent, Al'Mata – Congo / Petit diable, Pat Masioni – Congo / Le collier magique, Pat Mombili – Congo / Drôles de rencontres, Al'Mata – Congo / Les sortilèges de l'amour, Pat Mombili – Congo / L'expert, Kash – Congo / Pas de quartier, Jari – Madagascar / Commerce avec les morts, Jean De Dieu – Madagascar / Le tireur de pousse-pousse, Roddy – Madagascar / La vie d'un pêcheur, Norematoa – Madagascar / Une poignée de cacahouètes, Rado – Madagascar / Alien Nation, Daan – Afrique Du Sud / Dessin De Couverture : Pat Masioni. ».

BD Boom explose la capote ! : histoires d'une chaussette tropicale. (Collectif). Libreville : BD Boom Gabon, 1999, 47 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 20x27 cm, [pas d'ISBN] [broché]. Préface de Faustin Boukoubi, « Ministre de la Santé Publique et de la Population ». [Au verso de la couverture](#), on peut lire : « Cet album réalisé par les dessinateurs de BD Boom a été conçu en collaboration avec les partenaires suivants : Ministère de la Santé Publique et de la Population ; Programme National de Lutte contre le SIDA et les MST ; Mission Française de Coopération et d'Action Culturelle ».

BD Boom. Magazine Explosif de Bandes Dessinées, ([s.l.] : Multipress), n°4, juin-juillet 1998, 28 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 20x27,5 cm [pas d'ISSN] [agrafé]. Directeur de publication : Joël Moundounga, prix : 600 FCFA.

Best of Bitterkomix (The) n°2. (Collectif). Stellenbosch : Bitterkomix, 2002, 79 p., ill. en noir et blanc et en coul., couv. ill. en coul., 21x24 cm, [pas d'ISBN] [broché]

Bitchakala. Le Magazine de la BD camer. Trimestriel, ([Yaoundé] : A3), n°1, mars 2010, 32 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x21 cm.

En deuxième de couverture, on peut lire les indications d'édition : Directeur de publication : Stéphane Akoa. Montage : Julien Fouejeu. Traitement des planches : Georges Pondy. Tirages 2 000 exemplaires. A3 Contact : collectifatris@yahoo.fr / Tél: 99572572 / 77403919

Bitterkomix. (Collectif). Paris : L'Association, 2009, 256 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 23,5x30,5 cm, ISBN : 9782844142863 [broché].

Contributions de : Conrad Botes, Anton Kannemeyer, Lorcan White. Sous la direction de Jean-Christophe Menu. Dans la page de crédit on peut lire : « La présente anthologie reprend des planches de bandes dessinées de Joe Dog, Conrad Botes et

Lorcan White, issues des 15 numéros de la revue parus entre 1992 et 2008, ainsi qu'un large choix de travaux graphiques de Joe Dog et Conrad Botes ».

Bulles et plumes (Kinshasa : Elondja), n°06, January-February 2005, 18 p., ill. en noir et blanc et en coul., 21x29 cm.

Sur la première page on peut lire : « Directeur de Publication : Dan Bomboko ; Ce numéro a bénéficié du soutien du projet d'appui à la documentation de l'Ambassade de France ». Sur la couverture est imprimé le logo de la République Française. Couverture de Alain Kojélé.

Chroniques de Lomé. (Collectif). [s.l.] : Ago, 2013. 63 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9791090810051 [broché].

Contributions de : Anani Accoh, Papi Adomayakpor, Joël Adotevi, Koffivi Assem, Dod-zi, Donald Donisen, KanAd, Kossi Kpadenou, Tani Sambiani.

Congo 50. (Collectif). Bruxelles : Roularta Books ; Africalia, 2010, 56 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22,5x30 cm, ISBN : 9789086793464 [cartonné].

Contributions de : Asimba Bathy, Cara Bulaya, Jules Baïsole, Didier Kawende, Fati Kabuika, Djemba Djeis, Tetshim Tshamala, Jason Kibiswa.

Contes de Morne Plage. D'après L'oeuvre de Malcolm de Chazal (Les). (Collectif). Paris, L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2016, 72 p., ill. en coul., ISBN : 9782343073408 [Cartonné].

Contributions : Elanni & Djaï, Dwa, Farahaingo, Stanley Harmon, Munavvar Namdarkhan, Thierry Permal, Evan Sohun, Tojo, Pov, Christophe Cassiau-Haurie, Umar Timol [NC]

Côte d'Ivoire on va où la? : 1993-2006, 13 ans de crise politique en dessins de presse. Abidjan : Olvis Dabley Agency, 2007, 66 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x29,7 cm, ISBN : 9782952914802 [broché]. Dir. de Venance Konan [NC].

Côte d'Ivoire on va où la? Tome 2 : 2007-2011 Des accords de Ouaga à une incroyable élection ! Abidjan : Olvis Dabley Agency, 2012, 66 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x29,7 cm, ISBN : 9782952914819 [broché]. Dir. de Venance Konan [NC].

Couleur café. (Collectif). Tourcoing : Éd. du Palmier vert-ABDT, Collection « Afro-bulles » 1, 2002, [26 p.], ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 2951069332, [broché].

Contributions de : Alix Fuilu, Pat Masioni, Hallain Paluku, J.D. Rakotosolofa, Fifi Mukuna, B.G. Laubé, Alain Mata [= Al'Mata] [NC].

Dans l'enfer du h'rig. La traversée. (Collectif). Rabat : Nouiga, 2010, 66 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x28 cm, ISBN : 789954042618 [imprimé, broché]. Avant-propos de Jean-François Chanson.

Contributions de : Khaled Afif, Mohammed Arejda, Larbi Babahadi, Bissatri Issam, Patrice Cablat, Sekou Camara, Jean-François Chanson, Alexandre Clérisse, Malika Dahil, Yannick Deubou Sikoué, Ismaïl Ezzeroual, Gildas Gamy, Louis Hugues Jacquin, Cédric Liano, Logié Nathalie Manche, Abdelaziz Mouride, Ahmed Nouaiti, Miloudi Nouiga. Publié avec le concours du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France au Maroc; avec la soutien de Caritas Maroc.

- Demain il fera jour.* (Collectif). N'djamena : Fondation Graphi-Culture Gérard Leclaire édition, [s.d., 2008 ?], 54 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 24x17,5 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].
- Dîner à Kinshasa (Un). Concours BD 96. Bruxelles-Kinshasa.* (Collectif). Bruxelles : Ed. Ti Suka asbl, [1996], 35 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en bichromie, 21x30 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].
Contributions de : Thembo Kash, Mombili Kiama [= Pat Mombili], Basubi Kiswa, Fao Kitsa, Kojélé Makani [Alain Kojélé], Mangitukwa Salla [= Eric Salla], Luba Ntolila [= Albert Luba], Kadima Nzamba, Badika Nzila, Hombo Yoka. Couverture de Barly Baruti. Introduction de Jean Auquier, article de Jean-Pierre Jacquemin.
- Ékiéé. Le magazine 100% BD.* ([Yaoundé] : Waanda Stoudio), 22 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en couleur, 15x21 cm, n°1, déc. 2014, la deuxième de couverture renseigne le tirage : 10 000 exemplaires ; n°2 [s.d.], (C2) : 5 000 exemplaires; n°3 [s.d.], 23 p., (C2) : 5 000 exemplaires.
- Essingan. Trimestriel de BD destiné à la jeunesse.* (Yaoundé : Akoma Mba), n°1, octobre 2003-, 44 p., en noir et blanc + couv. en coul. – ISBN : 9956-10-16-1.
Au sommaire : Bengono C. [Bengono Christian] ; “Ze Yang” (histoire en BD) ; Nouthier [Noutchaya Hervé], “La migale” (histoire en BD) ; “Il faut le savoir” (articles) ; “Jeu” ; Méphisto, “Bo’Dzala” (extrait d’histoire en BD) ; Mballa E. [Mballa Elanga], Djeukam A. [Djeukam Anselme], Bengono C. [Bengono Christian], Nouthier [Noutchaya Hervé], “Ela” (histoire en BD) ; Gambit “Lov’ city”.
- Fluide Thermal. Le journal de bande dessinée, d’humour et de sagesse africaine,* (Douala), n°1-4, décembre 2006-mars 2007 [NC].
- Fula Ngenge. Bi-mensuel des jeunes,* (Kinshasa : Médias pour la paix), numéro consulté : n°12, septembre 2001, 22 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm. À l’intérieur, on peut lire : « Fula Ngenge est une publication d’éducation civique. Président : Modeste Mutinga ; Directeur Exécutif : Jonas Eugène O. Kota ; Directeur de la publication : Roger Beley ; Directeur technique et artistique : Albert Luba ; Chargé de Finances : Alphonse Kande.
Contributions de : Fifi Mukuna, Albert Luba, Ditu Pitshou, Roger Beley, Hissa Nsoli, Badika Nzila, Albert Tshiambi, Jonas Kota, Modeste Mutinga. Saisie : Dodo Mutinga. Impression : Imprimerie Recto-Verso, 20, av. Kianza C/Makala. Conception couvertures et sélection de couleurs Asimba Bathy Celtel 9984106 ».
- GBICH ! : Le journal d’humour et de BD qui frappe fort.* (Abidjan), 38 cm, Hebdomadaire, 300 FCFA (prix 2011)
- Goor mag. Magazine de bandes dessinées et de la culture.* (Dakar : Atelier Fons), n°5, du 25 janv. au 10 fév. 2003, 34 p., ill. en coul., couv. en coul., 21x30 cm [pas d’ISSN] [agrafé] ; n°9, sam. 14 juin 2003, 30 p., ill. en coul., couv. en coul., 21x30 cm [pas d’ISSN] [agrafé]. À la p. 1, on peut lire : « Directeur de la publication T.T. Fons ».
- Île était une fois...* (Collectif). Port Luis : Éditions Vizavi, 2001 [NC].
- Journée dans la vie d’un Africain d’Afrique (Une).* (Collectif). Paris : L’Afrique dessinée, 2007, 74 p. ill. en coul., couv. ill. en coul., 21,2x29,5 cm [couv. souple, relié]. Dessins de : Willy Zekid, Christian Bengono, Hervé Nouthier, Simon Pierre Mbumbo, Adjim Danngar,

Didier Kassaï, Didier Mada, Armella Leung, Rafaël Espinel, scénario de Christophe Edimo [NC].

Journées Africaines de la Bande Dessinée. Libreville, Gabon, 20-24 octobre 1998, [brochure anonyme], Préfaces de : Philippe Selz, Carlo De Filippi, s.l., [s.d.], 15 p., ill. en couleur, 15x21 cm.

Koulou chez le Bantou. (Collectif). Libreville : Luto, 1998, 64 p., ill. en coul., 21x30 cm, [pas d'ISBN] [broché]

Contributions de : Ben Rhodes, Sophie Endamne, Ly Bek, Emmany Makonga, Joël Moundounga, Land Map Moundounga, Yeno Patinon.

Là-bas... na poto... (Collectif). Bruxelles : Croix-Rouge de Belgique, 2007, 84 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 21x29,5 cm, ISBN : 9782930434087 [broché]

Contributions de : Asimba Bathy, Charly Tchimpaka, Didier Kawende, Jason Kibiswa, Dick Esale, Albert Luba, Djeis Djemba, Hissa Nsoli, Fifi Mukuna et Pat Masioni. Couverture de Barly Baruti.

Lofala. MAG BD et Actu Culturelles, (Kinshasa : Capture Décran), n°01, avril-mai 2013, 35 p., ill. en coul., 20x26 cm, ISSN : 9772307433010.

Madabulles. (Collectif). Sous la direction de Guy Maurette, préface de Pierre Maury. Tananarive : Centre culturel Albert Camus, 2003, 22 p., ill. noir et blanc, couv. ill. en bichromie., 21x30 cm

Contributions de : Haril [= Jean Harilalao Rakotomalala], Jari [= Thierry Razanamparany], Ndrematoa [=Dieudonné RakotonomenJanahary], Jean de Dieu [= Jean de Dieu Rakotosolofo], Aldr [= Lantonirina Delphin Richard Andrianjakamanarivo], Roddy [= Rodolphe Philippe Randriamanantsoa], Pov [= William Rasoanaivo], Rab [= Alain Bruno Ranaivonjato], P'TY [=Rakotomanga], Rija [= Rarivoarinandraina], Anselme [= Anselme Razafindrainibe], Ramafa [= H.T. Andrianasolo], Farahaingo, Ramika [= M. Ratovoherinirina], Didier Mada B.D. [= Didier Randriamanantena], Thierry Ankoala [= Lovaso Thierry Razakanirina], Gilbert - [= Gilberkotosolofo], Aimé Razafy [= Jean Aimé-Razafindrainibe], Jocelyn [= Jocelin Rajaomahefarison], Randria [= Fidèle Randriamanantena], Zo [= Zo Andriniaina], Elisé Ranarivelo.

Matite africane. Fumetti e vignette dall'Africa. (Collectif), (dir.), Sandra Federici, Andrea Marchesini Reggiani, Massimo Repetti. Sasso Marconi : Lai-momo ; Bologna : CEFA, 2002, 112+XVI p., ill. en coul., couv. ill. en couleur, 21x28 cm.

Planches de : Adjil Moussa, Al'Mata, Amanvi, Asimba Bathy, Atsain Desiré, Conrad Hendrik Botes, Cap M, Carlos Carvalho, Chrisany, Desfoussots, Serge Diantantu, Djemba Djeis, Edimo, Esale, T.T. Fons, Gado, Gnakan, Dady Gonda, Karlos Guédé Gou, Illary, Kaddy, Kangol, Anton Christoffel Kannemeyer, Bob Kanza, Thembo Kash, Kham, Kiddo, Kiza Ngalula, Albert Luba, Machado da Graça, Andy Mason, Pat Masioni, Simon Pierre Mbumbo, Mendozza Y Caramba, Mfumu'Eto, Pat Mombili, Fifi Mukuna, Anthony Mwangi, Nasser, Joseph-Désiré Nduwimana, Hissa Nsoli, Jo Palmer, Hallain Paluku, Pitshou, Éric Salla, Awosiyan Segun : Lito Silva, Slim, Damien Hector Sonon, Kan Souffle, Stano, The Storyteller Group, Tayo, Timpous, Titi Faustin, Richard Tokko, Tuf, Adérito Wetela, Zapiro, Zed'I, Crisòtomo Zefanias, Willy Zekid, Zuwawi.

- Mwana Mboka*, (Kinshasa : Afrique-Éditions), n°1, 23 p., ill. en coul., Directeur de publication : Prof. Lufimpadio Ndongala, mensuel, Prix : 50 FC, [NC].
- Mwana Magazine. Journal d'éducation permanente pour les jeunes en R.D.C.* (Kinshasa : FORED - Formation et Éducation pour le Développement), publiée à partir de 1998 avec l'appui de l'ONG « CEC » et de la D.G. Développement de Belgique [NC].
- Ngond Bikok. Journal satirique et humoristique*, ([s.l.] : Art & Image), n°3, octobre 2005 [NC].
- Partnership for change*. Bologna : CESTAS [s.d.]. Contributions de : Piazto Detchenk, Miagotar Japhet, Henry Fanfan Muya Mambule, Pov, D. Viodé. Imprimé par SATE s.r.l., Ferrara, [16] p.
- Paul Panda Farnana, une vie oubliée*. Dessin d'Asimba Bathy, Yann Kumbozi, Djemba Djeis et Dady Lobela, scénario d'Antoine Tshitungu. Bruxelles : Africalia, 2014, 48 p. + 9 p. de dossier historique. ill. en coul., couv. ill. en coul., 23x31 cm, ISBN : 9782960156706 [cartonné].
- Retour du crayon noir (Le)*. Kinshasa : Centre Wallonie-Bruxelles Kinshasa, 1996, 27 p., ill. en noir et blanc, couv. en couleur réalisée par Thembo Kash [NC].
- Permis de conduire à N'Djamena*. (Collectif). N'djamena : Fondation Graphi-Culture Gérard Leclaire éditions, 2012, 64 p., ill. en coul., couv. ill. en couleur, 30x21 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].
Contributions de : Abdelnassir, Chrisly, Chris. W, Hergo Pat, Kara, Léonard, Massikaka, Salma.
- Shegué*. (Collectif). Yaoundé : Éditions Akoma Mba, 2003 [NC].
- Sommets d'Afrique*. (Collectif). Paris : L'Harmattan, 2013, 63 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782336002668, [broché].
Contributions de : Anani et Mensah Accoh, Bibi Benzo, Jean François Chanson, Adjim Danngar, Nouthier, Massiré Tounkara ; scénario de Christophe Cassiau-Haurie.
- Sur les berges du fleuve Congo*. (Collectif). Tourcoing : Afro-bulles, 2011, 42 p., ill. en coul., 24x32 cm, ISBN : 9782916690025 Dessin Alix Fuilu, Willy Zekid et Alain Kojélé, scénario de Willy Zekid et Alain Kojélé [NC].
- Tatara Bangui 1983-1993*. Bangui : Archidiocèse de Bangui, Centre culturel Jean XXIII [NC].
- Thembi et Jet Je : tisseuses de l'arc-en-ciel*. (Collectif). Paris : L'Harmattan, 2011, 128 p., ill. en NB et en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm. ISBN : 9782296546905 [cartonné].
Contributions de : Christophe Edimo (scénario), Augustyn Bozena, Samuel Daina, Adjim Danngar, Armella Leung, Augustyn Bozena, Simon Pierre Mbumbo, Batoule Alimam, Brahim Rais, Brice Reignier, Didier Viodé.
- Tokolonga etumba*. (Collectif). Coordination de Roger Beley, assisté de : Séraphin Mayala, Conception graphique de Albert Luba, [s.d.] : Vite vu productions, s.d., [1998], 22 p., 15x20,8 cm, en noir et blanc, couverture en couleurs [pas d'ISBN], [agrafé].
- Visions d'Afrique. Trois textes sur l'Afrique re-visités par des auteurs du Continent*. (Collectif). Paris : L'Harmattan, 2010, 56 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782296136557 [imprimé, broché]. Contributions de : Christophe Edimo, Jean-

François Chanson, William Rasoanaivo (= Pov), Jason Kibiswa, Yannick Deubou Sikoue.

Zinsou et Sagbo. Le Club des conteurs de Possotomè. (Collectif). Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « La libellule », 2003, 24 p., 17x22 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9991950273 [agrafé]. En page de titre, on peut lire : « Merci à tous les enfants qui, en préachant ce livre, ont facilité sa parution ». À la p. 41, on peut lire : « Le club des Conteurs de Possotomè (CCP) est composé de : - Théodore K. Dossou, Eric Akodjinou, Estelle Dossi Agloh, Rosalie Kokou, Hounga Degue, Rudolphe Kokin Kolevi, Juste Kafoui Cowou Amoussou, Blanchard Oboubé Djossou »].

2. B.D. d'auteurs africains

Abouet, Marguerite

Aya de Yopougon. T1. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2005, 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070573110 [cartonné]

Aya de Yopougon. T2. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2006, 128 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070575886 [cartonné]

Aya de Yopougon. T3. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2007, 144 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070615438 [cartonné]

Aya de Yopougon. T4. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2008, 128 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070619955 [cartonné]

Aya de Yopougon. T5. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2009, 128 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070628032 [cartonné]

Aya de Yopougon. T6. Dessin de Clément Oubrierie, scénario de Marguerite Abouet. Paris : Gallimard, coll. « Bayou », 2010, 120 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782070695126 [cartonné]

Akissi. T1. Scénario de Marguerite Abouet, dessin de Mathieu Sapin, couleurs de Clémence. D'après l'univers graphique de Clément Oubrierie, Paris : Gallimard, 2010, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 20x26 cm, ISBN : 9782070628025 [cartonné] [NC], *Akissi. T2*, 2011, ISBN : 9782070639564 ; *Akissi. T3*, 2012, ISBN : 9782070646449 ; *Akissi. T4*, 2013, ISBN : 9782070649822 ; *Akissi. T5* 2014, ISBN : 9782070658886 ; *Akissi. T6* 2015, ISBN : 9782070665495 ; *Akissi. T7* 2016 ISBN : 9782070604166.

Achka

Les aventures de Pepsi et Mirinda. Dessin et scénario de Achka. Libreville : Éditions Achka, 1990 [NC].

Adadja, Constantin

Gbéhanzin. Dessin de Constantin Adadja, texte de Florent Couao-Zotti et Sonia Houenoude Couao-Zotti. Cotonou : Laha, 2016 [NC].

Flore à tout prix. Dessin de AKM, scénario de Fabrice Alawoe. Lomé : Ago, 2012, 38 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 9791090810020 [agrafé] [NC].

Alagbé, Yvan

Nègres jaunes et autres créatures imaginaires. Dessin et scénario de Yvan Alagbé. Montreuil : Amok, 2000, rééd. Bruxelles : Frémok, 2012 [broché].

École de la misère. Dessin et scénario de Yvan Alagbé. Bruxelles : FRMK, 2013, [234] p., ill. en bichromie, couv. ill. en bichromie, 21,5x27 cm, ISBN : 9782930204727 [cartonné].

Alladaye, Hervé

Caïvi l'enfant placé. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Béatrice Lalinon Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « Tanéka », 2003 [NC].

Coco Taillé a la boule à zéro. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Michele Nardi. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « Sereins », 2002, ISBN : 9991397059, [broché] [NC].

Coco Taillé et le père Noël. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Béatrice Lalinon Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2011 [NC].

Coco Taillé et le pagne de maman. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Béatrice Lalinon Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2011 [NC].

Le masque. Dessin de Hervé Alladaye, texte de René Ainadou. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, collection « Tanéka », 2003 [NC].

Mémé. Dessin de Hervé Alladaye, texte de Béatrice Lalinon Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, collection « Tanéka », 2009 [NC].

Rose-Fleur : une version actualisée de Blanche-Neige, roman jeunesse. Illustrations de Hervé Alladaye, texte de Koffivi Mawuto Assem. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « Tanéka », 2003, 61 p., ill., 11x17,5 cm, ISBN : 9991951490 [couverture souple].

Faoussah : la Petite Vidomègon. Dessin de Hodall Béo [= Hervé Alladaye], dir. de G. Bada. Cotonou : Star Éditions, coll. « Prémices » 2009, 28 p., ill. en noir et blanc, 16x23 cm, ISBN : 9789991966632 [agrafé]. Au verso de la couverture, on peut lire : « PSICD, Bénin ; Coopération Bénin-Union européenne.

Les Zemidjans protestent. N°1. Dessin et scénario de Hodall Béo [= Hervé Alladaye]. Cotonou : L'auteur (« Mise en page et impression : IMPRIMERIE COPEF »), 2000, 8 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en bichromie, 17x23 cm [pas d'ISBN] [agrafé]. [NC].

Les Zemidjans persistent. N°2. Dessin et scénario de Hodall Béo [= Hervé Alladaye]. Cotonou : Bas Reliefs productions, 2006, 12 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en couleur, 16x23 cm [pas d'ISBN] [agrafé]. Au verso de la couverture, on peut lire : « Mutations, L'association des journalistes culturels du Benin, Tokpa, CCF Cotonou Parakou, Akwaba, Africa Stars, Benin Dessin, Reine Hannan, Médiathèque des Diasporas ».

Al'Mata

Pourquoi tout pourrait chez nous ?, Dessin d'Al'Mata et Alain Mushabah Mass., scénario de Zamanga Batukezanga. Luozi : Ed. Zola-Nsi, 1992, 14 p. [NC].

Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet. Dessin d'Al'Mata, scénario de Christophe Edimo. Paris : Sary92, 2008 [NC].

Le retour au pays d'Alphonse Madiba dit Daudet. Dessin d'Al'Mata, scénario de Ch. Ngalle Edimo. Paris : L'Harmattan, 2010, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782296121966 [broché].

Le Génie et le Bûcheron. Illustration d'Al'Mata, texte de Koami Vignon. Bruyères-sur-Oise : Association Graine de savoir & Soif d'apprendre, [2011]. Coll. : « Un monde de familles », [20 p.], ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 9791090807006 [agrafé] [NC].

Le mariage de la fille du roi lion Illustration d'Al'Mata, texte de Marcelline Fila Matsocota. Paris : Édition Langrois, 2015 [NC].

Le retour en France d'Alphonse Madiba dit Daudet. Dessin d'Al'Mata, scénario d'Edimo. Paris : L'Harmattan, 2016, 60 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782343090726 [broché].

Les tribulations d'Alphonse Madiba dit Daudet. Dessin d'Al'Mata, scénario d'Edimo. Paris : L'Harmattan, 2016, 120 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782343090757. Préface de Maître Gims [NC] [cartonné].

Almo

Almo, du crayon plein la gomme... Douala : Éditions Fluide Thermal ; Éditions du Centre culturel français de Douala, 2007, 400 p., 21x21 cm [NC].

Zamzam le tiers-mondiste : Les Mbènguétaires. Alger : Editions Lazhari Labter, 2009, 51 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30x23 cm, ISBN : 9789947827222 [NC].

Zamzam le tiers-mondiste : Les Mbènguétaires. Par Almo. [Douala] : Almo productions (imprimé au Cameroun par MACACOS), 2010, 49 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9956633001 [erroné selon la BNF ; en réalité : ISBN : 9782296122369].
En dernière page, on peut lire : « Remerciements à : Pauline Biyong, Séverin Tchounkeu, Moukolo Jonas, Wonje Ruth, Charles Mongue, Eric Warnauts, Bruno Essard-Budail, qui ont chacun à leur façon contribué à faire de moi l'alien que je suis. Cet Album est dédié à tous les tiers-mondistes de part [sic] le monde. L'album de bande dessinée ZAMZAM Le Tiers-mondiste est imprimé avec le soutien de MTN Foundation ».

Zamzam le tiers-mondiste, Tome 2 : Délestage. Douala : Almo productions, 2012 [NC].

Fou du volant ou s'en fout la vie ?. Douala : Almo productions et SDWT, novembre 2014 [NC].

Amanvi

L'amant de l'au delà. Dessin et scénario de Amanvi. Sasso Marconi : Lai-momo, Abidjan : Gbich!, coll. « Africa comics », 2003, 46 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Accoh, Anani et Mensah

Africavi, Dessin et scénario de Anani et Mensah Accoh. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2008, 40 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 978-88-89581-25-4 [broché].

Anselme

Retour d'Afrique. Dessin et scénario de Anselme. Sainte Clothilde (Réunion) : Centre du monde éditions, 1999, ISBN : 2912013054 [NC].

Putain d'Afrique. Dessin et scénario de Anselme. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2011, 74 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782296136946 [broché].

Ba, Cheick

Dem Dikk. Dessin de Cheick Ba, texte de Assamala Amoï. Dakar : BLD Éditions, 2006 [NC].

Baruti, Barly

Aube Nouvelle à Mobo. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Coopération Belge/Yuma Jumaïni, 1980, 1984, 1986, 46 p. [NC].

Le temps d'agir. Dessin de Barly Baruti et Annie Arys, scénario de Marc Colyn, et le Service Information et Relations Publiques de l'AGCD. Bruxelles : AGCD, 1982, 27 p., 21x29,5 cm, [pas d'ISBN] [NC].

Le village des ventrus. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Éditions INADES, 1983 ; *Le village des ventrus*. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa/Gombe : Afrique Éditions, 1985, 1987, 24 p. [NC].

Le Bolide. Dessin de Barly Baruti, scénario de Serge Saint-Michel. Paris : Éditions SEGEDO, 1985 (BD parue instantanément dans plusieurs quotidiens africains) [NC].

Mohuta & Mapeka. La Voiture, c'est l'aventure ! Dessin et scénario de B. Baruti. Kinshasa : Afrique Éditions, 1987, 46 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., [pas d'ISBN] [broché]. Préface de Bob de Moor.

Viva la musica ! Papa Wemba. Dessin et scénario de Barly Baruti. Kinshasa : Afrique Éditions, 1987, 45 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 22x31 cm, [cartonné] [NC].

Les aventures de Lotika. T. 1 : L'héritier. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Service National de Vulgarisation/PNUD/FAO, 1991 [NC].

Les aventures de Lotika. T. 2 : Le retour. Dessin et texte de B. Baruti. Kinshasa : Éditions Service National de Vulgarisation/PNUD/FAO, 1992 [NC].

Les aventures de Sako et Yannic. Objectif terre !. Texte et dessin de B. Baruti. Bruxelles : AGCD (Administration générale de la coopération au Développement), 1994, 32 p. [NC].

De Avonturen van Sako en Yannic. Leve de Natuur !. Texte et dessin de B. Baruti. Bruxelles, ABOS (Algemeen Bestuur Ontwikkeningsamenwerking), 1994, 32 p. [NC].

Participation à *Soyez "Doubs" avec l'environnement! Spécial Illustrateurs*. (Collectif). Saint-Hippolyte : Collège Jacques Courtois, 1995, 46 p., ill. en noir et blanc, 22x30 cm,

ISBN : 9782950929204 [cartonné].

Contributions de : B. Baruti, Baudoin, Bébernas, Bringel, Brouck, Franzini, L. Fred, H. Lenoble, Madé, Mattauer, Péroz, Plantu, Potus, Rousseau, Soto [NC].

Eva K. Dessin de Barly Baruti, scénario de Frank Giroud. Toulon : Soleil, 1995-1998, ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x30 cm ; 3 tomes :

1. *Les Hommes du Train*, 1995, 48 p., ISBN : 9782877643719 ;
2. *Amina*, 1996, 48 p., ISBN : 9782877644471 ;
3. *Traquenard*, 1998, 47 p., ISBN : 9782877466116.

Mandrill. Dessin de Barly Baruti, scénario de Frank Giroud. Grenoble : Glénat, coll. « Bulle noire », 1998-2007, ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x30 cm ; 7 tomes :

1. *La même flamberge*, 1998, 46 p., ISBN : 9782723424901 ;
2. *Les mariées de Saint-Lô*, 1999, 47 p., ISBN : 9782723427173 ;
3. *L'engrenage*, 2000, 46 p., ISBN : 9782723436092 ;
4. *Chute libre*, 2001, 48 p., ISBN : 9782723433044 ;
5. *Les orchidées de volnaïev*, 2002, 46 p., ISBN : 9782723436052 ;
6. *Le cheval de Troie*, 2004, 46 p., ISBN : 9782723439968 ;
7. *La nasse*, 2007, 48 p., ISBN : 9782723448208.

Participation à *Cadavre Exquis*, Supplément réservé aux abonnés du mensuel BoDoï, s.d. [terminé d'être dessiné en octobre 2000]. Indications d'édition : « La bête fut entamée par Mathieu Lauffray en août 1997, Albert Uderzo lui donna le coup de grâce en octobre 2000 avec un centième et ultime couplet. [...] Des dizaines d'auteurs ont réalisé gracieusement chaque bande de ce cadavre exquis. » (Moebius, Charb, Uderzo, Ptiluc, Marc N'Guessan). La planche de Baruti est publiée à la p. 27, avec une erreur d'orthographe : Barly Baruri.

Participation à *Innuat en quête de mémoire*. (Collectif). Genève : Paquet 2001, 22,5x30,5 cm, ISBN : 9782940199396 [NC].

Linga kasi keba. Kinshasa : FORED (Formation et Éducation pour le Développement), 2004 [NC].

Tchoukoussouma sous les eucalyptus. Dessins et scénario de Barly Baruti et Thembo Kash, avec la collaboration de Adam Boulama et Léo H. Mpressa. Niamey : Lux développement, 2004 [NC]

La MONUC et nous. Comprendre la Transition en RD Congo. Kinshasa : FORED (Formation et Éducation pour le Développement), 2004 [NC].

Participation à *Carrément Bruxelles / Ronduit Brussel*. (Collectif). Sous la direction de Hermann. Bruxelles : Glénat, 2005, 27 p. Contributions de : Paul Herman (scénario) ; Michel Pierret, Jean-François Charles, Barly Baruti, Vincent Dutreuil, Jean-Luc Cornette, Jean Louis Boccar, Étienne Schröder, Olivier Supiot, Éric Gorski, Stéphane Gemine, Isaac Wens, Laurent Siefer, Jean-Marc Dubois, Éric Warnauts, Godi, Hermann, Frédéric Pontarolo, Ersel, Griffo, Benoît Roels, Daniel Hulet, Jean-Yves Delitte, Séraphine, Marc-Renier, Séra, Jacques Denoël et Franckie Alarçon. [NC]

Mon trésor, c'est ma Vie !. Dessin et scénario de B. Baruti. [Bruxelles-Kinshasa] : ACRIA ASBL, [2010], 24 p., ill. en coul., 20,5x29,5 cm. Une initiative du Programme National Multisectoriel de la Lutte contre le Sida avec l'appui de la Banque Mondiale. Préface de Dédié Watchiba, Coordonnateur National a. i. du PNMLS [NC].

Madame Livingstone. Congo, la Grande Guerre. Dessin : Barly Baruti, scénario de Christophe Cassiau-Haurie, sur un récit de Appollo. Grenoble : Glénat, 2014, 128 p.

Chaos debout à Kinshasa. Dessin et couleurs de B. Baruti, scénario de Thierry Bellefroid. Grenoble : Glénat, Hors collection, 2016, 112 p.

Batandéo, Julien

Les animaux du fleuve. Dessin de Julien Batandéo et Massiré Tounkara, récits de Claudine Brelet. Bamako : Afrik.m ; UNESCO, 2011, 52 p., ill. en coul., couv. ill en coul., 20x21,8 cm, ISBN : 9789995284787 [broché].

Bathy, Asimba

Panique à Kinshasa. Dessin et scénario de Asimba Bathy. [Kinshasa] : Les éditions du Crayon Noir, 2013, 32 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 22x29,5 cm, ISBN : 9789995177508 [cartonné]. Prière d'insérer : « Cette bande dessinée a été sélectionnée parmi les meilleurs projets d'albums (Festival International de bande dessinée d'Alger) » ; le verso de la couverture porte également le logo « Ti suka asbl ».

Botes, Conrad

« Lucky, lucky », dessin et scénario de Conrad Botes, dans *Comics 2000*. (Collectif). Paris : L'Association, 1999, 2 000 p. Coordination de Jean-Christophe Menu, p. 182-188.

Participation à *Kramer's Ergot 7*. (Collectif). Coordination de Sammy Harkham. Oakland : Buenaventura Press, 2008. 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. 40x53 cm, ISBN : 0980003954 [cartonné]. [NC].

Boudjellal, Farid

L'Oud. Dessin et scénario de Farid Boudjellal. Paris : Futuropolis, 1983, coll. « Hic et Nunc », [46] p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul, 22,5x30 cm, [pas d'ISBN] [cartonné].

Petit Polio. Tome 1. Dessin et scénario de Farid Boudjellal. Toulon : Soleil, 1998, 55 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22,5x30 cm, ISBN : 2877647641 [cartonné].

Petit Polio. Tome 2. Dessin et scénario de Farid Boudjellal. Toulon : Soleil, 1999, 62 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22,5x30 cm, ISBN : 2877649164 [cartonné].

Chrisany

Articles 5 et 9. Dessin et scénario de Chrisany. Sasso Marconi (Bologne) : Lai-momo / Africa e Mediterraneo, 2002, 30 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en noir et blanc, 21x28 cm, [pas d'ISBN] [agrafé]. Présentation de Sandra Federici et Andrea Marchesini Reggiani.

L'Exposé. Dessin de Chrisany, scénario de C.N. Edimo, récit de Abdourahman Waberi. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 978889581042, [broché]. Préface d'Andrea Marchesini Reggiani.

Compito a casa. Dessin de Chrisany, scénario de C.N. Edimo, récit de Abdourahman Waberi. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill.

en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 9788889581056, [broché]. Préface d'Andrea Marchesini Reggiani.

La exposición. Dessin de Chrisany, scénario de C.N. Edimo, récit de Abdourahman Waberi. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 978493367311, [broché]. Préface d'Andrea Marchesini Reggiani.

Daly, Joe

The Red Monkey. Dessin et scénario de Joe Daly. Capetown : Double Storey Books, 2003, 32 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30cm, ISBN : 978-1919930367, [cartonné].

Scrublands. Dessin et scénario de Joe Daly. Seattle : Fantagraphics Books, 2006, 126 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 18x26 cm, ISBN : 9781560977445 [broché].

Participation à *Kramer's Ergot 7.* (Collectif). Coordination de Sammy Harkham. Oakland : Buenaventura Press, 2008. 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. 40x53 cm, ISBN : 0-9800039-5-4 [cartonné]. [NC].

Danngar, Adjim

Mamie Denis évadée de la maison de retraite. Dessin d'Adjim Danngar, scénario de Christophe Edimo. Paris, L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2017, 122 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 18x26 cm, ISBN : 9782343101309, cartonné.

Deubou, Yannick

On est ensemble !. Dessin et scénario de Deubou, Yannick. Yaoundé : Waanda Stoudio, 2013 [NC]

De Villiers, Karlien

Meine Mutter war eine schöne Frau. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Zurich : Arrache Cœur, 2005, 96 p. [NC]. 21x23,8 cm., ISBN : 978-3907055991 [NC].

Mi made era una mujer hermosa. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Barcelone : Glénat España, 2007. ISBN : 9788483570913 [NC].

Ma mère était une très belle femme. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Bussy-Saint-Georges : Ça et là, 2007, 96 p. 19x22 cm, ISBN : 9782916207186 [NC].

Mia madre era una donna bellissima. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Comma22, 2009, 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9788888960845 [broché].

Ma mère était une très belle femme. Édition augmentée. Dessin et scénario de Karlien de Villiers. Bussy-Saint-Georges : Ça et là, 2010, 108 p. 20x23 cm, ISBN : 9782916207445 [cartonné].

Diallo, Muriel

Bibi n'aime pas. Dessin et scénario de Muriel Diallo. Abidjan : Les Classiques ivoiriens, 2010 [NC].

Diantantu, Serge

Les aventures de Mara 1. Attention Sida. Dessin et scénarion de Serge Diantantu. Éditions Paris exotique, 1994 [NC]

Simon Kimbangu. La voix du peuple opprimé mort au bout de 30 années de prison. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala, 2002, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 23x30 cm, ISBN : 9782951901704 [cartonné].

Simon Kimbangu. Tome 2. Le triomphe par la non-violence. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala-Africa BD, 2004, 46 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 23x30 cm, ISBN : 9782951901712 [cartonné].

Simon Kimbangu. Tome 3. Lipanda dia Zole. La Liberté à jamais. Dessin et scénario de S. Diantantu. Amfreville-la-Mivoie : Mandala-Africa BD, 2010, 50 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 23x30 cm, ISBN : 9782952664776 [cartonné].

La petite Djili et Mère Mamou. Dessin et scénario de Serge Diantantu. Lucé : Diantantu Éditions, 2008. 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., [cartonné] ISBN : 9782953132014 [NC]

Mémoire de l'esclavage. Dessin et scénario de Serge Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm [cartonné]. Au verso de la couverture, on peut lire : « Projet soutenu par La Route de l'esclave ».

Tome 1. *Bulambemba*, 2010, 44 p., ISBN : 978-2-91-762315 ;

Tome 2. *En naviguant vers les Indes*, 2011, 46 p., ISBN : 978291762334-3 ;

Tome 3. *L'embarquement de Bois d'Ebène*, 2012, 45 p., ISBN : 9782917623435 ;

Tome 4. *Île de Gorée*, 2014, 46 p., ISBN : 9782917623701 ;

Tome 5. *Colonies des Antilles et de l'océan indien*, 2015, 48 p., ISBN : 9782917623916.

Femme noire, d'Afrique, d'Amériques et des Antilles. Tome 1. Dessin et scénario de Serge Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2011. 46 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm [cartonné] ISBN : 9782917623299.

Homme noir, d'Afrique, d'Amériques et des Antilles. Tome 1. Dessin et scénario de Serge Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2012. 47 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm [cartonné] ISBN : 9782917623473.

Homme noir, d'Afrique, d'Amériques et des Antilles. Tome 1. Dessin et scénario de Serge Diantantu. Le Lamentin : Caraïbéditions, 2013. 47 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm [cartonné] ISBN : 9782917623558.

Diarra, Yacouba

Comment le lièvre sauva les chèvres. Scénario et dessin de Yacouba Diarra, couleur de Aly Zoromé. Bamako : Le Figuier, 1997 [NC].

Nassoumba et le Dessin et scénario de Yacouba Diarra, couleur de Aly Zoromé. Bamako ; Le Figuier, 1997 [NC].

La revanche du chasseur. Dessin et scénario de Yacouba Diarra. Bamako : Le Figuier, 2001 [NC].

Dieme, Lamine

Coucou le moineau. Dessin de Lamine Dieme, texte de Assamala Amoï. Dakar : BLD Éditions, 2006 [NC].

Bébé Amine. Dessin et texte de Lamine Dieme, Dakar : BLD Editions, coll. « Tété », 2008, 15 p., ill. coul., couv. ill. en coul. ; 16x16 cm [NC].

Djehouty, Biyong

Soundjata : la bataille de Kirina. Dessin et scénario de Biyong Djehouty. Paris : Menaibuc, 2004 [NC].

Soundjata le conquérant. T. 1 : L'ultime bataille. Dessin et scénario de Biyong Djehouty. Bès création, 2005 [NC].

Edimo, Christophe

Survivance – Banlieue blues. Dessin de Nadège Guilloud-Bazin, scénario de Christophe Edimo. Les Enfants Rouges, 2015, 112 p. coll. « Isturiale », ISBN : 978-2-354-19079-8 [NC].

Elce

Cap sur Tombouctou. Dessin et couleurs de Elce, scénario de Liliana Lombardo et Nohé. Abidjan : NEI, 1999, 45 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30 cm, ISBN : 9782844870162

Elyon's

La Vie d'Ebène Duta, T1. Dessins et scénario d'Elyon's. [s.l.] (France) : Imprimerie Chirat, 2014, 65 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x23,5 cm, ISBN : 9782954114813 [cartonné].

La Vie d'Ebène Duta, T2. Dessins et scénario d'Elyon's. [s.l.] (France) : Imprimerie Chirat, 2015, 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x23,5 cm, ISBN : 9782955495100 [cartonné].

La Vie d'Ebène Duta, T3. Dessins et scénario d'Elyon's. [s.l.] (France) : Imprimerie Chirat, 2017, 96 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x23,5 cm, ISBN : 9791096664009 [cartonné].

Esale, Dick

Elikya, le petit orphelin. 2^e partie. Un monde hostile. Dessin de Dick Esale, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2006, 42 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 999516101X [agrafé].

Les aventures de Mamisha. Le prof d'anglais. Dessin de Dick Esale, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2007, 40 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 9995161034 [erroné] [agrafé].

Elikya, le petit orphelin Un monde hostile. 3^e partie. Dessin de Dick Esale, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2009, ISBN : 9995161028 [NC].

L'Hygiène de nos aliments. Kinshasa : Elondja, 2009 [NC].

Les aventures de Mamisha. Le Garçon qui revenait du Nord. Dessin de A. Kojélé, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2005 [NC].

Esso, Joëlle

Eto'o fils. T. 1. Naissance d'un champion. Dessin et scénario de Joëlle Esso, récit de Samuel Eto'o Fils. Achères : Dagan, coll. « Dagan B.D. », 2013, 49 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 25x33 cm, ISBN : 97822919612192 [cartonné].

Eto'o fils. T. 2. L'envol. Dessin et scénario de Joëlle Esso, couleur de Pascal Phan Studio Charon, récit de Samuel Eto'o Fils. Achères : Dagan, coll. « Dagan B.D. », 2013, 47 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 25x33 cm, ISBN : 97822919612239 [cartonné].

Fall, Samba

L'ombre de Boy Mélakh. Dessin et scénario de Samba Fall. [s.l.] : Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, coll « Les aventures d'Aziz le reporter », 1989, 80 p. ISBN : 978-2723610575 [NC]

Sangomar. Dessin et scénario de Samba Fall. [s.l.] : Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1989, 77 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x 21 cm ISBN : 272361056X [broché].

Louty, l'enfant du village. Dessin de Samba Fall, texte de Fatou Ndiaye Sow. Abidjan : NEI, 2001. [NC]

Fargas, Jean-Jacques Emungania

Les Rats du Musée. Les Rats du Musée. Dessin et scénario de Jean-Jacques Emungania Fargas. Libreville : Centre International des Civilisations Bantu, 1999, 16 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Farahaingo

Les aventures de Philou et Mimimaki, Tome 1 Malagasy way of Life. Dessin de Farahaingo, scénario de Calinosophe. Saint-Denis (La Réunion) : Des bulles dans l'Océan, 2016. 48 p.: ill.coul. ; 30x22,7 cm, ISBN : 9782919069279.

Fuilu, Alix

Vies volées. Dessin et scénario d'Alix Fuilu, Didier Kassai, Alain Kojélé ; couleurs de Simon Sternis. Tourcoing : Afro bulles, 2008. (43 p.) : ill. en noir et en coul., couv. ill. en coul. ; 32 cm [NC]

Groud, Gilbert G.

Magie noire, tome 1. Dessin et scénario de G. G. Groud. Paris : Albin Michel, 2003, 80 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 24x32 cm, ISBN : 978-2-226-13642-8 [broché]

Magie noire, tome 2. Dessin et scénario de G. G. Groud. Grenoble : Vent des Savanes, 2008, [64] p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x29 cm , ISBN : 978-2-35626-011-6 [broché]

Guédégou, Karlos

Jo' Bleck : l'Amour est Roi. Dessin et scénario de Karlos Guédégou. Abidjan : Gbich ! Éditions, 2009 [NC].

Huo-Chao-Si, Serge

La Grippe Coloniale. Dessin de Serge Huo-Chao-Si, scénario d'Appollo. Issy-Les-Moulineaux : Vents d'Ouest, Tome 1 : *Le retour d'Ulysse*, 2003, Tome 2 : *Cyclone la Peste*, 2012.

Kabuika, Fati

La Chiva colombiana. Dessin de Fati Kabuika, scénario d'Edimo. Golf Juan GIUSTO !!!! : Les Enfants Rouges, coll. « Isturiale », 2012, 108 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 16x 24 cm, ISBN : 9782354190507 [broché].

Séraphin, Kajibami

Les diamants de Kamituga. Édition intégrale Tomes 1 & 2. Dessin et scénario de Séraphin Kajibwami, scénario de Appollo. Paris : Artistes Africains pour le Développement, 2014, 58 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17x24 cm, ISBN : 9782954264721 [broché].

Roza ou le courage de choisir la vie. Dessin et scénario de Séraphin Kajibwami. Dans *L'Afrique en images. La République Démocratique du Congo*, Montréal, Développement et Paix, [2011], [En ligne], 47 p., inclus un dossier de 8 pages en introduction et 7 à la fin de matériels didactiques concernant le contexte historique, géographique, social et économique de la RDC.

Voir : www.devp.org/fr/resources/graphic-novel/drc (site de Développement et Paix, organisation catholique canadienne), consulté le 5 novembre 2016.

Kakala, Patrick

Les 4 écoliers : panique en classe. Dessin de Patrick Kakala, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2011, [NC].

KanAd

La Belle ensorcelée. Illustrations de KanAd, texte de K. Assem. Lomé : Graines de Pensées, 2005, coll. « Épis d'Or », 81 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x21 cm, ISBN : 2916101020 [broché].

Un intrus dans notre takyiènta. Illustrations de KanAd, texte de Koffivi Assem. Kindonou : Ruisseaux d'Afrique, coll. « Cauris d'Or », Lomé : Graines de Pensées, 2008, 31 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 28x21 cm, ISBN : 9789991963341 [broché].

Dzitri. Une ombre dans la nuit. Dessin de KanAd, scénario de Koffivi Assem. [Lomé] : Ago, 2011, 18 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 20,5x14 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Le bon, la bourse et le corrompu. Dessin de KanAd, scénario de Koffivi Assem et Fabrice Alawoe. [Lomé] : Ago, 2012, 50 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9791090810044 [broché].

Mon futur, mon choix. Dessin de KanAd, scénario de K. Assem et Alawoe. [S.l.] : Ago, 2016, 43 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 979109081005. Avec le soutien du Bureau de Développement de l'Ambassade des Etats-Unis, grâce au « Full Participation Fund » du Bureau pour les droits des femmes du Département d'Etat. [NC].

Les aventures de P'tit filou. Haïti mon amour. Dessin de KanAd, texte de Koffivi Assem. [s.l.] : Ago, 2012, coll. « BD Junior », 42 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9791090810006 [broché]. Au verso de la couverture, on peut lire : « Mention spéciale au concours international Africa e Mediterraneo édition 2010 - Sélection officielle au Festival International de la BD d'Alger en 2010 ».

Monfay chez les magiciens du fer. Dessin de KanAd, texte de K. Assem. Lomé : Ago, 2016. [NC]

Kannemeyer, Anton

« 1974 », dessin et scénario de Joe Dog [= Anton Kannemeyer], dans *Comics 2000*. (Collectif). Paris : L'Association, 1999, 2 000 p. Coordination de Jean-Christophe Menu, p. 435-439.

Couverture, *Africa e Mediterraneo* (Bologne : Lai-momo), n°68, 2009.

Couverture, *Le Monde Diplomatique en BD* (Le Monde Diplomatique, France), Septembre 2010, 100 p.

Alphabet of Democracy. Johannesburg : Jacana Media 2010 [NC].

Papá em África, Sous la direction de Tommi Musturi e Anton Kannemeyer. Lisboa : MMMNNRRRG, 2014. [NC].

Pappa in Doubt. Dessin et scénario de Anton Kannemeyer. Sunnyside : Jacana, 2015, 97 p., ill. en coul., couv. ill. en coul.; 22x28,5 cm [NC].

Kash, Thembo

Vanity : La folie du diable. Dessin de Thembo Kash, scénario de André-Paul Duchâteau. Bruxelles : Joker, 2007, 48 p., : ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 22,5x29,5 cm, ISBN : 9782872652648 [cartonné].

Vanity : La symphonie infernale. Dessin de Thembo Kash, scénario de André-Paul Duchâteau. Bruxelles : Joker, 2010, 48 p. : ill. en coul., couv. ill. en coul, 22,5x29,5 cm, ISBN : 9782872654055 [cartonné].

Jungle urbaine. 1. Lola. Dessin et scénario de Thembo Kash. Paris : l'Harmattan, collection « L'Harmattan BD », 2012, 56 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, 9782296966383 [broché].

Kassai, Didier

« Azinda. Histoire d'un mariage forcé ». Dessin et scénario de Didier Kassai, dans *Africa Comics 2005-2006*. (Collectif). Sasso Marconi : Lai-momo 2006.

Gipépé et la fièvre Rémonla. Dessin de D. Kassai, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p., ill. en coul, couv. ill. en coul.; 21x30 cm, ISBN : 2916472029.

Gipépé et le bébé. Dessin de D. Kassai, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p., ill. en coul, couv. ill. en coul.; 21x30 cm, ISBN : 2916472037.

Gipépé et les exploiters de bois. Dessin de D. Kassai, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006, 26 p., ill. en coul, couv. ill. en coul.; 21x30 cm, ISBN : 2916472010.

Aventures en Centrafrique. Dessin de D. Kassai et Guy Eli Maye, texte de O. Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2005, 56 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782916472256.

Gipépé le pygmée. Dessin de Didier Kassai, texte de Olivier Bombasaro. Abidjan : Les Classiques Ivoiriens, 2006 [NC].

L'odyssée de Mongou. Dessin et scénario de Didier Kassaï. Bangui : Éditions Les Rapides, 2008 (d'après le roman SAMMY MACKFOY (Pierre), *L'odyssée de Mongou*. Paris : Hatier, 1977).

L'odyssée de Mongou. Dessin et scénario de Didier Kassaï. Paris : l'Harmattan, collection « L'Harmattan BD », 2014.

« La terreur en Centrafrique ». Dessin et scénario de Didier Kassaï. *La revue dessinée*, 06 mars 2014. Voir: <http://www.larevuedessinee.fr/La-terreur-en-Centrafrique-85>. Consulté le 30 novembre 2015.

« Moukhaïam - la petite Palestine. Le BD-reportage de Didier Kassaï ». Dessin et scénario de Didier Kassaï, *Arte*, 8 novembre 2014. Voir : <http://info.arte.tv/fr/moukhaïam-la-petite-palestine-le-bd-reportage-de-didier-kassai>, consulté le 2 janvier 2016.

Tempête sur Bangui. Dessin et scénario de Didier Kassaï. Saint-Aventin : La Boîte à Bulles, 2015, 148 p., ill en coul, couv. ill. en coul., 20x28 cm, ISBN : 9782849532256 [cartonné]. Publié en collaboration avec Amnesty International.

Kibiswa, Jason

Contes populaires des Grands-Lacs. Ill. de Jason Kibiswa, texte de Benamar Mediène et Boukhalfa Mammeri. Alger : Aglaë, 2009, 174 p., ill en coul, couv. ill. en coul., 24x30 cm, ISBN : 789961986974 [imprimé] [NC].

Kojélé, Alain

Les aventures de Mamisha. Le Garçon qui revenait du Nord. Dessin de Alain Kojélé, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2005 [NC].

Elikya, le petit orphelin. Un monde hostile. 1^e partie. Dessin de Alain Kojélé, scénario de Dan Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2005, 34 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 9995161001 [agrafé].

Zamadrogo, fils de Soroba. Dessin et scénario de Kojélé Makani [= Alain Kojélé]. Bruxelles : éditions Mabiki, 2006, 51 p. 21x29 cm, ISBN : 2930369078 [NC].

L'Hygiène de nos aliments. Dessin de Alain Kojélé, scénario de Dan Bomboko et Ekonzo. Kinshasa : Elondja, 2015, « hors-série » [NC].

Kondi, Sambu

Disasi. Dessin de Sambu Kondi, scénario de Makulo Akambu. Limete/Kinshasa : Editions St. Paul Afrique, 1985, 32 p., ill. en bichromie, couv. ill. en couleur, 20,5x27,5 cm [pas d'ISBN] [agrafé]. Prière d'insérer au verso de la couverture : « Texte tiré de : M[akulo] Akambu, La Vie de Disasi Makulo, ancien esclave de Tippo Tip et catéchiste de Grandfel / Editions Saint Paul Afrique, Kinshasa, 1983 ».

Koo Sin-Lin, Eric

L'histoire racontée à mon petit fils. Illustrations de Eric Koo Sin Lin, texte de Jean Claude De L'Estrac. Port Louis : Le cri du lézard, 1999.

Kouadio, Benjamin

Kayéli. Dessin de Benjamin Kouadio, texte de Boan Lou Chantal Iritié. Abidjan : NEI, 2000 [NC].

Kaskou. Dessin de Benjamin Kouadio, texte de Micheline Coulibaly. Abidjan : NEI, 2002 [NC].

À l'aéroport. Dessin de Benjamin Kouadio, texte de Claire Porquet. Abidjan : NEI, 2002 [NC].

John Koutoukou : Responsable, irresponsable. Dessin et scénario de KBenjamin [= Benjamin Kouadio]. Abidjan : CEDA, coll. « Humour », 1999 [NC].

Le Petit Débrouyar. Galère pécurinaire. Dessin et scénario de Benjamin Kouadio. [Abidjan] : Les Studios Kbenjamin, 2016. 40 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30x21 cm, ISBN : 9782955352304 [agrafé].

Lacombe

Monsieur Zézé : ça c'est fort ! Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka, coll. « Équateur », 1989 [NC].

Monsieur Zézé : opération coup de poing. Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka (« imprimé et relié en Belgique par Casterman S.A. »), coll. « Équateur », 1990, 23 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 17x24 cm, [pas d'ISBN] [cartonné] BNF.

Monsieur Zézé : ça gaze bien bon ! Dessin et scénario de Lacombe. Libreville : Éditions Achka (« imprimé et relié en Belgique par Casterman S.A. »), coll. « Équateur », 1989, 23 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 17x24 cm, [pas d'ISBN] [cartonné].

Laval NG

Magus, The Enlightened One. Dessin de Laval NG, scénario de Gary Reed. Wayne County (Michigan) : Caliber Comics Press, 1999 [NC].

Legends Of Camelot, Quest For Honor. Dessin de Laval NG, scénario de Tom Biondolillo. Wayne County (Michigan) : Caliber Comics Press, 1999 [NC].

La Balade au bout du monde, 4^e cycle d'aventures. Dessin de Laval NG, scénario de Makyo. Grenoble : Glénat. 46 p. : ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 21x32 cm, [cartonné]
Tome 13 : *Les Pierres levées*, 2003, ISBN : 9782723437183 ;
Tome 14 : *Pierres invoquées*, 2005, ISBN : 9782723443698 ;
Tome 15 : *Pierres envoûtées*, 2006, ISBN : 9782723450139 ;
Tome 16 : *Pierres de vérité*, 2008, ISBN : 9782723457255.

« Xen-Auto-Phobia », dessin et scénario de Laval NG, dans *Les Chroniques de Sillage*. (Collectif). Volume 3. [Paris] : Delcourt, 2006, 45 p., ill. en noir et blanc et en coul., couv. ill. en coul., 32 cm [Imprimé] ISBN : 2847898298 Contributions de : Jean-David Morvan, Philippe Buchet, Pedro Colombo, Bruno Duhamel, Enrique Fernandez, Laval NG, Nicolas Nemiri, Gérald Parel[NC].

Cercles de Mistère. 1. Murielle. Dessin de Laval, scénario de Makyo. [Paris] : Delcourt, 2012, 55 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 32 cm, ISBN : 9782756023625 [NC].

Balade au bout du monde : intégrale. Cycle 4. Dessin de Laval NG, texte de Makyo. Grenoble : Glénat, 2012, 192 p., : ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 32 cm, ISBN : 9782723490887 [cartonné], [NC].

Levigot

Tita Abessolo, le villageois. Dessin et scénario de Levigot. Libreville : Éditions Achka (imprimé et relié en Belgique par Casterman S.A.), 1989, 23 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 17x24 cm, [pas d'ISBN] [cartonné].

Soya au grand cœur : un amour de Fifi. Dessin et scénario de Levigot. Libreville : Éditions Achka, 1991 [NC].

Lepa-Mabila, Saye

Un croco à Luozi et autres contes. Dessin de Saye Lepa-Mabila, scénario de Zamenga Batukezanga. Limete/Kinshasa : Éditions Saint-Paul Afrique, 1979, 1982, 1983, 1984, 1987, 1998, 32 p., ill. en bichromie, couverture ill. en coul, 21x27 cm, [pas d'ISBN] [agrafé] [Consulté l'édition 1982].

Sha Mazulu : et autres contes. Dessin de Saye Lepa-Mabila, scénario de Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Kinshasa : Éditions Saint Paul Afrique, 1982, 1983, 1986, 1987, 1998 [NC].

Mikombe et le Démon et autres contes. Dessin de Saye Lepa-Mabila, scénario de Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1982, 1983, 1986, 1987, 30 p., ill. en bichromie, couverture ill. en coul [pas d'ISBN] [agrafé].

Mami-wata à Lodja et autres contes. Dessin de Lepa-Mabila Saye, texte de Équipe rédactionnelle Saint-Paul Afrique. Limete-Kinshasa : Médiaspaul, 1982, 1984, 1986, 1987, 1996. Le fascicule est le n°3 de la collection « Contes et légendes de la tradition ».

Kipenda-Roho le démon vampirique et autres contes. Dessin de Lepa-Mabila Saye, scénario de Charles Djungu-Simba Kamatenda. Limete-Kinshasa : Médiaspaul, 1984, 1987, 1989, 31 p., coll. « Contes et légendes de la tradition » Limete-Kinshasa : Médiaspaul (Impr. Saint-Paul), », n°6, 3e édition, 1998¹³⁴⁰, 31 p. [NC].

Satonge-Bia et autres contes. Dessin de Saye Lepa-Mabila. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1985, 1986, 1996 [NC].

Lybek

Gabonitudes. Lybek 2003 à 2007. Dessin et scénario de Lybek. Libreville : King Location / Africa Pro, 2008 [NC].

Gabonitudes. Tome II. Ce que femme veut. Dessin et scénario de Lybek, 2012 [NC].

Mada, Didier

Imboa. Le roi et Ifara. Dessin et scénario de Didier Mada BD. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2004, 32 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30x21 cm, ISBN : 978-88-89581-20-5 [agrafé].

¹³⁴⁰

La bibliographie rédigée par Léon Verbeek, *L'art plastique contemporain de Lubumbashi et du Congo, op. cit.* indique trois éditions: 1984, 1987, 1989, tandis que la base de données Mukanda définit une édition de 1988 en tant que 3^e édition.

Even. T. 1 : Even. T. 1 : Silvius. Dessin de Didier Mada, scénario de Bruno Fermier. [Le Juch] : YIL, 2013, 58 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x29 cm., ISBN : 9782953839470 [Cartonné].

Even. T. 2 : L'Auld Alliance. Dessin de Didier Mada, scénario de Bruno Fermier. [Le Juch] : YIL, 2014, 54 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x29 cm., ISBN : 979109273662-5 [Cartonné].

Masioni, Pat

Sebyera : la joie de vivre. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1986 [NC].

L'Afrique ou la mort ! Monseigneur Daniël Comboni. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1986 et 1988 [NC].

Thècle, une vie pour l'évangile. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1989 [NC].

Cardinal Lavigerie, un prophète audacieux. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1991 et 1992 [NC].

Bakanja : une vie sans compromis. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1992 [NC].

Vedruna ; modèle de femme chrétienne. Dessin de Pat Masioni. Kinshasa : Saint-Paul Afrique, 1996 [NC].

À la maison. Ill. de Makamba Masioni [= Pat Masioni]. Kinshasa : Paulines Éditions, 1997, 15 p., ill. en bichromie, couv. ill. en coul., 20,5x29,5, collection « Connaître » [pas d'ISBN] [agrafé]. Au verso de la couverture la liste des albums de la collection : 1. *À la maison* ; 2. *En pleine action* ; 3. *À l'école* ; 4. *Au marché* ; 5. *Au jardin*.

En pleine action. Ill. de Makamba Masioni [= Pat Masioni]. Kinshasa : Paulines Éditions, 1998, 15 p., ill. en bichromie, couv. ill. en coul., 20,5x29,5, collection « Connaître » [pas d'ISBN] [agrafé]. En dernière page la liste des albums de la collection : *À la maison* ; *En pleine action* ; *(à paraître) À l'école* ; *(à paraître) Au marché* ; *(à paraître) Au jardin*. Au verso de la couverture on peut lire : « La collection "Connaître" veut aider l'enfant à connaître par leur véritable nom, chaque objet et chaque action de tous les jours. Grâce à cet album l'enfant découvre le nom des objets les plus simples et les utilise en pleine action. Cet apprentissage aidera l'enfant à mieux réussir à l'école. Lu par l'enfant avec l'aide de ses parents, cet album enrichira ses connaissances. Paulines éditions ».

L'appel. Dessin de Pat Masioni, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Pascale Fonteneau. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8889581107, [broché]. Préface de Paolo Guiducci et Joan Ruiz Valero.

La Llamada. Dessin de Pat Masioni, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Pascale Fonteneau. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valori comuni », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, [broché]. Préface de Paolo Guiducci et Joan Ruiz Valero.

L'appello. Dessin de Pat Masioni, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Pascale Fonteneau. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valori comuni »,

2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 9788889581117, [broché]. Préface de Paolo Guiducci et Joan Ruiz Valero.

Rwanda 1994. T1-Descente en enfer. Dessin de Pat Masioni, scénario de Cécile Grenier et Ralph. Paris : Albin Michel, 2005, [56] p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782226158093 [cartonné].

Rwanda 1994. T2-Le camp de la vie. Dessin de Pat Masioni, scénario de Cécile Grenier et Alain Austini [= Ralph]. Paris : Vent des Savanes, 2008, 62 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm. ISBN : 9782226177230 [NC].

Rwanda 1994. Dessin de Pat Masioni, scénario de Cécile Grenier et Alain Austini [= Ralph]. Paris : Glénat, coll. « Les intégrales Drugstore », 2009, 142 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 20x25 cm, ISBN : 9782356261120 [cartonné].

Agathe. T. 1 : Agent S.I. À la découverte de la Solidarité internationale. Dessin et couleur de Pat Masioni, scénario de Christophe Vadon, lexique et annexes « Pour aller plus loin » : Bernard J. Lecomte. Bonneville : GRAD France ; Genève : GRAD Suisse, 2009, 48 p. 21x30 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782910222321 [cartonné].

Agathe. T2 Chargé de mission S.I. Travailler dans la coopération internationale Dessin et couleur de Pat Masioni, scénario de Christophe Vadon, lexique et annexes « Pour aller plus loin » : Bernard J. Lecomte. Bonneville : GRAD France ; Genève : GRAD Suisse, 2009, 48 p. 21x30 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782910222338 [cartonné].

Unknown Soldier 13. Dessin de Pat Masioni, scénario de Joshua Dysart. New York : DC Comics-Vertigo, 2009, 32 p. [NC].

Unknown Soldier 14. Dessin de Pat Masioni, scénario de Joshua Dysart. New York : DC Comics-Vertigo, 2009, 32 p. [NC].

Unknown Soldier. II. Easy Kill. Dessin de Pat Masioni et Alberto Ponticelli, scénario de Joshua Dysart. New York : DC Comics-Vertigo, 2010 (album réunissant les épisodes de 7 à 14) [NC].

Soldat Inconnu. T3. Saison sèche. Dessin de Pat Masioni et Alberto Ponticelli, scénario de Joshua Dysart, couleurs d'Oscar Celestini et José Antonio Villarrubia Jiménez-Momediano. [Paris] : Urban Comics, [Broadway] : Vertigo, coll. « Vertigo Classiques », 2013, [144] p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 18x26 cm 9782365772242.

The Women Soldiers of Dahomey / Dessin et couleur de Pat Masioni, scénario de Sylvia Serbin. Paris, France : UNESCO ; Glasgow, United Kingdom : Collins, [2015], 90 p. ill. en coul., couv. ill. en coul., [en ligne] ISBN : 9789231001154.

Le Roi Njoya, un génial inventeur. Dessin de Pat Masioni, texte de Alain Serge Dzotap. Bamako : Cauris Livres, 2015, 32 p., ISBN : 978-99952-60-13-2 [NC].

Mbala, Andrazzi

Les Voleurs de mort. Dessin et scénario de Andrazzi Mbala. Bruxelles : éditions Mabiki, 2007, 56 p. 20x28 cm, ISBN : 9782930369143 [NC].

Mbumbo, Simon Pierre

Hisham et Yseult. Dessin de S.P. Mbumbo, scénario de C.N. Edimo, récit de Carl Norac Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8889581085, [broché]. Préface de Sandra Federici.

Hisham e Isolda. Dessin de S.P. Mbumbo, scénario de C.N. Edimo, récit de Carl Norac Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valores comunes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8493367338, [broché]. Préface de Sandra Federici.

L'appello. Dessin de S.P. Mbumbo, scénario de C.N. Edimo, récit de Pascale Fonteneau. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valori comuni », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : ??, [broché]. Préface de Paolo Guiducci et Joan Ruiz Valero.

Malamine. Un africain à Paris. Dessin de Mbumbo, scénario de Edimo. Vallauris : Les Enfants Rouges, coll. « Isturiale », 2009, 115 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 17x24 cm., ISBN : 9782354190224 [broché], réimprimé en 2011 et 2014.

Malamine. Un africain à Paris. Dessin de Mbumbo, scénario de Edimo. Alger : Lazhari Labter, 2010. ISBN : 9789947827284 [NC].

Vaudou Soccer. Tome 1 : Temps additionnel. Dessin et scénario de Simon Mbumbo. Orléans : Toom Comics, 2017, 71 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 23,5x32 cm, ISBN : 9791095035015 [cartonné].

Ova'a, Christian

Kanse. Illustrations et texte de Christian Ova'a, Mephisto [= Edmond Mballa Elanga], Joël Eboueme. Yaoundé : Akoma Mba, 1997.

Mendoza (Gnoan Kacou Maxime Aka)

Proverbes sérieusement illustrés. Dessin et texte de Mendoza. Gbich ! Éditions, 2003 [imprimé] [NC].

Mory, Diane

L'interlocuteur. Dessin et scénario de Diane Mory. Conakry : Editions Ganndal, 1997 [NC].

Moundounga, Joël

Droit d'être enfant (Le). Dessin et scénario de Joël Moundounga [?]¹³⁴¹. Libreville : BD Boom Gabon, 2000, 52 p., ill. en noir et blanc, [imprimé] [NC].

1341

Ce livre est attribué à Joël Moundounga dans une bibliographie de la revue *Takam Tikou*.
<http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/litt-rature-de-jeunesse-2000-2015-gabon>

Moussa, Adji

Les Sao. Tome I. La migration. Dessin et scénario de Adji Moussa. N'Djamena : Imprimerie du Tchad, [1998], 50 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x30 cm [pas d'ISBN] [broché].

La grande épopée du Tchad. Dessin et scénario de Adji (= Adji Moussa), Samy (= Samuel Daina); Abou. N'djamena : Graphi-Culture Gérard Leclair édition, 2005, 64 p., ill. en couleur, couv. ill. en coul., 24x31,5 cm, [pas d'ISBN] [cartonné].
Préface d'Emmanuel Tailly. Dans la page d'introduction on peut lire : Brasseries du Tchad. Au verso de la couverture, on peut lire : Ambassade de France au Tchad; SGTB Société générale Tchadienne de banque.

Mukuna, Fifi

Si tu me suis au tour du monde. Dessin de Fifi Mukuna, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Carl Norac, couleur de Natalie Gantiva. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8889581166, [broché]. Préface de Massimo Repetti.

Si me sigues al rededor del mundo. Dessin de Fifi Mukuna, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Carl Norac, couleur de Natalie Gantiva. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valores comunes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : ???, [broché]. Préface de Massimo Repetti.

Se mi segui intorno al mondo. Dessin de Fifi Mukuna, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Carl Norac, couleur de Natalie Gantiva. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valori comuni », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 9788889581179, [broché]. Préface de Massimo Repetti.

Le Papillon qui voulait changer de couleurs. Dessin de N'da Gethème Anderson, Koué Noël Koko, texte de Rustom Hayat. Abidjan : Éburnie, 2013, 44 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 26x21 cm, ISBN : 978-84770-217-0 [NC].

Ndiaye, El Hadj Sidy

Farafina Express. Dessin de El Hadj Sidy Ndiaye, couleurs de Ali Faye, scénario de Karine Saleh. Dakar : Enda éditions, 1998, 90 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 92-91-30-023-3 [broché].

Nsoli, Hissa

L'île aux oiseaux. Dessin de Hissa Nsoli, scénario de Patrick De Meersman. Lai-momo, Sasso Marconi, coll. « Africa comics », 2005, 29 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8895810309 [broché].

Nzungu, Kennedy

Le Griot Maloba : deux chefs pour un trône. Dessin de Kennedy Nzungu, scénario de D. Bomboko. Kinshasa : Elondja, 2010, 46 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x21 cm, [pas d'ISBN] [agrafé]. À p. 4, on peut lire : « Cette bande dessinée a bénéficié du soutien de la Banque Internationale pour l'Afrique au Congo (BIAC).

Palmer Akligo, Joe

Sokrou ou les méfaits des sacs plastiques. Dessin de Joseph Akligo [= Jo Palmer Akligo], texte de Michel-Robert Gomez, Sandrine Labordière, Louise Avognon Houeto. Cotonou : Les éditions du Flamboyant, 1998 [NC].

Le trafic d'enfants. Dessins de Joseph Akligo [= Jo Palmer Akligo]. Textes de Paul Ahouéfato. [Bruxelles] : [Union européenne], [s.d.], 15 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x15 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

On a fumé Malrobo. Dessins et scénario de Jo Palmer Akligo. Sasso Marconi : Lai-momo, coll. « Africa comics », 2005, 31 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, [pas d'ISBN] [broché].

Abbiamo fumato Malrobo. Dessins et scénario de Jo Palmer Akligo. Sasso Marconi : Lai-momo, 2007, 31 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 9788889581261 [broché]. Traduction en italien de Valentina Valle Baroz.

Les extraterrestres Pygamous. Dessins et scénario de Joseph Akligo. Cotonou : Star éditions, coll. « Prémices », 2009, 26 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 15x23 cm, ISBN : 9789991930343 [agrafé]. Au verso de la couverture, on peut lire : PSICD Bénin; Coopération Bénin-Union Européenne.

Paluku, Hallain

Missy. Dessin de Hallain Paluku, scénario de Benoît Rivière, couleurs de Svart. Antony (Hauts-de-Seine) : La Boîte à Bulles, 2006, 78 p.

Mes 18 ans, parlons-en ! Dessin et scénario de Hallain Paluku. Bruxelles : Joker éditions, 2009, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782872654291.

Pahé

La vie de Pahé. T1-Bitam. Dessin et scénario de Pahé, coul. de Christophe Bouchard. [Genève] : Paquet, 2006, 58 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x30 cm, ISBN : 9782888901331 [cartonné].

Gabonaises...Gabonais... Dessin et scénario de Pahé. Libreville : Papa-Maurice Entreprise, 2006, 76 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en couleur [imprimé]. [NC].

Les Choses du pays. Dessin et scénario de Pahé. Libreville : éditions Raponda-Walker, 2008, 159 p., ill. ; 16 x 22 cm, ISBN : 2912776724 [imprimé]. [NC].

La vie de Pahé. T2-Paname. Dessin et scénario de Pahé, coul. de Christophe Bouchard. [Genève] : Paquet, 2008. 71 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x30 cm, ISBN : 9782888902423 [cartonné].

Dipoula, l'albinos. T1-Mbolo. Dessin de Pahé, scénario de Sti, couleurs de Callixte. Genève : Paquet, 2008, 46 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782940334933 [NC].

Dipoula, l'albinos. T2-Dipoula contre le Petit Pahé. Dessin de Pahé, scénario de Louis Bertrand Devaud, couleurs de L. B. Devaud. Genève : Paquet, 2010, 46 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782888903833 [NC].

Participation à *Un papa est né*. (Collectif). Genève : Paquet, 2010, 58 p. ISBN : 978-2888903345 [NC].

Ali 9, Roi de la République gabonaise. Dessin et scénario de Pahé. Libreville : Pahé, 2010, 73 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul. Préface de Ali Bongo Ondimba [NC].

Best of Pahé. Dessin et scénario de Pahé. Libreville : La maison de la presse, 2012, 132 p. [NC].

Dipoula, l'albinos. T3-La Vie gabonaise. Dessin de Pahé, scénario de Sti, couleurs de L. B. Devaud. Génève : Paquet, 2012, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9782888904427 [NC].

5 ans déjà !! Dessin et scénario de Pahé. Libreville : Autoédition, 2015 [NC].

Le numérique, là, c'est quoi ? Le petit dico illustré du numérique. Illustrations de Pahé. Rédaction en chef de Frankie Ralh Bibang Ebobola. L'agence Nationale des Infrastructures Numériques et des Fréquences, 2017, 45 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 9791096993017 [en ligne].

Disponible au lien : <http://aninf.ga/dcm/diconum/>, consulté le 12 septembre 2017.

Pov

L'île Maurice racontée à mes petits-enfants. Dessin de Pov, texte de Jean Claude De L'Estrac. Port-Louis : Éditions Le Printemps, 2009.

Mégacomplots à Tananarive. Dessin et scénario de Dwa et Pov, illustrations de Darshan Fernando, couleurs de François-Marc Baillet. Saint-Denis (Réunion) : Des bulles dans l'océan, 2011, 94 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 27 cm ISBN : 9782919069095 [cartonné].

The project cycle management. Dessin de Pov, Dwa, scénario de S. Federici. Sasso Marconi : Laimomo [2012], [48 p.].

Coût d'État à Tamatave. Dessin et scénario de Dwa et Pov, illustrations de Darshan Fernando, couleurs de François-Marc Baillet. Saint-Denis (Réunion) : Des bulles dans l'océan, 2014, 94 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 27 cm ISBN : 978-2-919069-18-7 [cartonné].

Ranarielo, Elisé

La petite peta, Ralambomahay et Ranarivelo ont produit le livre éditions Tsioury, 2008, [NC].

Ramiandrisoa, Alban

Fahazavana vaovao. Ny fahatongavan'ireo misionera voalohany tany atsimo [Lumière nouvelle. L'arrivée des missionnaires dans le Sud], [s.l.], [SOIMANGA], [s.d.] [Turin, Imprimerie gruppo Alzani, Pinerolo, 2002] [Information bibliographique repéré dans : GALIBERT (Nivoelisoa), (textes établis, introduits et annotés par), *À l'angle de la grande maison : les lazaristes de Madagascar : correspondance avec Vincent de Paul, 1648-1661*. Paris : Presses Paris Sorbonne, 2007, p. 107].

Rasalama, maritiry voalohany, 40 p. ; *Victoire Rasoamanarivo, ilay andrin'ny Fiangonana*, 68 p. ; *Sefrera Raphaël Louis Rafiringa, ilay mpanabe ny tanora*, 64 p. Antananarivo : Edition Md Paoly, 13x18 cm. [NC].

Fahazavana vaovao. Ny fahatongavan'ireo misionera voalohany tany atsimo [Lumière nouvelle. L'arrivée des missionnaires dans le Sud], [s.l.], [s.d.] [Turin, Imprimerie gruppo Alzani, Pinerolo, 2002].

Sah Bi, Jess

Yao crack en math. Dessin de Jess Sah Bi, texte de Joséphine Guidy Wandja. Abidjan ; Dakar ; Lomé : Nouvelles Éditions Africaines ; [Nancy] : [diffusion Berger-Levrault], 1985, 28 p., ISBN : 2723607356.

Kimboo contre la drogue. Dessin de Jess Sah Bi et Lassane Zohoré, scénario de L. Lombardo et Kolo Touré, avec la participation du footballeur Basile Boli. Abidjan : Nouvelles Éditions Ivoiriennes ; Éditions d'Ako, 2001 [NC].

Salo, Joël

Wambi. Dessin et scénario de Joël Salo. Ouagadougou : Hamaria, 2001.

Samb, Fayez

La patrouille du Caporal Samba. Tirailleurs sénégalais à Lyon. Dessin et scénario de Fayez Samb. Paris : L'Harmattan, 2003, 60 p., ISBN : 2747551156 [NC].

La patrouille du Caporal Samba. Le Naufrage de l'Africa. Dessin et scénario de Fayez Samb. Paris : L'Harmattan 2004, 63 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x29 cm, ISBN : 2747568288.

La patrouille du Caporal Samba. Le Tirailleur des Vosges. Dessin et scénario de Fayez Samb. Paris : L'Harmattan, 2007, 51 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x29, ISBN : 9782296024045.

La patrouille du Caporal Samba. Le Tirailleur et les Cigognes. Dessin et scénario de Fayez Samb. Paris : L'Harmattan, 2010, 58 p., ISBN : 9782296104051 [NC].

Senga Kibwanga

Alerte à Kamoto ou un accident dans la mine. Dessin de Nsenga Kibwanga [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda Wamuela Bujitu [= Pie Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Lanterne [Max Pierre], (imprimerie Saint Paul), 1989, 32 p., 24x35 cm, ill. en bichromie, couv. ill. en bichromie [pas d'ISBN] [agrafé]. Une mention dans le dernier dessin précise : « Scénario: Tshibanda Wamuela Bujitu. Dessin: Senga Kibwanga ».

Les Refoulés du Katanga. Dessin de NsengaK. [= Senga Kibwanga], scénario de Tshibanda W. B. [= Pie Tshibanda]. Lubumbashi : Éditions Impala, [1994], [30 p.], ill. en noir et blanc, couv. ill. en bichromie 21x29,5 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Couple modèle / Couple maudit - Hutu-Tutsi. Dessin de J. Senga Kibwanga, scénario de W. Inongo. Durbuy : Coccinelle B.D., 2001, 30 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 17x24,5 cm, ISBN : 2930273143 [agrafé].

RD Congo Le bout du tunnel... 1+4=...?.. Dessin de J. Senga Kibwanga, scénario de P. Tshibanda W.B. Durbuy : Coccinelle B.D., 2006, 40 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 22x30 cm, ISBN : 2930273356 [cartonné].

Silva (Lito)

SILVA (Lito), *Geração do Holocausto*. [Luanda ?] : INALD, 1998, 44 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x30 cm, [pas d'ISBN] [agrafé]. Une mention dans la deuxième de couverture précise : Estória 1 / Era uma vez um mercenário... / Argumento desenho : Lito Silva / Artes Finais : Hugo Fernandes / Estória 2 Ana Ntumba / Argumento : Lito Silva baseado numa crónica de / Pepetela / Desenho e artes finais Lito Silva / Capa : Hugo Fernandes / Contra capa : Carnott Júnior / Hugo Fernandes / Poema : « Sempre o meu Sonho » : Henrique Abranches / Design e Composição gráfica : Imagem, ViP / Impressão : EAL – Edições de Angola, Lda. / Edição : INALD / Depósito legal N° 1650 / Tiragem : 1000 Exemplaires / Ano : 1998 / © Lito Silva.

Sisé, Mongo

Les aventures de Mata Mata et Pili Pili : Le portefeuille. Dessin et scénario de Mongo Sisé. Kinshasa : Mongoproducton et Ed. Mama-leki, 1978 [NC].

Les aventures d'un enfant africain : Bingo en ville. Dessin et scénario de Mongo Sissé [sic]. [Bruxelles] : AGCD (Service information et relations publiques de l'administration générale de la Coopération au Développement), 1981, 31 p., ill. en bichromie, couv. ill. en bichromie, 21x29 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Les aventures d'un enfant africain : Bingo en ville. Dessin et scénario de Mongo Sisé. Écaussines (Belgique) : EUR-AF éditions, 1981, 32 p., ill. en coul, couv. ill. en coul., 21x30 cm. [pas d'ISBN] [agrafé] (réédition).

Les aventures d'un enfant africain : Bingo à Yama-Kara, Dessin et scénario de Mongo Sisé. Bruxelles : AGCD, 1982, 32 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm, [pas d'ISBN] [agrafé].

Le Boy : Les aventures de Mata Mata et Pili Pili. Dessin et scénario de Mongo Sisé. Écaussines, Belgium : Euraf Éditions, 1982 [NC].

Les aventures d'un enfant africain : Bingo en Belgique (ou l'interdépendance). Dessin et scénario de Mongo Sisé. Bruxelles : AGCD, 1983, 32 p. [NC].

Bingo au pays Mandio (ou la lutte contre la désertification). Dessin et scénario de Mongo Sisé. Bruxelles : AGCD, 1984, 37 p., ill. bichromie, couv. ill. en coul., 21x30 cm. [pas d'ISBN] [agrafé].

Mokanda illusion. Mata Mata et Pili Pili. Dessin et scénario de Francis Mongo Sisé [= Mongo Sisé]. Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2012, 78 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x30 cm, ISBN : 9782296993976 [broché].

Sonon, Hector

Zinsou et Sagbo. Dessin et scénario de Hector Sonon. [s.l.] : L'auteur, 1989. [NC].

SONON (Hector), *Adan é Gbo Sika é*. Cotonou : Éditions MEPS, 1996, [28] p. ill. en bichromie, couv. ill. en bichromie, 15x21 cm [pas d'ISBN] [agrafé], en C4 on peut voir le logo de UNICEF.

Mais qu'est-ce qu'il y a dodo ?. Dessin de Hector Sonon, texte de O.J.R. Georges Bada. Abidjan : NEI, 1997.

Afi et le tambour magique. Dessin de Hector Sonon, texte de Thécla Midiohouan. Cotonou : Les éditions du Flamboyant ; Vanves : Edicef, 1999.

Anna, Bazil et le trafiquant. Dessin de Hector Sonon, textes de Léon Ahouéfato. Cotonou : Matériels Éducatifs Pour la Santé (MEPS), [s.d.], 45 p. ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x15 cm [pas d'ISBN] [agrafé], réalisé par UNICEF Bénin, Service de Coopération et d'Action Culturelle (France), BCAT, lutte contre le trafic d'enfants, Union européenne, Care International Bénin, Matériels Éducatifs Pour la Santé (MEPS), Coopération Technique Belge, Terre des hommes Bénin-Togo, APEFE (Belgique), Plan International Bénin.

La statuette sacrée. Dessin de Hector Sonon, texte de O.J.R. Georges Bada. Abidjan : NEI, 2002.

Les belles noces de Faïma. Dessin de Hector Sonon, texte de O.J.R. Georges Bada. Abidjan : NEI, 2002.

Une cargaison d'enfants. Dessin de Hector Sonon, texte de Léa Affiavi Attidoko. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2003.

Abalo a le palu. Dessin et texte de Hector Sonon. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2004 ;

Toubab or not toubab. Dessin d'H. Sonon, scénario de Mathias Mercier, d'après le roman de Jean-Claude Derey. Paris : Rivages ; Bruxelles : Casterman, coll. « Noir », 2012, 104 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 18,6x26 cm, ISBN : 9782203041653.

Souffle, Kan

Gbassman. Le grand prêtre. Dessin et scénario de Kan Souffle. Abidjan : Gbich ! Éditions, 2006, [?] p. [NC].

Les sorcières. La stagiaire. Dessin de Kan Souffle, scénario de Fabrice Dan. Abidjan : Go Média, 2009, [?] p. [imprimé] [NC].

Les sorcières. Feu aux foyers. Dessin de Kan Souffle, scénario de Richard Aboua. Abidjan : Go Média, 2011, 44 p., ill., couv. ill. en coul., 30 cm, ISBN : 9782953433364 [imprimé] [NC].

Les sorcières. Les trois petits génies. Dessin de Kan Souffle, scénario de R. Aboua. Abidjan : Go Média, 2012, 45 p., ill., couv. ill. en coul., 30 cm [imprimé] [NC].

Titi, Faustin

Une éternité à Tanger. Dessin de Faustin Titi, scénario de Eyoum Nangué. Sasso Marconi : Lai-momo, 2004, 46 p., p. 21x28 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., ISBN : 888958100X [broché].

La reserve. Dessin de Faustin Titi, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Thomas Gunzig, couleur de Rafaël Espinel. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valeurs communes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 8889581131, [broché]. Préface de Vincenzo Fano.

La reserva. Dessin de Faustin Titi, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Thomas Gunzig, couleur de Rafaël Espinel. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valores comunes », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : ???, [broché]. Préface de Vincenzo Fano.

La riserva. Dessin de Faustin Titi, scénario de C.N. Edimo [= Christophe Edimo], récit de Thomas Gunzig, couleur de Rafaël Espinel. Sasso Marconi (Bologne) : Edizioni Lai-momo, coll. « Valori comuni », 2005, 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x28 cm, ISBN : 9788889581179, [broché]. Préface de Vincenzo Fano.

En evighet i Tanger. Dessin de Faustin Titi, scénario de Eyoum Nangué. Stockholm : Bokförlaget Trasten, 2007, 46 p., p. 21x28 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., [broché] ISBN : 9185133671.

Een eeuwigheid in Tanger. Dessin de Faustin Titi, scénario de Eyoum Nangué. Den Haag : Oxfam Novib, 2008, 46 p., p. 21x28 cm, ill. en coul., couv. ill. en coul., [broché] ISBN : 9789069420882.

Le secret du manguiier ou l'enfance volée. Dessin de Titi [= Faustin Titi], scénario de Edimo [= Christophe Edimo], couleur de Randrianamantena [= Didier Mada]. Malakoff : Mouvement du Nid, 2008 [NC].

Toukara, Massiré

Les jumeaux à la recherche de leur mère. Dessin de Massiré Toukara, texte de Ousmane Diarra. Bamako : Éditions Balani's, 2004 [NC].

« Droit d'asile », participation au collectif *Déclaration Universelle des Droits de l'Homme*. Paris : Glénat/Amnesty Internationale, 2006. [NC].

La princesse capricieuse. Dessin de Massiré Toukara, texte de Ousmane Diarra. Bamako : Balani's, 2006, coll. « Ziri », 39 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 15x21 cm, ISBN : 9995280221.

Ce livre est accompagné d'une cassette : le conte est interprété en français, sur une face, par Sadjó Kanté, et en bambara, sur l'autre face, par Augustine Koné [NC].

Woroni du Bafing. Dessin de Massiré Toukara, scénario de Mamadou Traoré. Série *Issa et Wassá*. Bamako : Éditions Balani's, 2008, 26 p. [NC].

Le Forestier du Baoulé, Dessin de Massiré Toukara, scénario de Mamadou Traoré. Série *Issa et Wassá*. Bamako : Éditions Balani's, 2008, 30 p. [NC].

Le mali de Madi. 50 ans d'histoire, 50 ans d'indépendance. Dessin de Massiré Toukara, scénario de Sébastien Lalande, couleur de Julien K.B. Batandéo, récit de Oumar Keïta. Bamako : Princes du Sahel, 2010, 54 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x30 cm Édité pour le cinquantenaire de l'indépendance du Mali.

Les animaux du fleuve. Dessin de Julien Batandéo et Massiré Toukara, récits de Lassana Kamissoko et Claudine Brelet. Bamako : Afrik.m ; UNESCO, 2011, 52 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 20x21,8 cm, ISBN : 9789995284787 [broché].

La famille Doumbia. Dessin de Massiré Toukara, texte de Mahamadou Traoré et les enfants du Centre Social les Larris-Maradas de Pontoise. Bruyères-sur-Oise (France) : Graine de Savoir & Soif d'Apprendre, 2012, Coll. « Un monde de familles », 28 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 21x15 cm, ISBN : 9791090807037 [NC].

Tchibemba

Cap sur la capitale. Dessin et scénario de Tchibemba, dialogues de Georges Kyungu MB.

Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 1985, 48 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en bichromie, 21x29 cm, [pas d'ISBN], broché. À la page des crédits, on peut lire : « Imprimé sur les presses de la Société Missionnaire Saint Paul Lubumbashi ».

Des clandestins à la mer. Les tribulations de Yado. Dessin de Tchibemba, scénario de P. Tshibanda.

Durbuy : Coccinelle BD, 2010, 52 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. [en ligne], ISBN : 9782930273549, www.coccinellebd.be. En deuxième de couverture on peut lire : « Cet album ne peut être vendu, il est offert par UNHCR- The UN Refugees agency. Il a été réalisé grâce au soutien financier de l'Union européenne et du Royaume de Danemark. »

Cap sur la capitale. Dessin et scénario de Tchibemba, dialogues de Georges Kyungu MB.

Paris : L'Harmattan, coll. « L'Harmattan BD », 2017, 58 p., ISBN : 9782343104195 [NC]

Tshitshi

Blagues coquines. T13 (Collectif). Bruxelles : Joker, 2004 [NC].

Blagues coquines. T15 (Collectif). Bruxelles : Joker, 2006 [NC].

Le joyau du Pacifique. Dessin de Tshitshi, scénario de Laye. D'après une nouvelle de Jacques

Saussey. Bruxelles : Joker, coll. « Horizon », 2007, 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 22x32 cm, ISBN : 9782872653553 [cartonné].

T.T. Fons

Goorgoorlou pour la dépense quotidienne. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Sogedit, 1991 [NC].

Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Sogedit, 1992 [NC].

1993, l'année Goorgoorlou. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons, 1994, 51 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 21x27 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou survivant de la Dévaluation. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de Oumar Diakité [= Odia]. Dakar : Atelier Fons, 1996, 48 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 21x30 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou. Pour la dépense quotidienne. 2^e Edition. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de Oumar Diakité [= Odia]. [s.l.] : Clairafrique, 1999, 50 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 15x22 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou survivant de la Dévaluation, 2^e Edition. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de Oumar Diakité [= Odia]. [s.l.] : Clairafrique, 1999, 52 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 15x22 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou. Le cauchemar. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons, 1999, 48 p., ill. en noir et blanc, couv. en couleur, 21x30 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou. Le cauchemar. Dessin et scénario de T.T. Fons. Réédition en petit format : Dakar : Atelier Fons, 2001, 48 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 15x21 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

Goorgoorlou 1998-2000 : Les années hop. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons (imprimé au Sénégal en janvier 2001, sur les presses de l'Imprimerie Saint-Paul), 2001, 99 p., ill. en noir et blanc, couv. en coul., 21x30 cm [pas d'ISBN] [broché].

Goorgoorlou 1996-1997 : Les années hip. Dessin et scénario de T.T. Fons. Dakar : Atelier Fons (imprimé au Sénégal en janvier 2001, sur les presses de l'Imprimerie Saint-Paul), 2001, 98 p., ill. en noir et blanc, couv. en couleur, 21x30 cm [pas d'ISBN] [broché].

Goorgoorlou. Serigne Maramokho Guissané. Dessin et scénario de T.T. Fons, couleur de Oumar Diakité [= Odia]. Dakar : Atelier Fons, 2002, 48 p., ill. ; 21x30 cm, [pas d'ISBN] [agrafé]. Réimpression, en couverture on peut lire : « Juillet 1992, Histoire inédite, Sogedit ».

White, Lorcan

« King Lizard and the Emerald Woman ». Dessin et scénario de Lorcan White, dans *Comics 2000*. (Collectif). Paris : L'Association, 1999, 2 000 p. Coordination de Jean-Christophe Menu, p. 1911-1913.

Yaratchaou, Roger Boni

Zannou : Sur les traces de Grand-père. Dessin de Roger Boni Yaratchaou, texte de Béatrice Lalinson Gbado. Cotonou : Ruisseaux d'Afrique, 2011 [NC].

Zekid, Willy

Takef. Dessin et scénario de Willy Zekid. Ouagadougou : Bayard Afrique SA / Planète Jeunes, Hors série B.D : n°1, [2012], 65 p., ill. noir et blanc, couv. ill. en coul., [pas d'ISBN] [broché], prix 1 500 F CFA. Préface de Eyoum Ngangué.

Zohoré

Le SIDA et les autres affaires le concernant. Dessin et scénario de Zohoré. Abidjan : CEDA, 1985, 39 p., ill. noir et blanc, couv. ill. en coul., 24 cm, ISBN : 2863942883.

Le Rêve de Kimi. Dessin de Lassane Zohoré, texte de Josette Abondio. Abidjan : NEI, 1999 [NC].

Le coq wui ne voulait plus chanter. Dessin de Lassane Zohoré, texte de Fatou Keïta. Abidjan : NEI, 1999, 32 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 18x22 cm, ISBN : 9782911725906, [agrafé]. [NC]

Mificao. Dessin de Les Studios Zohoré [= Lassane Zohoré], texte de Marie-Aka Danielle. Abidjan : NEI, 2002 [NC].

Mificao. Texte de Marie-Aka Danielle, illustrations de Les Studios Zohoré [= Lassane Zohoré]. Abidjan : NEI, 2002, 32 p., 17x22 cm, ISBN : 2844871607 [NC].

Cauphy Gombo. No pitié in bizness. Dessin et scénario de Zohoré. Abidjan : Sud Actions Médias, [2003], 40 p., ill. en noir et blanc, couv. ill. en coul., 21x29,5 cm [pas d'ISBN] [agrafé].

La Petite pièce de monnaie. Dessin de Lassane Zohoré, texte de Fatou Keïta. Abidjan : NEI, 2011 [NC].

Zorome, Aly

Coll. « Métiers d'Afrique » Dessin de Aly Zoromé, texte de Moussa Konaté, Bamako : Le Figuier :
La teinturière, 2001 ; *Le tisserand*, 2001 ; *La savonnière*, 2003 ; *La potière*, 2003 ; *La fileuse*, 2003 [NC].

Coll. « Voyage jeunesse ». Dessin de Aly Zoromé, texte de Moussa Konaté. Bamako : Le Figuier :
Tombouctou, 2006 ; *Le pays Dogon*, 2006 ; *Djenné*, 2006 [NC].

Sitan, la petite imprudente. Dessin de Aly Zoromé, texte de Moussa Konaté. Bamako : Le Figuier,
1997 [NC].

3. Blogs et sites d'auteurs, d'associations ou d'éditeurs africains

Africabulles, blog : www.africabulles.com

Africa comics, base de données : www.africacomics.net

African Books Collective (ABC), distributeur : www.africanbookscollective.com

« Afrilivres », association : <http://www.afrilivres.net/editeurs.php#>

« Alliance des éditeurs indépendants », association : www.alliance-editeurs.org

Bande dessinée africaine, groupe Facebook :

<https://www.facebook.com/groups/134649779999243/>

Books for Africa / Books from Africa (exposition virtuelle) : www.ibby.org/index.php?id=552

Comicalités. Études de culture graphique : <http://comicalites.revues.org/>

Children Books Library (prix) : <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens>

Congolivres : <http://www.congolivre.com>

Deubou Sikoué, Yannick (Blog) : <http://yandeubou.over-blog.com/>

Éditions AGO : <http://agomedia.net>

Éditions Bakame: <http://www.bakame.ch>

Éditions Éburnie : <http://www.editionseburnie.ci/?q=actualit-s>

Éditions Exonda : <http://elondja.blogspot.it/>

Éditions Ganndal : <http://editionsganndal.blogspot.it>

Éditions Jamana : www.jamana.org

Éditions La Boîte à Bulles : <http://www.la-boite-a-bulles.com/collection.php>

Éditions Saint Paul : <http://mediaspaul.fr>

Ekié Le Mag, page Facebook : <https://www.facebook.com/Eki%C3%A9%C3%A9-Le-Mag-1388554304785739/>

« International Board on Books for Young People », association :
www.ibby.org/index.php?id=552.

Kibiswa, Jason, blog :

<http://leblogdejason.canalblog.com/archives/2009/07/20/15062515.html>

« Librairies francophones », association : www.librairesfrancophones.org/ailf.html

« L'Oiseau Indigo », association : <http://www.loiseauindigo.fr/articles/loiseau-indigo-bookwitty/>

« Réseau Afrique 37 » <http://plumesdafrique37.fr>

Masioni, Pat, blog : <http://patmasioni.canalblog.com/>

Mukanda, ressources documentaires sur l'Afrique centrale. <http://mukanda.univ-lorraine.fr/>

Waanda Stoudio, agence : <http://www.waandastudio.org/>

4. Études et documents à propos de la bande dessinée africaine

ABOUEY (Marguerite), OUBRERIE (Clément), « Visions d'Afrique. Entretien recueilli par Xavier d'Almeida ». *Du9. L'autre bande dessinée*, avril 2006.

Voir : <https://www.du9.org/entretien/visions-d-afrique/>, consulté le 15 septembre 2017.

ABOUEY (Marguerite), « Akissi : une enfance à Abidjan. Entretien recueilli par Alicia Koch », *Afrik.com*, 9 juin 2010.

Voir : <http://www.afrik.com/article20010.html>, consulté le 10 septembre 2017.

ABOUEY (Marguerite), Transcription d'une partie de l'émission « Kouakou par M. Abouet » (émission « Sur un tapis volant », *France Culture*, du 29 juillet 2011).

Voir : <http://www.franceculture.fr/emission-sur-un-tapis-volant-kouakou-par-marguerite-abouet-2011-07-29.html>, consulté en janvier 2014 ; le podcast de l'émission n'est plus disponible.

ABOUEY (Marguerite), « Marguerite Abouet : sous le signe du partage. Entretien », *BSCnews.com*, 17 juillet 2012.

Voir : <https://bscnews.fr/201207162354/Illustrateurs/marguerite-abouet-sous-le-signe-du-partage.html>, consulté le 10 septembre 2017.

ABOUEY (Marguerite), « Marguerite Abouet : "Les Ivoiriennes sont moins libres qu'avant".

Entretien recueilli par Renaud de Rochebrune », *Jeuneafrique.com*, 13 juillet 2013.

Voir : <http://www.jeuneafrique.com/136786/culture/marguerite-abouet-les-ivoiriennes-sont-moins-libres-qu-avant/>, consulté le 10 septembre 2017.

ALC, « L'île Maurice racontée à mes petits-enfants », compte rendu, *Takam Tikou, bibliographies*, [s.d.]

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/bibliographies/notices/l-ile-maurice-racontee-a-mes-petits-enfants>, consulté le 19 juillet 2016.

- [ALMO], « Almo productions », *Le blog d'Almo The Best*, [s.d.]
 Voir : <http://almoactu.canalblog.com/archives/2014/09/30/30680530.html>,
 consulté le 25 mai 2017.
- [ALMO], « Historique de la B.D. camerounaise », *Almoactu*, 13 août 2009.
 Voir :
http://almoactu.canalblog.com/archives/historique_de_la_bd_camerounaise/index.html , consulté le 8 février 2017.
- ALMO, « Almo the best : “Il est scandaleux que de plus en plus de dessinateurs africains publient en Europe mais que leurs œuvres ne soient pas vues en Afrique”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie», dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 171-177.
- ANONYME, « Collection l'Harmattan BD », *Site des Éditions L'Harmattan* [s.d].
 Voir : <http://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=collection&no=830>, consulté le 20 septembre 2017.
- ANONYME, « Almo productions », *Terre-azimuts.org*, [s.d].
 Voir : <http://www.terre-azimuts.org/43+zamzam-almo-the-best.html>.
- ANONYME, « Colloque sur la Bande Dessinée malgache », fiche événement, [s.d].
 Voir : <http://africultures.com/evenements/?no=30713>, consulté le 10 juillet 2017.
- ANONYME, « Exposition Madame Livingstone - Centre Belge de la Bande Dessinée », *Sceneario*, [s.d].
 Voir : <http://www.sceneario.com/expositions-salons/exposition-madame-livingstonecentre-belge-de-la-bande-dessinee-307.html>, consultés le 24 mars 2017.
- ANONYME, page « Publications », site web de Jamana. Coopérative culturelle d'édition et de diffusion, [s.d].
 Voir : <http://www.jamana.org/publications.html>, consulté le 12 janvier 2017.
- ANONYME, « Collectif Lamuka. Fiche structure » *Africultures.com* [s.d].
 Voir : <http://africultures.com/structures/?no=12693>, consulté le 7 février 2017.
- ANONYME, « Décès de Max Pierre », Archives et musée de la littérature [s.d],
<http://ghelderode.be/agenda/oldnews/maxpierre.html> , consulté le 4 octobre 2016,
 non disponible le 30 septembre 2017.
- ANONYME, « Historique des BD de Madagascar », www.pensee-chretienne.org, . [s.d.]
 Voir : http://www.pensee-chretienne.org/madagascar_ravo_txt/BD.htm, consulté le 10 juin 2016.
- ANONYME, « French/Mali », *A Selection of International Children's and Youth Literature*, [s.d.]
 Voir : <http://www.ijb.de/spezialbibliothek/white-ravens-2015/single/article/french-mali-1/193.html>, consulté le 20 juillet 2017.
- ANONYME, « Flavien Ntangamyampi », *Sudplanète*, [s.d.]
 Voir : <http://rdc.spla.pro/fr/ficha.pessoa.flavien-ntangamyampi.36731.html>,
 consulté le 3 mars 2017.

- ANONYME, « Qui sommes nous », [s.d.]
Voir : <http://mediaspaul.fr/qui-sommes-nous>, consulté le 15 avril 2015.
- ANONYME, « Zaïre », *Spirou*, n°2314, 19 août 1982, p. 2-3.
- ANONYME, « Le studio Soimanga, l'oiseau rare du graphisme », *Madonline.com*, 21 juin 2002.
Voir : <https://www.madonline.com/le-studio-soimanga-loiseau-rare-du-graphisme/>, consulté le 20 février 2017.
- ANONYME, « Exposition de bandes dessinées africaines à Bruxelles », *Panapress.com*, 25 avril 2002
Voir : <http://www.panapress.com/Exposition-de-bandes-dessinees-africaines-a-Bruxelles--13-594130-18-lang4-index.html>, consulté le 25 août 2017.
- ANONYME, « CNF/AF/CDLC : nuova missione africana per Pierpaolo Rovero », *Afnews.info*, 13 novembre 2002.
Voir : <http://www.afnews.info/public/afnews/news002/newsitem1037176918,33788,html>, consulté le 2 mars 2017.
- ANONYME, « Nous sommes le premier pays africain à avoir été représenté au Salon international de la BD d'Angoulême », publié dans *sobika.com* le 27 juin 2005, non disponible le 25 février, posté par "Farao" le 7 mai 2006 dans le forum *grioo.com*.
Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 25 février 2017.
- ANONYME, « L'Afrique à Angoulême », *BDZoom.com*, 24 janvier 2006.
Voir : <http://bdzoom.com/2709/actualites/lafrique-a-angouleme/>, consulté le 10 septembre 2017.
- ANONYME, « Ma Mère - Making off – 2 », *Le blog de ça et là*, 2 juillet 2007.
Voir : <http://infoscaetla.over-blog.com/article-6881275.html>, consulté le 20 juillet 2017.
- ANONYME, « Biographie de Mongo Sisé », *Blog de Mongo Sisé*, 6 novembre 2008.
Voir : <http://mongosise.skyrock.com/2120306319-Biographie-de-MONGO-Sise.html>, consulté le 10 juillet 2017.
- ANONYME, « Soutien au Centre Culturel "New Espace à Suivre" », *Africultures.com*, février 2009.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=4863>, consulté le 10 octobre 2015.
- ANONYME, « Marguerite Abouet », *Gallimard.fr*, 16 mars 2011.
Voir : <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Marguerite-Abouet>, consulté le 10 septembre 2017.
- ANONYME, « Marguerite Abouet », *Gallimard.fr*, 16 mars 2011.
Voir : <http://www.gallimard.fr/Contributeurs/Marguerite-Abouet>, consulté le 14 septembre 2017.
- ANONYME, « Elikya, le petit orphelin bientôt de retour! », *Blog des éditions Elondja*, 30 mars 2012.
Voir : <http://elondja.blogspot.it/2012/03/elikya-le-petit-orphelin-bientot-de.html>, consulté le 30 septembre 2016.

- ANONYME, « Kinshasa – bandes dessinées: les Editions Elondja en Danger », *CongoForum*, 7 septembre 2012.
Voir : www.congoforum.be/fr/nieuwsdetail.asp?subitem=3&newsid=188865&Actualiteit=selected consulté le 20 septembre 2016.
- ANONYME, « Le “Crayon de D’jino » a 10 ans”, *Irondel.org*, 8 mai 2013.
Voir : <http://www.irondel.org/2013/05/le-crayon-de-djino-a-10-ans/>, consulté le 7 mars 2017.
- ANONYME, « La R.D.C. honore ses créateurs des œuvres d’esprit », *L’Avenir*, 30 décembre 2015.
Voir : <http://grouperavenir.org/merite-des-arts-sciences-et-lettres-la-rdc-honore-ses-createurs-des-oeuvres-desprit/>, consulté le 15 mai 2016.
- ANONYME, « La littérature pour la jeunesse mal en point au Cameroun », *Panapress*, 02 juillet 2003, consulté le 10 août 2016.
Voir : <http://www.panapress.com/La-litterature-pour-la-jeunesse-mal-en-point-au-Cameroun--13-695714-17-lang4-index.html>, consulté le 10 septembre 2017.
- ANONYME, « 40 pays participent au 9^e Festival international de la bande dessinée d’Alger », *Al Huffington Post Maghreb/Algérie*, 20 septembre 2016.
Voir : http://www.huffpostmaghreb.com/2016/09/29/fibda-9-alger-_n_12244428.html, consulté le 10 mars 2017.
- ANONYME, « L’artiste Flavien Ntangamyampi », dans *Pax Christi. Internationale Katholische Friedensbewegung, Impulse 32 - Kunst und konflikt : Bildsignale aus Bukavu (RD Kongo)*, Kommission Solidarität mit Zentralafrika, novembre 2015.
Voir : www.paxchristi.de/file/download/.../Impulse%2032.pdf, consulté le 3 mars 2017.
- ANONYME, « La langue française en RDC. Produire de nouvelles ressources pédagogiques et relancer la formation des enseignants ! Entretien avec Christelle Mignot », *Le Café du FLE*, [s.d.].
Voir : www.lecafedufle.fr/2013/02/la-langue-francaise-en-rdc-produire-de-nouvelles-ressources-pedagogiques-et-relancer-la-formation-des-enseignants-entretien-avec-christelle-mignot/, consulté le 20 septembre 2016.
- ANONYME, « Congo : fin de la première édition du festival international de la bande dessinée », *Africanews*, 22 décembre 2016.
Voir : <http://fr.africanews.com/2016/12/22/congo-fin-de-la-premiere-edition-du-festival-international-de-la-bande-dessinees/>, consulté le 10 mars 2017,
- ARNEAU, « Un africain à Paris », *Sceneario*, 3 juin 2010.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/malamine/un-africain-a-paris/14103.html>, consulté le 29 mars 2017.
- BADIBANGA (Célestin), SUFFREN (Stéphanie), *Papa Mfumu'eto 1er, peintre*. [Montreuil] : Éditions de l’Œil, coll. « Les Carnets de la création », 2002, 23 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 17 cm, ISBN : 2912415381 [agrafé].

- BARUTI (Barly), « “Chemise jaune et pantalon bleu” : entretien avec Barly Baruti. Propos recueillis par Jean-Pierre Jacquemin », dans *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 94-96.
- BARUTI (Barly), « Ixelles Premier safari de la bande dessinée. Des cafés en noir et blanc. Entretien recueilli par Daniel Couvreur et Jean-Louis Wertz », *Le Soir*, 26 avril 2002.
Voir : http://archives.lesoir.be/barly-baruti-la-culture-au-corps_t-20000624-Z0JDDW.html, consulté le 10 mars 2017,
- BARUTI (Barly), « Soutien au Centre Culturel “New Espace à Suivre” », février 2009.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=murmure&no=4863>, consulté le 10 août 2017.
- BARUTI (Barly), Post sur Facebook, 28 juin 2013.
Voir : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151484005510671&set=a.42335940670.67008.725690670&type=3&theater>, consulté le 3 septembre 2017.
- BARUTI (Barly), « Entretien recueilli par Gros Plan agence à la découverte de Barly Baruti dans une interview exclusive riche en couleurs !!! », *Page Facebook de Gros Plan*, 11 août 2014.
Voir : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=584631961645458&id=458981044210551, consulté le 24 août 2017.
- BARUTI (Barly), « Entretien recueilli par Mac Arthur », *bdthèque.com*, 26 novembre 2014.
Voir : <http://www.bdtheque.com/interview-barly-baruti-297.html>, consulté le 15 août 2017.
- BATANDÉO (Julien), « B.D. / Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *Togomatin*, n°52, 4 janvier 2016.
- BATHY (Asimba) « Dessiner ne doit pas être une corvée mais une partie de plaisir », propos recueilli par Guilan Babs». *Business et finances*, 1^{er} décembre 2015.
Voir : <http://business-et-finances.com/asimba-bathy-auteur-dessiner-ne-doit-pas-etre-une-corvee-mais-une-partie-de-plaisir/>, consulté le 31 janvier 2017.
- BATHY (Asimba), post sur Facebook, 16 décembre 2015.
Voir : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=428334694032108&set=a.319732404892338.1073741839.100005667425156&type=3&theater>, consulté le 30 juin 2017.
- BATHY (Asimba), post sur Facebook, 29 décembre 2015.
Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/433494293516148>, consulté le 30 juin 2017.
- BATHY (Asimba), post sur Facebook, 29 avril 2017.
Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/623597534505822?pnref=story>, consulté le 30 juin 2017.

- BATIONO (Fortuné), « Côte d'Ivoire : les tensions sociales à l'usure de la satire douce », *AfriBD*, [s.d].
Voir : www.afribd.com/article.php?no=9055 , consulté le 20 août 2016.
- BAZIN (Sophie), « Franco Clerc, Joyeuses retrouvailles », *No comment*, 24 mai 2016.
Voir : <http://www.nocomment.mg/franco-clerc-joyeuses-retrouvailles/>, consulté le 28 mars 2017.
- BI (Jessie), « Scrublands de Joe Daly », *Du9*, octobre 2007.
Voir : <http://www.du9.org/chronique/scrublands/>, consulté le 29 mars 2017.
- BI (Jessie), « The Red Monkey dans John Wesley Harding de Joe Daly », *Du9*, février 2009.
Voir : <http://www.du9.org/chronique/the-red-monkey-dans-john-wesley/>, consulté le 29 mars 2017.
- BI (Jessie), « Dungeon Quest t.1 de Joe Daly », *Du9*, novembre 2009.
Voir : <http://www.du9.org/chronique/dungeon-quest-t-1/>, consultés le 8 avril 2017.
- BOMBOKO (Dan), « Dan Bomboko : Profession, éditeur de BD en R.D.C.. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 66-69.
- BOTES (Conrad), KANNEMEYER (Anton), « South Africa - The Bigger Picture. An Interview with Conrad Botes & Anton Kannemeyer. Propos recueilli par Vanina Géré », *Books&Ideas*, 17 avril 2014.
Voir : <https://www.academia.edu/8281656/>, consulté le 12 mai 2017.
- BOTTE (Véronique), TÊTE (Paul) et CASSIAU-HAURIE (Christophe), *L'édition de jeunesse au Kenya et au Congo démocratique*. 2003 [PDF en ligne].
Voir : http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Rma7PTUpoYMJ:eprints.aidenligne-francais-universite.auf.org/336/1/Edition_jeunesse_au_Kenya_et_au_Congo_d%25C3%25A9mocratique.pdf+%&cd=1&hl=it&ct=clnk&gl=it&client=firefox-b , consulté le 3 juin 2016.
- BOUKALA (Mouloud), « Autoreprésentation et hétérostigmatisation en bandes dessinées : La vie de Pahé de Bitam à Panam », *Ethnologies*, n°312, 2010, p. 219-239.
- BOWALA (Abelle), « [commentaire du post d'Asimba Bathy], 29 décembre 2015
Voir : <https://www.facebook.com/bathy.asimba/posts/433494293516148>, consulté le 30 juin 2017.
- BRAECKMAN (Colette), « Barly Baruti se bat pour Tembo, son éléphant », 4 septembre 2015, *Le carnet de Colette Braeckman*, *Lesoir.be*.
Voir : <http://blog.lesoir.be/colette-braeckman/2015/09/04/barly-baruti-se-bat-pour-tembo-son-elephant/>, consulté le 25 août 2017.
- BREZAULT (Alain), « Awai Mongo Sisé François-Xavier », *Africine.org*, s.d.
Voir : <http://www.africine.org/?menu=fiche&no=22974>, consulté le 6 mars 2017.

- BREZAULT (Alain), « Les Albums collectifs », *Africultures.com*, 12 septembre 2007.
Voir : <http://africultures.com/les-albums-collectifs-6908/>, consulté le 10 janvier 2017.
- BREZAULT (Alain), « La caricature face à la dictature en R.D.C. », *Africultures*, 11 décembre 2009.
Voir : http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=11681, consulté le 28 décembre 2016.
- BRISEBARRE (Anne-Marie), « Dessine-moi un mouton. Tabaski et représentations graphiques », dans A.M. Brisebarre et Liliane Kuczynski, dir., *La Tabaski au Sénégal. Une fête musulmane en milieu urbain*. Paris : Karthala Éditions, 2009, p. 419-433.
- BRUNSCHWIG (Luc), « Soldat inconnu T3. Saison sèche. Compte rendu », *PlanèteBD.com*, 18 juin 2013.
Voir : <http://www.planetebd.com/comics/urban-comics/soldat-inconnu/saison-seche/19815.html>, consulté le 10 septembre 2010.
- CADASSE (David), « 100% jeune 100% réglo », *Afrik.com*, 19 avril 2001.
Voir : <http://www.afrik.com/article2628.html#edXrU9xwlHjEI7HK.99>, consulté le 2 mars 2017.
- CARIC'ACTU, « Commentaire d'une photo sur la page Facebook de Caric'Actu », 2 mai 2016.
Voir : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1737563213128821&id=11760659042410, consulté le 28 décembre 2016.
- CASSEL (Benoît), « Mandrill T5. Les orchidées de Volnaïev », *planetebd.com*, 3 juin 2003.
Voir : <http://www.planetebd.com/bd/glenat/mandrill/les-orchidees-de-volnaiev/219.html>, consulté le 2 décembre 2016.
- CASSEL (Benoît), « Mandrill T7. La nasse », compte rendu, *planetebd.com*, 22 mars 2007. Voir : <http://www.planetebd.com/bd/glenat/mandrill/la-nasse/766.html>, consulté le 2 août 2017.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « La longue histoire de la BD centrafricaine », *BDzoom*, 1 mai 2007.
Voir : <http://bdzoom.com/4704/patrimoine/la-longue-histoire-de-la-bd-centrafricaine/>, consulté le 30 novembre 2015.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Laval NG ou la réussite (très) discrète d'un bédéiste du Sud », *Africultures.com*, 3 juin 2007.
Voir : <http://africultures.com/laval-ng-ou-la-reussite-tres-discrete-dun-bedeiste-du-sud-5975/#prettyPhoto>, consulté le 24 septembre 2017.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Hommage à Serge Saint-Michel », *BD Zoom*, 1^{er} août 2007.
Voir : <http://bdzoom.com/4709/patrimoine/hommage-serge-saint-michel/>, consulté le 10 mai 2017.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « La percée de la B.D. africaine en Europe », *www.africultures.com*, 12 septembre 2007.
Voir : <http://africultures.com/la-percee-de-la-bd-africaine-en-europe-6901/>, consulté le 21 juillet 2017.

- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Bande dessinée gabonaise : le grand sommeil », *Africultures*, 18 octobre 2007.
Voir : www.africultures.com/php/?nav=article&no=6998 , consulté le 3 septembre 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Festivals de BD d'Afrique : comment sortir de l'événementiel ? », dans *Africultures*, 2008/2, n°73, p. 125-130.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « La littérature africaine en bande dessinée : une voie à explorer », *Africultures*, 18 novembre 2008.
Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8184>, consulté le 15 juin 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Histoire de la bande dessinée à Madagascar », *BDzoom.com*, 18 janvier 2009.
Voir : <http://bdzoom.com/5695/patrimoine/histoire-de-la-bande-dessinee-a-madagascar/>, consulté le 20 juillet 2017.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Rwanda 94 De Cécile Grenier, Ralph et Pat Masioni. Une approche périlleuse du génocide », *Africultures.com*, 22 juillet 2008.
Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=7966#sthash.ph2zRydY.dpuf>, consulté le 31 juillet 2017.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), REBOUL (Amande), « La B.D. au Congo-Brazza, à l'ombre du grand frère », *Congopage*, 2 juin 2009.
Voir : www.congopage.com/?page=imprimersans&id_article=6275, consulté le 29 novembre 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), *Îles en bulles, histoire de la bande dessinée dans l'Océan Indien*, La Montagne (La Réunion) : Centre du monde éditions, 2009.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), MEUNIER (Christophe), *Cinquante années de bandes dessinées en Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan, 2010, p. 94.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Brève histoire de la bande dessinée au Mali », *Africultures*, 22 novembre 2010.
Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=9821>, consulté le 10 août 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Chic Planète », cahier hors-texte de 96 p., contenant des synthèses par zone géographique, dont l'Afrique, dans GAUMIER (Patrick), *Le dictionnaire mondial de la bande dessinée*. Paris : Larousse, 2010.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), *Histoire de la bande dessinée congolaise : Congo belge, Zaïre, République démocratique du Congo*. Préface d'Alain Brezault. Paris : L'Harmattan, 2010.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Olvis Dabley : "Coco Bulles est le porte-flambeau qui nous a apporté la reconnaissance internationale" », *Africultures*, n°84, mai 2011, p. 200-202.

- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Dan Bomboko : profession, éditeur de B.D. en R.D.C. », *Africultures*, n°84, mai 2011, p. 66-69.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « Histoire de la bande dessinée au Cameroun (1/3) », *Africultures*, 30 décembre 2011.
Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10556>.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), *Quand la B.D. d'Afrique s'invite en Europe. Répertoire analytique*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « B.D. / Entretien avec Julien Batandéo », *Togomatin*, n°52, 04 janvier 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), *Histoire de la bande dessinée au Cameroun*. Paris : L'Harmattan, 2016.
- CASSIAU-HAURIE (Christophe), « La longue histoire de la B.D. centrafricaine », *BDzoom*, 1 mai 2007.
Voir : <http://bdzoom.com/4704/patrimoine/la-longue-histoire-de-la-bd-centrafricaine/>, consulté le 30 novembre 2016.
- CHAUME-JAPHET (Delphine), « La caricature de presse à Brazzaville (1990-2006) », dans « Rires africains et afropéens », ASTRUC (Rémi), (textes réunis par), *Humoresque*, n°38, 2014, p. 153-163.
- CHAUVET (Caroline), « Exposition – Bande dessinée africaine : “Si j’étais Hergé, Mobutu serait mon Tintin” », *Jeune Afrique*, 11 mars 2014.
Voir : <http://www.jeunefrique.com/165092/societe/exposition-bande-dessin-e-africaine-si-j-tais-herge-mobutu-serait-mon-tintin/>, consulté le 5 juin 2017.
- CLAVIÈRES (Guillaume), « Madame Livingstone », *PlanèteBD.com*, 8 juillet 2014.
Voir : www.planetebd.com/bd/glenat/madame-livingstone/congo-la-grande-guerre/23589.html#image, consulté le 24 août 2017.
- DABLEY (Olvis), « Survie d’un festival B.D. en Afrique en période de crise : cas de COCO BULLES en Côte d’Ivoire », *Bdzoom.com*, 30 janvier 2005.
Voir : <http://bdzoom.com/526/actualites/olvis-dabley-bloque-en-cote-divoire/>, consulté le 17 juillet 2017.
- DALY (Joe), « KAPOW! Entretien recueilli par Sean O'Toole », *www.mahala.co.za*, 16 février 2011.
Voir : <http://www.mahala.co.za/art/kapow/>, consulté le 15 septembre 2017.
- [DANNGAR (Adjim)], « Invitation au lancement de l’irascible Mamie Denis : ce jeudi 2 février à partir de 19h au 21 bis rue des Écoles 75005 », *Adjimdanngar*, 1 février 2017.
Voir : <https://adjimdanngar.wordpress.com/2017/02/01/invitation-au-lancement-de-lirascible-mamie-denis-ce-jeudi-2-fevrier-a-partir-de-19h-au-21-bis-rue-des-ecoles-75005/>, consulté le 22 mars 2017.
- [DANNGAR (Adjim)], « La gangrène : l’État-policier, la justice et Théo », *Adjimdanngar*, 20 février 2017.
Voir : <https://adjimdanngar.wordpress.com/2017/02/20/la-gangrene-letat-policier-la-justice-et-theo/>, consulté le 22 mars 2017.

- DAUVILLIER (Fabrice) « *Gbich ! : opération coup de poing* », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 9-12.
- DELISLE (Philippe), *Bandes dessinées et religions : des cases et des dieux*. Paris : Karthala, coll. « Esprit BD », 2016.
- DEUBOU SIKOUÉ (Yannick), « Le collectif A3 et le magazine Bitchakala », *Tikam Tikou*, dossier « La bande dessinée », 2011, publié le 10 mars 2011.
Voir : <http://www.takamtikou.fr/dossiers/dossier-2011-la-bande-dessinee/le-collectif-a3-et-le-magazine-bitchakala-cameroun>, consulté le 10 novembre 2016.
- DEUBOU SIKOUÉ (Yannick), « La bande dessinée camerounaise, la petite histoire... », *Le blog de Yannik Deubou Sikoué*, 24 juin 2011.
Voir : <http://yandeubou.over-blog.com/article-la-bande-dessinee-camerounaise-la-petite-histoire-77711294.html>, consulté le 20 septembre 2016.
- DJADOU (Pascal), « Comprendre la presse en Côte d'Ivoire : des origines à nos jours », *100%100culture.com*, 1 juillet 2015.
Voir : <http://100pour100culture.com/author/pascald-djadou/>, consulté le 5 décembre 2016.
- DUBUISSON (Yves), « Madame Livingston [*sic*] Congo, la Grande Guerre de Barly Baruti et Christophe Cassiau-Haurie chez Glénat », *L'avis des bulles*, n°174-175, juillet-septembre, 2014, p. 42-43.
- DUPÉRE (Michelle), « D'Angoulême à Kinshasa : quand la B.D. du Sud se manifeste », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 65-68.
- DU TOIT (Catherine), « La traduction de Bitterkomix, une trahison loyale et constante », *French Studies in Southern Africa*, n°44, 2014, p. 3-31.
- EDIMO (Christophe), « L'Afrique dessinée. Entretien avec Christophe Ngalle Edimo, Président de l'association L'Afrique dessinée », propos recueilli par Emeline Giguët-Legdhen, *Francparler-oif.org*, [s.d.]
- EDIMO (Christophe), « Comment devenir scénariste de bande dessinée en Afrique, exemple du parcours de Ch. Ngalle Edimo, propos recueillis par Laura Colombo, avec la collaboration de Roberta Marazzo », *Publifarum*, n°14, 1 février 2011, « La BD francophone ».
Voir http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=206, consulté le 20 août 2017.
- EDIMO (Christophe), « Entretien avec Christophe Ngalle Edimo. Président de l'association L'Afrique dessinée. Rédaction de Emeline Giguët-Legdhen », *Franc-parler-oif.org*, 7 juin 2007.
Voir : http://www.francparler-oif.org/images/stories/articles/ngalle_edimo2007.htm, consulté le 17 juillet 2017.
- ELYON'S, « Pour certains, mener un projet *crowdfunding* B.D. depuis l'Afrique était casse-gueule, mais je suis la preuve qu'ils se sont trompés. Entretien recueilli par Ch. Missia Dio », *ActuaBD.com*, 16 avril 2015.

Voir : <http://www.actuabd.com/Elyon-s-Pour-certains-mener-un>, consulté le 25 septembre 2017.

ENYIMO (Martin), « Bande dessinée : la plate-forme de BD Kin Label totalise un an d'existence », *Digital Congo*, 26 décembre 2008.

Voir : <http://www.digitalcongo.net/article/55604>, consulté le 28/03/2014.

ESTERHUYSEN (Peter), « L'azione educativa del fumetto. Un esempio sudafricano », *Africa e Mediterraneo* n°37, 2001, p. 42-45.

FARAO (coord.), « La B.D. africaine existe, je l'ai rencontrée !! », *Grioo.com*, 7 mai 2006.

Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 1 avril 2017.

FEDERICI (Sandra), MARCHESINI REGGIANI (Andrea), REPETTI (Massimo), (dir.), *Matite africane. Percorsi di avvicinamento a realtà africane. Fumetto e vignetta satirica*. Bologne : Laimomo ; Bologne : CEFA, 2002, 96+XVI p.

FEDERICI (Sandra), « Les blogs : lieu de rencontre des dessinateurs africains », *Le Courrier*, n°7 N.S., aout-septembre 2008.

FEDERICI (Sandra), « Un festival de la bande dessinée entre Afrique et Europe », *Africa e Mediterraneo*, n°82, 2015, p. 69-74.

FEDERICI (Sandra), « De la Jungle à l'Italie et retour. La diffusion de la bande dessinée populaire d'origine italienne au Congo », dans : *Des Italiens au Congo aux Congolais en Italie* [titre provisoire], éd. Daniele Comberiat, Pierre Halen, Rosaria Iounes-Vona. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Littératures des Afriques », n°3 en cours de publication).

FEDERICI (Sandra), « La bande dessinée *Congo 50* ou la mémoire collective d'une indépendance difficile », *Continents manuscrits* [En ligne], n°4, 2015, 11 pages, mis en ligne le 15 mars 2015, Voir : <http://coma.revues.org/535> .

FEF, « Mandrill #6 le cheval de troie », *Sceneario*, 21 juillet 2004.

Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/mandrill/le-cheval-de-troie/3074.html>, consulté le 29 mars 2017.

FOLLY-NOTSRON (Kanyi Adrien Magloire) [= KanAd], *Afrique et Caraïbes en Création. Programme « Visa pour la création ». Résidence de création de Bande Dessinée. Lieu : Centre Intermondes - La Rochelle (France). Date : 2 juin - 10 août 2014. Rapport de résidence*.

Voir :

http://ifmapp.institutfrancais.com/fichier/i_dwl/538/dwl_fichier_fr_rapport.residence.adrien.folly.notsron.afrique.caraibes.creation.pdf, consulté le 20 septembre 2016.

FORSTER (Siegfried), « "Beauté Congo" célèbre Papa Mfumu'eto I^{er}, roi de la BD congolaise », RFI, 30 juillet 2015.

Voir : <http://www.rfi.fr/afrique/20150730-beaute-congo-celebre-papa-mfumu-eto-ier-roi-bd-congolaise>, consulté le 28 mars 2017.

- FREDGRI, « Dungeon Quest #1 », *Scenario*, 1 février 2010.
Voir : <http://www.scenario.com/bande-dessinee/dungeon-quest/tome-1/13344.html>, consulté le 29 mars 2017.
- GAL (Aurélie), « "À l'ombre du baobab" : genèse et enjeux d'un projet collectif », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 22-25.
- GEENEN (Kristien), « The Much Celebrated Unknown : The Popular Artist Papa Mfumu'eto », manuscrit non publié, 2014, cité dans HUNT (Nancy Rose), « Papa Mfumu'eto 1er, star de la bande dessinée congolaise », dans MAGNIN (André), (dir.), *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Paris : Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 266-269 ; p. 266.
- GENNAUX (Serge), « L'école de la B.D. Analyse de la B.D. de Mongo Sisé d'Ixelles », *Spirou Pirate*, encart de *Spirou* n°2188, 20 mars 1980, p. XII-XIII.
- GIGNOUX (Sébastien), « Pov et Dwa : "À Mada, la réalité a dépassé la caricature !" », *Madaplus*, 3 décembre 2012.
Voir : http://www.madaplus.info/Pov-et-Dwa-A-Mada-la-realite-a-depasse-la-caricature-_a6113.html, consulté le 11 novembre 2016.
- GIROUD (Frank), « Entretien recueilli par Lolek », *Du9*, mars 1999.
Voir : www.du9.org/entretien/frank-giroud-fait-des-histoires/, consulté le 20 avril 2016.
- GLEZ (Damien), « Dessinateur de presse: un métier sous pression », *Slateafrique.com*, 17 octobre 2011.
Voir : <http://www.slateafrique.com/55089/dessinateur-presse-pression-burkina>, consulté le 15 novembre 2016.
- GLEZ (Damien), « Gbich !, un éclat de rire ivoirien », *Slateafrique*, 5 décembre 2012.
Voir : <http://www.slateafrique.com/1823/journal-gbich-coup-de-poing-mediatique>, consulté le 27 décembre 2016.
- GOSIER (Jonathan), « Literacy and The Legacy of Comic Books in Africa », *Appfrica*, August 19, 2008
Voir : <https://appfrica.wordpress.com/2008/08/19/literacy-and-the-legacy-of-comic-books-in-africa/>, consulté le 10 décembre 2016.
- GRA (Patricia), *La Vision de l'Afrique à travers des bandes dessinées franco-belges et ivoiriennes*. Mémoire, sous la direction de Claude Bernard. Villeurbanne, 1981.
Voir: <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/63082-vision-de-l-afrique-a-travers-des-bandes-dessinees-franco-belges-et-ivoiriennes.pdf?telecharger=1>, consulté le 29 novembre 2016.
- GRANGER, commentaire à « Rwanda 1994. Descente en enfer », *Babelio.com*, 16 décembre 2013.
Voir : <https://www.babelio.com/livres/Grenier-Rwanda-1994--Descente-en-enfer/82913>, consulté le 31 août 2017.
- GRAVETT (Paul), *Anton Kannemeyer : Bitterkomix*, 30 août 2009.
Voir : http://www.paulgravett.com/articles/article/anton_kannemeyer, consulté le 10 mars 2017.

- GROSSI (Alessandra), « Marguerite Abouet et Clément Oubrerie. Aya de Yopouguon ». *Altre modernità*, n°6-11/2011, p. 281-283.
Voir : <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/1610>, consulté le 14 septembre 2017.
- GROUD (Gilbert), « "Mon souci est de faire en sorte que les lecteurs prennent conscience de ce qui se passe autour d'eux". Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 203-209.
- GUILBERT (Xavier), « Vues éphémères », *Du9*, février 2009.
Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-fevrier-2009/>, consulté le 22 mars 2017.
- GUILBERT (Xavier), « Vues éphémères. Novembre 2006 », *Du9*, novembre 2006.
Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-novembre-2006/>, consulté le 22 mars 2017.
- GUILBERT (Xavier), « Vues éphémères. Été 2009 », *Du9*, juillet 2009.
Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-ete-2009/>, consulté le 22 mars 2017.
- GUILBERT (Xavier), « Vues éphémères. Novembre 2011 », *Du9*, novembre 2011.
Voir : <http://www.du9.org/humeur/vues-ephemeres-novembre-2011/>, consulté le 22 mars 2017.
- HABARISALAM, YAMBI, *Exposition d'Artistes Congolais, en Belgique*. [Vidéo]. 2 mai 2011.
Voir : <https://www.youtube.com/watch?v=1lCUvw1W38A>, consulté le 13 juillet 2017.
- HOYET (Marie-José), « Raccontare la memoria: Rwanda (1994-2014). Una rassegna », *Africa e Mediterraneo*, n°80, 2014, p. 58-65.
- HUNT (Nancy Rose), « Tintin and the Interruptions of Congolese Comics », in LANDAU (Paul S.), KASPIN (Deborah D.), (dir.), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2002, p. 90-123.
- HUNT (Nancy Rose), « Papa Mfumu'eto 1er, star de la bande dessinée congolaise », dans André Magnin, dir., *Beauté Congo – 1926-2015 – Congo Kitoko*. Paris : Édition Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015, p. 266-269.
- JACQUEMIN (Jean-Pierre), « Bande dessinée africaine : masques, perruques », dans *L'année de la bande dessinée*, Paris : Glénat, 1986, pp. 185-192.
- JACQUEMIN (Jean-Pierre) « Jeunes pour jeunes et compagnie », dans *Un Dîner à Kinshasa. Concours BD 96. Bruxelles-Kinshasa*. (Collectif). Bruxelles : Ed. Ti Suka asbl, [1996], p. 20-21.
- JACQUEMIN (Jean-Pierre), propos recueillis par, « Chemise jaune et pantalon bleu. Entretien avec Barly Baruti », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet -septembre 2001, p. 94-96.

- KANNEMEYER (Anton), « White Fright. Entretien recueilli par Douglas Haddow », *ionmagazine.ca*, 18 mars 2011.
Voir : <http://ionmagazine.ca/culture/books/anton-kannemeyer>, consulté le 19 septembre 2017.
- KANNEMEYER (ANTON), « Anton Kannemeyer. Propos recueilli par X. Guilbert », *Du9*, septembre 2012.
Voir : <http://www.du9.org/entretien/anton-kannemeyer/>, consulté le 10 mai 2017.
- KIBANGULA (Trésor), « Comment va la BD made in Kin ? », *Jeune Afrique*, 16 août 2013.
Voir : www.jeuneafrique.com/136551/culture/b-va-la-bd-made-in-kin/, consulté le 28 novembre 2016.
- KIRIKA NKUMU ASSANA (Zéphyrin), « La revue Jeunes pour Jeunes », *Mbokamosika*, 14 juin 2010.
Voir : <http://www.mbokamosika.com/article-la-revue-jeunes-pour-jeunes-52217475.html>, consulté le 28 novembre 2016.
- KIVUILA (Cinardo), « En août 2016, Asimba Bathy et son Crayon Noir propulseront de nouveaux talents », *Eventsrdc.com*, 13 juillet 2016.
Voir : <http://www.eventsrdc.com/en-aout-2016-asimba-bathy-et-son-crayon-noir-propulseront-de-nouveaux-talents/>, consulté le 25 juillet 2016, site non disponible le 31 janvier 2017.
- KONE (Fatoumata Mah Thiam), « Yacouba Diarra alias Kays du journal « Les Echos » : Un caricaturiste au parcours atypique », *Bamako Hebdo*, 11 décembre 2010.
Voir : <http://www.maliweb.net/non-classe/yacouba-diarra-alias-kays-du-journal-%C2%AB-les-echos-%C2%BB-un-caricaturiste-au-parcours-atypique-348.html>, consulté le 10 août 2016.
- KOO SIN LIN (Eric), « Éric Koo sin Lin : de la réussite à l'exil. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 106-115.
- KOUADIO (Benjamin), « La Côte d'Ivoire regorge d'auteurs talentueux... Entretien de Ch. Cassiau-Haurie avec Benjamin Kouadio », *LecomicsworlddeKbenjamin*, 20 octobre 2013.

Voir : <http://lecomicsworlddekbenjamin.blogspot.it/2013/10/>, consulté le 12 mai 2017.
- KOUADIO (Benjamin), « En dédicace à la Fnac Cap/Nord de la Riviera 3 en Côte d'Ivoire », Le blog BD de Benjamin Kouadio, 10 avril 2016.
Voir : <http://johnkoutoukou.over-blog.com/2016/04/en-dedicace-a-la-fnac-cap-nord-de-la-riviera-3-en-cote-d-ivoire.html>.
- KOUAMOOU (Théophile), « Médias : un coup de "Gbich !" », *Jeune Afrique*, 3 juin 2010
Voir : <http://www.jeuneafrique.com/196733/societe/m-dias-un-coup-de-gbich/>, consulté le 20 août 2016.
- KERGUÉNO (Jacqueline), « Planète jeunes, Un projet professionnel africain, un transfert de savoir-faire », *Takamtikou.fr*, 1 décembre 2010.

Voir : http://www.takamtikou.fr/vie_du_livre/2010-12-01/planete-jeunes, consulté le 20 décembre 2016.

LABTER (Lazhari), « Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *Afribd.com*, novembre 2008.

Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10182>, consulté le 20 décembre 2016.

LANGEVIN (Sébastien), « La bande dessinée africaine, son discours et ses problèmes », *Africultures*, 31 octobre 2000.

Voir : <http://africultures.com/la-bande-dessinee-africaine-son-discours-et-ses-problemes-1581/>, consulté le 4 février 2017.

LANDAU (Paul S.), KASPIN (Deborah D.), (dir.), *Images and Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 2002.

LANGEVIN (Sébastien), « La B.D. africaine en ses murs. 4^e salon africain de la bande dessinée et de la lecture pour la jeunesse de Kinshasa », *Africultures.com*, 1 décembre 2002.

Voir :

<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=2720#sthash.JC6w8IaC.dpuf>, consulté le 10 décembre 2015.

LANGEVIN (Sebastien), (dir.), « B.D. d'Afrique », *Africultures*, (Paris : L'Harmattan), n°22, 2000.

LANGEVIN (Sébastien), « La B.D. en Afrique subsaharienne ». L'article est actuellement consultable dans le forum « La B.D. africaine existe, je l'ai rencontrée », 7 mai 2006.

Voir : <http://www.grioo.com/forum/viewtopic.php?t=6508>, consulté le 15 septembre 2016.

LANGEVIN (Sébastien), TRAMSON (Jacques), « Cinquante titres de bande dessinée », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 91-98,

LAUNOIS (Bernard), « Madame Livingstone », *Auracan*, 20 juillet 2014.

Voir : www.auracan.com/albums/1987-madame-livingstone-congo-la-grande-guerre-par-christophe-cassiau-haurie-barly-baruti.html, consulté le 30 octobre 2016.

LAWAN LE LUN, « 3^e Édition du Festival International de la Caricature et de l'Humour à Gaya (Dosso) », *Agence nigérienne de presse*, 7 novembre 2016.

Voir : <http://www.anp.ne/?q=article/3eme-edition-du-festival-international-de-la-caricature-et-de-l-humour-gaya-dosso#sthash.oX7E7qeV.dpuf>, consulté le 8 mars 2017.

LENT (John A.), *Comic Art in Africa, Asia, Australia, and Latin America. A Comprehensive International Bibliography*. Westport, Connecticut-London : Greenwood Press, 1996, 520 p.

LENT (John A.), « Out of Africa : The Saga of Exiled Cartoonists in Europe », *Scan. Journal of media arts culture*, vol 5, n°2, septembre 2008.

Voir : http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=116, consulté le 3 septembre 2017.

- LE STAFF DE DU9, « C'est quoi du9 ? », *Du9*, septembre 2005.
Voir : <http://www.du9.org/cest-quoi-du9/>, consulté le 29 mars 2017.
- MACAIRE (Etty), « Dossier : La bande dessinée ivoirienne en question. Des spécialistes se prononcent ! », *100pour100culture.com*, 21/10/2013.
Voir : <http://100pour100culture.com/2013/10/dossier-la-bande-dessinee-ivoirienne-en-question-des-specialistes-se-prononcent/>, consulté le 19 juillet 2016.
- MADA (Didier), « Hommage aux caricaturistes Wolinski, Cabu, Charb, Tignous, Honoré », *Didier Mada blog*, 12 janvier 2015.
Voir : <https://didiermada.wordpress.com/tag/wolinski-cabu-charb-tignous-honore/>, consulté le 6 février 2017.
- MAGNUSSEN (Anne), LA COUR (Erin), PLATZ CORTSEN (Rikke), (dir.), *Comics and Power : Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*. Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- MAMBOU (Christian), « Willy Zekid, L'artiste qui dessine plus vite que son ombre », *Journaldebrazza.com*, 12 janvier 2011.
Voir : <http://www.journaldebrazza.com/article.php?aid=209>, consulté le 29 novembre 2016.
- MARIE, « Aya De Yopougon #1 », *Sceneario*, 31 juillet 2006.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/aya-de-yopougon/tome-1/5816.html>, consulté le 8 avril 2017.
- MARSAUT (Olivia), « La fureur de lire prend Ouaga », *Afrik.com*, 27 novembre 2001. Voir : <http://www.afrik.com/article3670.html>, consulté le 10 août 2016.
- MASIONI (Pat), « Je dessinais des fois, quand il faisait beau, sur les bancs des squares. Sans compter les nuits glaciales passées à la belle étoile », entretien recueilli par François Boudet, *Actuabd.com*, 21 mai 2011.
Voir : <http://www.actuabd.com/Pat-Masioni-Je-dessinai-des-fois-quand-il-faisait-beau-sur-les-bancs-des>,
- MASIONI (Pat), « Pat Masioni ("Soldat inconnu"), un dessinateur africain pour un comics au cœur des ténèbres », propos recueilli par Laurent Melikian, *www.actuaBD.com*, 2 juillet 2013, <http://www.actuabd.com/Pat-Masioni-Soldat-inconnu-un>, consulté le 2 juin 2017.
- MASIONI (Pat), [Post sur Facebook], *Profil Facebook de Pat Masioni*, 20 juillet 2017.
Voir : <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155533452275948&set=a.10150534329655948.430285.734460947&type=3&theater>, consulté le 2 août 2017.
- MASON (Andy), « Black and white in ink : Discourse of Resistance in South African Cartooning », *Africa e Mediterraneo*, n°38, 2002, pp. 56-66.
- MAZAURIC (Catherine), « Livres de passages. Trajectoires migrantes vers et depuis Dakar », *Cahiers d'études africaines* 2014/1 (n°213-214), p. 267-287.
- MAZIN (Cécile), « La collection B.D. chez l'Harmattan, distribuée par Hachette », *Actualitté.com*, 11 mars 2013.

- Voir : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/la-collection-bd-chez-l-harmattan-distribuee-par-hachette/63934>, consulté le 14 juillet 2017.
- MBEMBE (Achille), « La chose et ses doubles dans la caricature camerounaise », *Cahiers d'Études africaines*, n° 14, vol 36, 1996, pp. 143-170.
- MBEMBE (Achille), « "The Thing" & its Double in Cameroonians Cartoons », in BARBER (Karin) (dir.), *Readings in African Popular Culture*, Oxford, James Currey, 1997, p. 151-163.
- MBIYE LUMBALA (Hilaire), « État des lieux de la bande dessinée en Afrique », *Africultures.com*, 31 octobre 2000.
Voir : <http://africultures.com/etat-des-lieux-de-la-bande-dessinee-en-afrique-1565/>, consulté le 5 mars 2017.
- MBIYE LUMBALA (Hilaire), « La bande dessinée en Afrique francophone », *Hermès, La Revue*, n°54, 2009/2, p. 147-153.
- MBIYE LUMBALA (Hilaire), *Cases et bulles africaines. Introduction à la bande dessinée africaine francophone*. [Préface de Christophe Cassiau-Haurie. Prière d'insérer de François-Xavier Budim'Bani Yambu]. Alger : éditions Dalimen, 2009.
- MEHTA (Binita), « Visualizing Postcolonial Africa in *La Vie de Pahé* », *Alternative Francophone*, vol.1, n°6, 2013, p. 52-64, p. 53.
Voir : <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af>, consulté le 5 juin 2017.
- MEHTA (Binita), MUKHERJI (Pia), (dir.), *Postcolonial Comics : Texts, Events, Identities*. London : Routledge, 2015.
- MISSIA DIO (Christian), « Madame Livingstone. La grande guerre », *Actuabd.com*, 19 août 2014.
Voir : <http://www.actuabd.com/Madame-Livingstone-Par-Barly>, consulté le 24 août 2017.
- MOK, « "Nous, les dessinateurs, nous souffrons tous d'un manque de vision politique dans le domaine culturel " Entretien avec Mok recueilli par Ch. CASSIAU-HAURIE », *Africultures.com*, 15 janvier 2016.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=13418>, consulté le 12 janvier 2017.
- MOKO (Chamberline), « Le Fescarhy célèbre le dessin de presse », *Newsducamer.com*, 15 août 2016.
Voir : <https://newsducamer.com/index.php/culture/item/490-le-fescarhy-celebre-le-dessin-de-presse>, consulté le 8 mars 2017.
- MONGO (José), « Préface », dans MONGO SISÉ (Francis), *Mokanda illusion. Mata Mata et Pili Pili*. Paris : L'Harmattan, 2012, p. 4-5.
- MOUNOMBY (Gérald) « LyBek en quelques mots », *Gabon Review*, 23 mars 2012.
Voir : <http://gabonreview.com/blog/lybek-en-quelques-mots/>, consulté le 29 novembre 2016.
- MUSHABAH' MASSUMBUKO (Alain), M'BUYMITWO (Didier), « Il était une fois l'histoire mouvementée de la caricature congolaise (R.D.C.) », *Caricatures&caricatures. Actualité-recherche sur la caricature et sur le dessin de presse*, 6 septembre 2007.

Voir : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-13762309.html>, consulté le 3 décembre 2016.

NDJOA (Augustin), « Au Cameroun, une forte présence malgré des difficultés », dans « La caricature et le dessin de presse en Afrique », *Africultures*, n°79, 2009 [en ligne].

Voir : http://www.revues-plurielles.org/php/index.php?nav=revue&no=1&sr=2&no_article=11678, consulté le 8 mars 2017.

NGANGUÉ (Eyoum), « Presse satirique : la voix de l'avenir ? », *Les Cahiers du journalisme*, n°9, automne 2001, p. 124-141.

Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001.

NOUTHER, « “Nous ne vivons pas de notre art et oscillons sans cesse entre rêve et alimentaire”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *AfriBD*, novembre 2011.

Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10637>, consulté le 7 mars 2017.

NSANA (Jussie), « “C'est par manque de volonté que la bande dessinée ne décolle pas au Congo”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L'Harmattan, 2011, p. 157-161.

NYAMNJOH (Francis B.), « Press Cartoons and Politics in Cameroon », *International Journal of Comic Art*, vol. 1, n°2, Philadelphia, 1999, p. 171-190.

OBIANG (Ludovic), « Le Dipoula de Sti et Pahé : un Titeuf mal noirci ? Endroit et envers de la Francophonie à travers une bande dessinée franco-gabonaise », *Alternative Francophone* vol.1, n°3, 2010, p. 114-127.

OUBRERIE (Clément), ABOUET (Marguerite), « Clément Oubrerie et Marguerite Abouet poursuivent la saga Aya (1/2). Entretien recueilli par Laurence Le Saux », *Bodoi*, 21 novembre 2008.

Voir : <http://www.bodoi.info/aya-4/>, consulté le 10 septembre 2017.

PACI (Francesca Romana), « Il était une fois... Analisi dell'album a fumetti *Le Sénégal et Léopold Sédar Senghor* », *Africa e Mediterraneo*, n°20 (74), 2011, p. 16-21.

PAHÉ, « Dipoula, le super héros albinos. Entretien avec Pahé », propos recueilli par Habibou Bangré, *Afrik.com*, 20 février 2009.

Voir : <http://www.afrik.com/article16197.html>, consulté le 18 septembre 2017.

[PAHÉ], « Missié Tintin ? Moi y en a... », *Le blog de Pahé*, 5 décembre 2010.

Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2010/12/missie-tintin.html>, consulté le 10 mai 2017.

PAHÉ, « “Quand on parle de B.D. en Afrique on ne voit pas le Cameroun...” Entretien recueilli par Dariche Nehdi », *Culturebène*, 26 novembre 2012.

Voir : <http://www.culturebene.com/5718-pahe-quand-on-parle-de-bd-en-afrique-on-ne-voit-pas-le-cameroun.html#>, consulté le 28 mars 2017.

- [PAHÉ], « Sylvia Bongo Family était-là ! », *Le Blog de Pahé*, 12 avril 2014.
Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2014/04/sylvia-family-etait-la.html>, consulté le 29 juillet 2017.
- PAHÉ, « À madame la ministre, de la Com de chez moi... », *Le Blog de Pahé*, 15 janvier 2015.
Voir : <http://pahebd.blogspot.it/2015/01/a-madame-la-ministre-de-la-com-de-chez.html>, consulté le 10 juillet 2017.
- PAHÉ, *Bio*, <https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel?fref=photo>, consulté le 19 juillet 2015 ; site indisponible le 30 décembre 2016.
- PAHÉ, « #gabon2016 », *La page de Pahé (officiel)*, 1 septembre 2016.
Voir :
<https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/photos/a.381612248573478.102700.381610288573674/1105352286199467/?type=3&theater>, consulté le 30 juin 2017.
- PAHÉ, Post sur Facebook, 9 septembre 2017.
Voir :
<https://www.facebook.com/LaPageDePaheofficiel/posts/1459261197475239>, consulté le 18 septembre 2017.
- PASAMONIK (Didier), « Angoulême 2009 : Censure au Centre International de la Bande Dessinée et de l'Image », *ActuaBD*, 27 janvier 2009.
Voir : <http://www.actuabd.com/+Angouleme-2009-Censure-au-Centre-International-de-la-Bande-Dessinee-et-de-l-Image>, consulté le 20 septembre 2017.
- PHIBES, « Congo, la Grande Guerre », *Sceneario*, 24 juillet 2014. Voir :
<http://www.sceneario.com/bande-dessinee/madame-livingstone/congo-la-grande-guerre/21732.html>, consulté le 24 mars 2017.
- POTET (Frédéric), « Pat Masioni, réfugié congolais et dessinateur de super-héros », *Le Monde.fr*, 27 septembre 2014.
Voir : http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/09/27/pat-masioni-refugie-congolais-dessine-des-super-heros-americaains_4495465_3246.html#pYHlsQeYlQL4x7YZ.99, consulté le 20 décembre 2016.
- [POV], « Salutations », *Povonline*, 17 janvier 2007.
Voir : <https://povonline.wordpress.com/2007/01/17/hello-world/>, consulté le 20 mars 2017.
- [POV], « Ça m'a (aussi) occupé », *Povonline*, 3 janvier 2012.
Voir : <https://povonline.wordpress.com/2012/01/03/ca-ma-aussi-occupe/>, consulté le 20 mars 2017.
- [POV], « Sortie de notre album Coût d'État à Tamatave », *Povonline*, 11 août 2014.
Voir : <https://povonline.wordpress.com/2014/08/11/sortie-de-notre-album-cout-detat-a-tamatave/>, consulté le 20 mars 2017.
- PRIGNITZ (Gisèle), « Une écriture "populaire" au service d'une cause révolutionnaire : les Chroniques du Burkina, de Jean-Hubert Bazié 1985 », *Thomassankara.net*, s.d.
Voir : <http://thomassankara.net/une-ecriture-populaire-au-service-dune-cause->

revolutionnaire-les-chroniques-du-burkina-de-jean-hubert-bazie-1985-de-gisele-prignitz/, consulté le 10 septembre 2017.

QUIÑONES (Viviana), « La littérature de jeunesse, un art africain : Panorama 2000-2015 », *Takam Tikou*, « Dossier 2016 : La belle histoire de la littérature africaine pour la jeunesse : 2000-2015 », 16 mars 2016.

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/la-litt-rature-de-jeunesse-un-art-africain-0#note16>, consulté le 15 juillet 2016.

PALUKU (Hallain), « “Je suis dans une phase où je préfère raconter les choses avec légèreté”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L’Harmattan, 2011, p. 48-53.

RALAMBOMAHAY (Toavina), « Elisé Ranarivelo, le dessinateur et son œuvre », *Africultures*, n°79, 2009/4, p. 148-150.

RAMIANDRISOA RATSIVALAKA (Alban), Fukawaza (Hidéo), *Ny Tantara an-Tsary*. Tananarive: Office du Livre Malagasy, 1983.

RAMIANDRISOA RATSIVALAKA (Alban), « “Je mets un point d’honneur à ce que mes B.D. apportent toujours quelque chose au lecteur”. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre... (Africultures, n°84)*, Paris : L’Harmattan, 2011, p. 86-93.

RASAMOELY (Joël Sylvain), « La bande dessinée au service de la religion chrétienne », *Mada.pro*, 2010.

Voir : http://www.mada.pro/bibliomada_critique_bd.html, consulté le 15 février 2017.

RAVELONTSALAMA (Nathalie), « Représentations et fonctions de la bande dessinée à Madagascar », *Études océan Indien* [En ligne], n°40-41, 2008, mis en ligne le 18 mars 2013.

Voir : <http://oceanindien.revues.org/1406> ; DOI : 10.4000/oceanindien.1406, consulté le 14 juin 2016.

REBOUL (Amande), CASSIAU-HAURIE (Christophe), « La B.D. au Congo-Brazza, à l’ombre du grand frère », *Africultures*, 27 avril 2009.

Voir : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=8620>, consulté le 8 mars 2017.

REPETTI (Massimo), (dir.), « Il fumetto africano », *Africa e Mediterraneo*, n°37, 2001, Sasso Marconi (Bologne) : Lai-momo.

REPETTI (Massimo), « Gulp ! Un fumetto africano ? », dans FEDERICI (Sandra), MARCHESINI REGGIANI (Andrea), REPETTI (Massimo), (dir.), *Matite africane, fumetti e vignette dall’Africa*. Sasso Marconi : Lai-momo, 2002, 112+XIV p. ; pp. 23-34.

REPETTI (Massimo), « Ligne claire e inchiostri neri: il fumetto dell’afrika francofona », *Constellations francophones*, Publifarum, n°7, publié le 20 décembre 2007

Voir : http://publifarum.farum.it/ezone_articles.php?id=55, consulté le 14 juin 2016 ; site indisponible le 28 décembre 2016.

- REPETTI (Massimo), « African 'ligne claire' : the comics of Francophone Africa », *International Journal of Comic Art*, vol. 1, n.1, Philadelphia, 2007, p. 515-541.
- REPETTI (Massimo), « African Wave. Specificity and cosmopolitanism in African Comics », *African Arts*, Vol. 40, n°2, Los Angeles, UCLA/MIT, 2007, p. 16-35.
- REPETTI (Massimo), « New Comics from Africa », dans *Africa Comics. Exhibition's catalogue*. New York : The Studio Museum in Harlem, 2007, p. 241-251.
- RIVA (Silvia), « Una letteratura per tutti », dans RIVA (Silvia), *Rulli di tam-tam dalla torre di Babele. Storia della letteratura del Congo-Kinshasa*. Milano : LED, 2000, p. 331-332.
- ROZENTAL (Izel), « A Portrait From Contemporary Cartoon Art Rasoanaivo William (Madagascar) », *Yeni Akrep*, Nicosia, 2003. TESSY (Djossè Roméo Valérien), *Édition de la bande dessinée au Bénin : état des lieux et perspectives pour une augmentation de la production*, Université Senghor, El Mancheya, Alexandrie, Egypte, 2015. HAL Id : mem 01346467.
Voir : http://memsic.ccsd.cnrs.fr/mem_01346467/document , consulté le 2 septembre 2016.
- SAWADOGO (Moussa), « Arts et culture : l'Afrique redécouvre la bande dessinée », *Le Courrier ACP-UE*, juillet-août 2002, p. 57-58.
- SBUORO, « Rwanda 1994 T. 1. Descente en enfer », *Sceneario*, 11 avril 2006.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/rwanda-1994/descente-en-enfer/5353.html>, consulté le 29 mars 2017.
- SBUORO, « Mandrill T. 1. La même flamberge », *Sceneario*, 19 août 2005.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/mandrill/la-mome-flamberge/4296.html>, consulté le 29 mars 2017.
- SBUORO, « Rwanda 1994 T. 2. Le camp de la vie », *Sceneario.com*, 20 juin 2008.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/rwanda-1994/le-camp-de-la-vie/10005.html>, consulté le 31 août 2017.
- SBUORO, « Les diamants de Kamituga T. 2 », *Sceneario*, 4 avril 2015.
Voir : <http://www.sceneario.com/bande-dessinee/les-diamants-de-kamituga/tome-2/23240.html>, consulté le 29 mars 2017.
- SCHNEIDER (Jean-Luc), « La B.D. et l'Océan Indien: une passion!. propos recueilli par Audrey », *stampaprint.fr*, 5 novembre 2015.
Voir : <https://www.stampaprint.fr/blog/interviews/jean-luc-schneider-la-bd-et-locean-indien-une-passion>, consulté le 20 juillet 2017.
- SCHRAÛWEN (Jacques), « Madame Livingstone reçoit le prix Cognito Europe 2015 », *RTBF.BE*, 31 août 2014.
Voir : www.rtf.be/culture/article/detail_madame-livingstone?id=8344564, consulté le 24 août 2017.
- SEAN (Christie), « Joe Daly, génie anonyme de romans graphiques », *Redbulletin.com*, [s.d.].
Voir : <https://www.redbulletin.com/fr/fr/culture/joe-daly-genie-anonyme-de-romans-graphiques>, consulté le 30 septembre 2017.

- SÉMÉGA (Hawa), et SEYNAM FOLI (Georges), « Presse satirique au Mali : entre frilosité et (im)pertinence », *Africultures*, 11 décembre 2009.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9059>, consulté le 20 octobre 2016.
- SONON (Hector), « Hector Sonon : Les caricaturistes ont joué un rôle important dans la transition démocratique au Bénin. Entretien recueilli par Christophe Cassiau-Haurie », *Afribd*, octobre 2009.
Voir : <http://www.afribd.com/article.php?a=10232#sthash.SCTyKZjd.dpuf>, consulté le 18 juin 2016.
- SONON (Hector), « “On manque de scénaristes en Afrique, tout le monde le sait”. Entretien avec Hector Sonon recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », *www.bdzoom.com*, 8 mai 2010.

Voir : <http://bdzoom.com/6745/interviews/hector-sonon-%C2%AB-on-manque-de-scenaristes-en-afrique-tout-le-monde-le-sait-%C2%BB/>, consulté le 25 juillet 2017.
- TANGAMU (Fyfy Solange), « Prix littéraire Mikanda Awards : Huit lauréats ont été couronnés », *Le Forum des AS*, vendredi 17 février 2017.
Voir : <http://forumdesas.org/spip.php?article10460>, consulté le 6 mars 2017.
- TOJO (Alain), « Tojo Alain : “Les Malgaches n’aiment pas leur pays” », Propos recueilli par Aina Zoraberanto, *Nocomment.mg*, 29 juin 2016.
Voir : <http://www.nocomment.mg/tojo-alain-les-malgaches-naiment-pas-leur-pays/>, consulté le 5 juin 2017.
- TOUNKARA (Massiré), « Massiré Tounkara, un espoir pour la B.D. malienne. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre...* (*Africultures*, n°84), Paris : L’Harmattan, 2011, p. 189-197.
- TRAMSON (Jacques), « Quand le Margouillat perd son cri : itinéraire “À Suivre...” du journal de B.D. de la Réunion », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud, Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 51-54.
- TSHISUAKA (Albert), « Albert Tshisuaka, itinéraire d’un bédéiste exilé. Entretien recueilli par Ch. Cassiau-Haurie », dans CASSIAU-HAURIE (Christophe), (dir.), *Comment peut-on faire de la B.D. en Afrique ?*, *Comment peut-on faire de la BD en Afrique ? 33 entretiens pour comprendre...* (*Africultures*, n°84), Paris : L’Harmattan, 2011, p. 62-6.
- TSHITENGE (Lubabu M.K.), « Tchad – BD : la galaxie Adjé Moussa Abdou », *Jeune Afrique*, 12 avril 2012.
Voir : <http://www.jeuneafrique.com/142208/archives-thematique/tchad-bd-la-galaxie-adjé-moussa-abdou/>, consulté le 5 juin 2017.
- T.T. FONS, « T.T. Fons, auteur de bandes dessinées : “Les bédéistes africains ont besoin d’être édités” », propos recueillis par El Hadji Massiga Faye, *All Africa*, 7 août 2009.
Voir : <http://fr.allafrica.com/stories/200908070582.html>, consulté le 14 septembre 2017.

- VELLUT (Jean-Luc), « À propos du Simon Kimbangu de Serge Diantantu. La place du religieux dans le “roman national” congolais », *Aionos. Miscellanea di studi storici*, n°17, (2011-2012), 2014, p. 175-224.
- VERBEEK (Léon), *L'art plastique contemporain de Lubumbashi et du Congo. Sources imprimées et numériques concernant les arts plastiques en République Démocratique du Congo*
Voir : <http://lubumarts.africamuseum.be/biblio>, consulté le 20 septembre 2017.
- VERSTAPPEN (Nicolas), « Ça et là », *Du9*, février-novembre 2008.
Voir : <http://www.du9.org/entretien/ca-et-la/>, consulté le 29 mars 2017.
- WILLANE (Babacar), « Etat de la caricature au Sénégal », *Enquête Plus*, 13 janvier 2015.
Voir : <http://www.enquetepius.com/content/etat-de-la-caricature-au-senegal-l%E2%80%99irr%C3%A9v%C3%A9rence-%C3%A0-l%E2%80%99agonie>, consulté le 20 septembre 2016.
- ZEKID (Willy), « Parlons de la B.D. africaine », *BD africaine de Willy Zekid*, 6 juin 2006.
Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-5187972.html>, consulté le 20 mars 2017.
- [ZEKID (Willy)], « Quoi de neuf depuis? », *BD africaine de Willy Zekid*, 3 janvier 2009.
Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-26375548.html>, consulté le 20 mars 2017.
- [ZEKID (Willy)], « Il y a “Des missions” ... et “Démission” », *BD africaine de Willy Zekid*, 15 février 2013.
Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-il-y-a-des-missions-et-demission-115376567.html>, consulté le 21 mars 2017.
- [ZEKID (Willy)], « Benoit cesse ! », *Ibidem*.
Voir : <http://willyzekid-bd.over-blog.com/article-benoit-cesse-115373582.html>, consulté le 21 mars 2017.

5. Autres études consacrées à la bande dessinée

- ADABD, *Métier et statut de l'auteur de bande dessinée*, actes du colloque, 30 novembre et 1^{er} décembre 2002, Angoulême, Coordination et direction : Sébastien Cornuau, consulté le 28 décembre 2016
Voir : <http://www.adabd.com/documents/divers/ACTES01.pdf>, consulté le 21 mars 2016.
- ANONYME, « Catalogue », *L'Association* [s.d.].
Voir : http://www.lassociation.fr/fr_FR/#!/catalogue/chronometrie/2007/open/360, consulté le 20 juillet 2017.
- ANONYME, « Tintin. Pastiches, parodies, pirate », *BDGest*, [s.d.]
<https://www.bedetheque.com/serie-3149-BD-Tintin-Pastiches-parodies-pirates.html>, consulté le 10 juillet 2017.

- ANONYME, « L'école de la B.D. », *bdoubliees.com*, [s.d.]
Voir : <http://www.bdoubliees.com/journalspirou/redactionnel/ecoledelabd.htm>, consulté le 27 juillet 2017.
- ANONYME, « Ke'est-ce ke le frmk ? », *fremok.org*, [s.d.]
Voir : <http://www.fremok.org/site.php?type=P&id=10>, consulté le 23 août 2017.
- ANONYME, « Les Petits formats », *Mon Journal*, 13 mars 2002.
Voir : <http://bdmonjournal.free.fr/journal.htm>, consulté le 6 mai 2017.
- ANONYME, « Évolution de la bande dessinée depuis 20 ans », *www.araucan.com*, 12 octobre 2005.
Voir : <http://www.araucan.com/Dossiers/101-evolution-de-la-bande-dessinee-depuis-10-ans.html>, consulté le 2 juillet 2017.
- ANONYME, « Petit format », *Wikipédia*, dernière modification le 12 avril 2017.
Voir : http://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_format, consulté le 12 mai 2017.
- ANONYME, « Clément Oubrerie », *Wikipedia*, 29 août 2017.
Voir : https://fr.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%A9ment_Oubrerie, consulté le 15 septembre 2017.
- ANSPACH (Nicolas), « Les coloristes de bande dessinée créent leur association », *actuabd.com*, 22 juillet 2009.
Voir : <http://www.actuabd.com/Les-coloristes-de-bande-dessinee-creent-leur-association>, consulté le 10 août 2017.
- BAETENS (Jan), LEFÈVRE (Pascal), *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*. Bruxelles : Centre Belge de la Bande Dessinée, 1993.
- BAETENS (Jan), *The Graphic Novel*. Leuven : Leuven University Press, 2001.
- BAETENS (Jan), « Olivier Deprez et les frontières de la bande dessinée », *Relief*, n°2 (3), 2008, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, p. 381-397.
Voir : <https://www.revue-relief.org/articles/abstract/10.18352/relief.212/>, consulté le 10 septembre 2015.
- BAETENS (Jan), Frey (Hugo), *The Graphic Novel. An introduction*. New York : Cambridge UP, 2014.
- BARBIERI (Daniele), *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma : Carocci, 2009.
- BARTHES (Roland), « Rhétorique de l'image », *Communications*, n°4, "Recherches sémiologiques", 1964, p. 40-51.
- BEATY (Bart), *Unpopular Culture : Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto : University of Toronto Press, 2007.
- BERTHOU (Benoît), (dir.), *La bande dessinée : quelle lecture, quelle culture ?* Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2015.
Voir : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1671>, consulté le 24 novembre 2015.
- BOLTANSKI (Luc), « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, vol. 1, n°1, p. 37-59.
- Cahiers pédagogiques*, n°203 (« La BD, une potion magique ? »), 1982.

- CARACO (Benjamin), « La communication éditoriale : un outil de légitimation. Le cas de L'Association », *Comicalités* [En ligne], *Théorisations et médiations graphiques*, mis en ligne le 28 septembre 2013.
Voir : <http://comicalites.revues.org/1707>, consulté le 23 octobre 2016.
- CHESNEAUX (Jean), ECO (Umberto), NEBIOLO (Gino), (sous la direction de), *I fumetti di Mao*. Bari : Laterza, 1971.
- COUDRAY (Jean-Luc), *L'Industrie de la dédicace*. Montrouge : APJABD, 2015.
- CRÉPIN (Thierry), GROENSTEEN (Thierry), (dir.), *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*. Nantes : Éd. du Temps ; Angoulême : Musée de la bande dessinée, 1999.
- DAYEZ (Hugues), *La nouvelle bande dessinée*. Bruxelles : Niffle, 2002.
- DELISLE (Philippe), *Bande dessinée franco-belge et imaginaire colonial*. Paris : Karthala, 2008 ; 2016, 200 p.
- DELISLE (Philippe), *Spirou, Tintin et Cie, une littérature catholique ?*. Paris : Karthala, 2010, 192 p.
- DELISLE (Philippe), « La traite négrière, l'Europe et l'Église catholique dans la bande dessinée "franco-belge", des années 1940 aux années 1980 », *Histoire, monde et cultures religieuses*, n°3, 2010, p. 187-202.
- DELISLE (Philippe), *Tintin et Spirou contre les négriers. La BD franco-belge : une littérature antiesclavagiste ?*. Paris : Karthala, coll. « Esprit BD », 2013, 230 p.
- DI SALVIA (Morgan) et LEFÈVRE (Pascal), avec la collaboration de NAKANO (Haruyuki) et du Bureau d'études de SMartBe, *Bande dessinée et illustration en Belgique. État des lieux et situation socio-économique du secteur*. Bruxelles : SMartBe, 2010.
- DOZO (Björn-Olav), PREYAT (Fabrice), « La bande dessinée francophone belge au présent », *Textyles*, n°36-37, 2010, mis en ligne le 01 juin 2013, p. 11.
Voir : <http://textyles.revues.org/1397>, consulté le 02 mars 2017.
- DUBREUIL (Laurent) et PASQUIER (Renaud), « Du voyou au critique : parler de la Bande dessinée », *Labyrinthe*, n°25, 2006 (3), p. 1-29 ; mis en ligne le 28 mars 2010.
Voir : <http://labyrinthe.revues.org/4071>, consulté le 3 novembre 2015.
- ECO (Umberto), *Apocalittici e integrati*. Milano : Bompiani, 1964.
- ESSEGESSE, *Il grande Blek*. Roma : La Repubblica, coll. « I Classici del Fumetto di Repubblica », vol. 2, n°46, 2004.
- FERREYROLLE (Catherine), « Bulles sur toile », *Bibliothèque (s)*, n°51, juillet 2010, p. 33-35.
- FINET (Nicolas), GRAVETT (Paul), *Les 1001 BD qu'il faut avoir lues dans sa vie*. Paris : Flammarion 2012, 960 p.
- FLORENT D., « Karen Berger, éditrice de Neil Gaiman, rejoint la maison de comics Dark Horse », *ActuaLitté.com*, 20 février 2017.
Voir : <https://www.actualitte.com/article/bd-manga-comics/karen-berger-editrice-de-neil-gaiman-rejoint-la-maison-de-comics-dark-horse/69771>, consulté le 10 septembre 2017.

- FRANCART (Roland), « Membres et statuts », *Le site du CRIABD*, 18 septembre 2007.
Voir : www.criabd.be/article-12455632.html , consulté le 10 mai 2016.
- FRESNAULT-DERUELLE (Pierre), « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, n°24, 1976, p. 7-23.
- GABILLIET (Jean-Paul), *Des comics et des hommes. Histoire culturelle des comic books aux États-Unis*. Nantes : Éd. du Temps, 2005.
- GAUMER (Patrick), *Dictionnaire mondial de la BD*. Paris : Larousse, 2010,
- GRAVETT (Paul), *Manga : Sixty Years of Japanese Comics*. London : Laurence King ; New York : Harper Design, 2004.
- GROENSTEEN (Thierry), *Système de la bande dessinée*. Paris : Presses universitaires de France, 1999.
- GROVE (Laurence), *Comics in French: The European Bande Dessinée in Context*. New York, NY-Oxford, UK : Berghahn Books, 2010.
- GROVE (Laurence), « Bande Dessinée Studies », *French Studies*, n°68 (1), 2014, p. 78-87, publié en ligne le 23 octobre 2013.
Voir : <http://fs.oxfordjournals.org/content/68/1/78.full>, consulté le 30 novembre 2015.
- GUILBERT (Xavier), « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités*, "Graphic culture : media issues", publié le 17 mai 2011
Voir : <http://comicalites.revues.org/181>, consulté le 10 décembre 2015.
- HALEN (Pierre), « Le Congo revisité. Une décennie de bandes dessinées "belges" (1982-1992) », *Textyles*, n°9, 1992, p. 291-306.
Voir : <http://textyles.revues.org/2047>, consulté le 28 novembre 2014.
- HALEN (Pierre), « Tintin, paradigme du héros colonial belge ? (À propos de *Tintin au Congo*) », in : SONCINI FRATTA (Anna), (a cura di), *Tintin, Hergé et la belgité*. Bologna : CLUEB Editrice, « Bussola » n°15, 1995, pp. 39-56.
Voir : <https://www.academia.edu/1251532>, consulté 10 avril 2016.
- JARNO (Stéphane), LE SAUX (Laurence), « Grève des dédicaces : la B.D. traverse une grave crise », *Télérama.com*, 15 décembre 2014.
Voir : <http://www.telerama.fr/livre/greve-des-dedicaces-la-bd-traverse-une-grave-crise,120375.php>, consulté le 25 juillet 2017.
- JASMES (Christian), « À fond la case », *Bibliothèque(s) : revue de l'association des bibliothécaires de France*, n°51, juillet 2010, p. 8-10
- LABÉ (Yves-Marie), « "Tintin au Congo" devant un tribunal en Belgique », *Le Monde*, 13 décembre 2010.
Voir : http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/12/13/tintin-au-congo-devant-un-tribunal-en-belgique_1452744_3246.html#l4p5B2cr00LY0g4r.99, consulté le 10 mai 2017.
- [LAFARGUE (Jean-Noël)], « Tintin akei Congo », *Le dernier des blogs*, 30 janvier 2015.
Voir : <http://hyperbate.fr/dernier/?p=32444>, consulté le 2 mai 2017.

- LEFÈVRE (Pascal), « The Congo Drawn in Belgium », dans MCKINNEY (Mark), (dir.), *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. Jackson : University Press of Mississippi, 2008, p. 166-185.
- LEFÈVRE (Pascal), MEESTERS (Gert), « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », *Relief*, n°2 (3), 2008, Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services, p. 290-308
- LESAGE (Sylvain), « L'édition sans éditeurs ? La bande dessinée franco-belge au prisme de l'auto-édition, années 1970-1980 », dans DONY (Christophe), HABRAND (Tanguy), MEESTERS (Geert), dir., *La bande dessinée en dissidence / Comics in Dissent*. Liège : Presses Universitaires de Liège, 2014, p. 137-150
- MABANCKOU (ALAIN), « Tintin doit rester une trace de l'esprit colonial des années 30. Entretien avec A. Mabanckou, recueilli par David Caviglioli », *Bibliobs*, 10 septembre 2009.
- Voir : <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20090910.BIB3965/tintin-doit-rester-une-trace-de-l-039-esprit-colonial-des-annees-30.html>, consulté le 12 mai 2017.
- MARIE (Vincent) et OLLIVIER (Gilles), (dir.), *Albums. Des histoires dessinées entre ici et ailleurs. Bande dessinée et immigration 1913-2013*. Paris : Futuropolis-Musée de l'histoire de l'immigration, 2013.
- MARINGELLI (Claudio), « Tintin Akei Congo, fra traduzione clandestina e riflessione sul colonialismo », *Fumettologica*, 3 mars 2015.
- Voir : <http://www.fumettologica.it/2015/03/tintin-akei-congo-fra-traduzione-clandestina-e-riflessione-sul-colonialismo/>, consulté le 2 mai 2017.
- MARTIN (Jean-Philippe), « La théorie du 0 %. Petite étude critique de la critique en bande dessinée », *Comicalités*. "Graphic culture within time and space", publié le 10 février 2012.
- Voir : <http://comicalites.revues.org/827>, consulté le 4 février 2016.
- MAZIN (Cécile), « Arts et Lettres : le monde de la B.D. rentre dans l'Ordre », *Actualité. Les univers du livre*, 29 janvier 2016.
- Voir : <https://www.actualitte.com/article/culture-arts-lettres/arts-et-lettres-le-monde-de-la-bd-rentre-dans-l-ordre/63231>, consulté le 10 septembre 2017.
- MCCLOUD (Scott), *Understanding comics. The invisible art*. Northampton, MA : Tundra publishing, 1993.
- MCKINNEY (Mark), *The Colonial Heritage of French Comics*. Liverpool : Liverpool University Press, 2011.
- MCQUILLAN (Libbie), « The Francophone Bande Dessinée : An Introduction », dans FORSDICK (Charles), GROVE (Laurence) and MCQUILLAN (Libbie), (dir.), *The Francophone Bande Dessinée*. Amsterdam-New York : Rodopi, 2005, p. 7-14.
- MEULEMANS (Nathalie), « Les Enfants Rouges. Entretien par Nicolas Verstappen », *Du9*, février 2008. Voir : <https://www.du9.org/entretien/les-enfants-rouges/>, consulté le 20 décembre 2015.

MOUQUET (Emilie), *Bibliothèques et fanzines*, Mémoire d'étude, janvier 2014, Université de Lyon.

Voir : <http://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/64223-bibliotheques-et-fanzines.pdf>, consulté le 11 janvier 2017.

MORGAN (Harry), *Principes des littératures dessinées*. Angoulême : Éditions de l'An 2, 2003.

MORGAN (Harry), « "Contrairement à un mythe tenace..." ou comment un historien de la presse enfantine travaillant sur la censure des littératures dessinées en France parvint à justifier les menées des censeurs », *the Adamantine*, [s.d.] ; compte rendu de Thierry Crépin, « *Haro sur le gangster* » : *la moralisation de la presse enfantine 1934-1954*. Paris : CNRS Éditions, 2001.

Voir : <http://theadamantine.free.fr/crepin.html>, consulté le 9 décembre 2015.

NADEL (Dan), « Non-Event », *The Comics Journal*, 29 janvier 2015.

Voir : <http://www.tcj.com/non-event/>, consulté le 2 mai 2017.

NERI (Alessandro), « I numeri di Lucca Comics 2014. Battuto ogni record, Lucca è dietro solo a Tokyo », *Comicsviews.it*, s.d.

Voir : <http://www.comicsviews.it/2014/11/news-i-numeri-di-lucca-comics-2014.html>, consulté le 14 juillet 2017.

ORY (Pascal), MARTIN (Laurent), MERCIER (Jean-Pierre) et VENAYRE (Sylvain), (dir.), *L'art de la Bande Dessinée*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2012.

PACKALEN (Leif), ODOI (Frank), *Comics with an Attitude... A Guide to the Use of Comics in Development Information*, Helsinki : Finnish Ministry of Foreign Affairs, 2000.

PACKALEN (Leif), SHARMA (Sharad), *Grassroots Comics - A Development Communication Tool*, Helsinki : Finnish Ministry of Foreign Affairs, 2007.

PEETERS (Benoît), *Case, planche, récit: lire la bande dessinée*. Paris : Casterman, 1998.

PETITFAUX (Dominique), « Letture di gioventù fra Venezia e l'Africa L'angolo di Pratt », *Fumetto*, n°96, décembre 2015, p. 32-33. Traduction de Gianni Brunoro d'un article publié dans *L'Express-BD. Supplément consacré à Hugo Pratt, écrivain du grand large*, juillet 2014.

POTET (Frédéric), « Angoulême : les auteurs de BD en appellent à François Hollande », *Le Monde*, 31 janvier 2016.

Voir : http://www.lemonde.fr/bande-dessinee/article/2015/01/31/angouleme-les-auteurs-de-bd-en-appellent-a-francois-hollande_4567512_4420272.html, consulté le 20 mai 2016.

RATIER (Gilles), *Rapport sur la production d'une année de bande dessinée dans l'espace francophone européen. 2016 : l'année de la stabilisation*. Paris : ACBD, 2016.

Voir : http://www.acbd.fr/2822/actualites/rapport-ratier-2016-sur-la-production-de-bandes-dessinees/attachment/rapport-acbd_2016/, consulté le 3 juillet 2017.

REY (Alain), *Les spectres de la bande. Essai sur la B.D.* Paris : Les Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1978.

- ROURE (Benjamin), « Best of 2016 : les meilleures BD de l'année », *Bodoï.info*, 1 décembre 2016.
Voir : <http://www.bodoi.info/best-of-2016-les-meilleures-bd-de-lannee/>, consulté le 18 septembre 2017.
- ROUX (Antoine), *La bande dessinée peut être éducative*. Paris : L'École, 1970.
- SAUSVERD (Antoine), « Bande dessinée et figuration narrative : la contribution de Pierre Couperie », *Neuvième art*, mars 2014.
Voir : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article752>, consulté le 10 janvier 2016.
- SFAR (Joann), « À la rencontre de Joann Sfar, entretien recueilli par Jean ». *La soupe de l'espace*, 25 novembre 2010.
Voir : <http://www.soupedelespace.fr/leblog/a-la-rencontre-de-joann-sfar/>, consulté le 10 septembre 2017.
- STAFF FANZINOTECA, « Discussione: Fanzine la giusta pronuncia », *Fanzinoteca d'Italia*, 3 mai 2015.
Voir : <http://www.fanzineitaliane.it/fanzinoteca/?lng=it&mod=forum&pg=pagina&fid=0&cid=3&pid=1430661512&mid=0>, consulté le 28 novembre 2016.
- TALLET (Richard), « Bande dessinée: les auteurs en danger », *charentelibre.fr*, 28 mai 2014.
Voir : <http://www.charentelibre.fr/2014/05/28/bd-les-auteurs-en-dangerbruno-maiorana-arrete-la-bd,1897766.php>, consulté le 25 juillet 2017.
- WERTHAM (Fredric), *The Seduction of Innocent*. New York : Rinehart & Company, 1954.
- ZAMBOTTO (Giorgio), « Angoulême, encore mon amour? », *Fumo di china*, n°259, février 2017, p. 16-17.

6. Entretiens et documents non publiés

- AL'MATA, Entretien recueilli par Sandra Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).
- AL'MATA, Entretien recueilli par Sandra Federici, Paris, 20 juin 2014 (coll. privée).
- AKOA (Stéphane), EDIMO (Christophe), Entretien recueilli par Sandra Federici, Paris, 9 juillet 2015 (coll. privée).
- BARUTI (Barly), Entretien recueilli par Sandra Federici, Bruxelles, 15 février 2014 (coll. privée).
- BARUTI (Barly), Entretien recueilli par Sandra Federici, Bruxelles, 1er juillet 2015 (coll. privée).
- BATHY (Asimba), Entretien recueilli par Sandra Federici, Bruxelles, 12 février 2014 (coll. privée).
- BREZAULT (Alain), « Rapport sur l'atelier de scénarisation à Lomé », Bruxelles, le 21 décembre 2012 (coll. privée).
- BREZAULT (Alain), Bref CV. Archives Alain Brezault (coll. privée).
- BREZAULT (Alain), Entretien recueilli par Sandra Federici via courriel le 1er juillet 2015 (coll. privée).

CASSIAU-HAURIE (Christophe), Entretien recueilli via courriel par Sandra Federici le 24 juin 2015 (coll. privée).

DEUBOU SIKOUÉ (Yannick), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

DIANTANTU (Serge), Message via Facebook à Sandra Federici, 14 septembre 2014 (coll. privée).

DJEIS (Djemba), Curriculum vitae, Archives Africa e Mediterraneo (coll. privée).

EDIMO (Christophe), Entretien recueilli par Sandra Federici, Sasso Marconi, 20 juin 2014 (coll. privée).

EDIMO (Christophe), Entretien recueilli par Sandra Federici via courriel le 15 juin 2015 (coll. privée).

EDIMO (Christophe), Conversation avec Sandra Federici via courriel le 19 août 2016 (coll. privée).

FUILU (Alix), Entretien recueilli via Facebook par Sandra Federici, 22 septembre 2014 (coll. privée).

KABUIKA (Fati), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

KANZA (Bob), Message via Facebook à S Federici, 17 octobre 2015 (coll. privée).

KASSAÏ (Didier), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

KIBISWA (Jason), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

LAVAL NG, Entretien recueilli via courriel par Sandra Federici le 16 juin 2016 (coll. privée).

MARCHESINI REGGIANI (Andrea), Entretien recueilli par Sandra Federici, Bologne : 20 mars 2017 (coll. privée).

MASIONI (Pat), Entretien recueilli par Sandra Federici, Paris, 8 juillet 2014 (coll. privée).

MEKBEL (Nazim), Entretien recueilli via courriel le 21 septembre 2015 et le 9 janvier 2016

NADJEM (Dalila), ALLAL (Imène), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 9 octobre 2015 (coll. privée).

NGANGUÉ (Eyoum), Entretien recueilli par Sandra Federici, Paris : 9 juillet 2015 (coll. privée).

PALMER AKLIGO (Jo), Entretien recueilli par Sandra Federici via un échange sur Facebook le 13 juin 2015

SAMB (Fayez), Message à Sandra Federici via courriel, 3 décembre 2015 (coll. privée).

TITI (Faustin), Entretien recueilli par Sandra Federici, Paris : 7 juillet 2014 (coll. privée).

TOUNKARA (Massiré), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 8 octobre 2015 (coll. privée).

TSHIBANDA (Pie), Entretien recueilli via courriel par Sandra Federici, 13 mai 2016 (coll. privée).

Tache d'Encre, Statut de l'association. Archives Africa e Mediterraneo (coll. privée).

DEUBOU SIKOUÉ (Yannick), Entretien recueilli par Sandra Federici, Alger, 6 octobre 2015 (coll. privée).

VIODÉ (Didier), Entretien recueilli par Sandra Federici, Besançon, 8 juillet 2014 (coll. privée).

7. Autres B.D.

A Contract with God and Other Tenement Stories. Dessin et scénario de Will Eisner. New York : Baronet Books, 1978, 191 p.

Africa dreams, Dessin de Frédéric Bihel, scénario de Maryse et Jean-François Charles. 1. *L'Ombre du Roi*. [Bruxelles-Paris] : Casterman, 2010, 56 p. ; 2. *Dix volontaires sont arrivés enchaînés*, 2012, 48 p. ; 3. *Ce bon Monsieur Stanley*, 2013, 48 p. ; 4. *Un procès colonial*, 2016, 48 p.

Comics 2000. (Collectif). Paris : L'Association, 1999, 2 000 p., ill. en noir et blanc, 16,5x24,5 cm, ISBN : 284414022X [broché]. Coordination de Jean-Christophe Menu.

« En Afrique » [B.D.]. Texte et dessin de Christian Cailleaux, *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, n°145, dossier « La bande dessinée », juillet-septembre 2001, p. 5-10.

Eyadema, histoire du Togo. Dessin de D. Fages, scénario de S. Saint-Michel. Paris : Afrique Biblio-Club, 1976, 48 p. : ill. en coul., couv. ill. en coul. ; 30 cm, ISBN : 2858090572 [NC].

Histoire du Zaïre. Il était une fois Mobutu. Dessin de Dominique Fages, scénario de Serge Saint-Michel et Alain Bouttman. Paris : Afrique Biblio Club, imprimé par Casterman, Tournai, Belgique, 1977.

Île Bourbon 1730, dessiné par Lewis Trondheim, Paris, Delcourt, 2007.

Le contrepied de Foé. Dessin de Damien Vidal, scénario de Laurent Galandon. [Bruxelles] ; [Paris] : Dargaud Bénélux, 2016.

Le Sénégal et Léopold Sedar Senghor. Dessin de Claude Goherel et Philippe Sternis, scénario de Serge Saint-Michel. Paris : ABC Athena, 1980, ISBN : 2858091153 [NC].

Maus I : A Survivor's Tale : my Father Bleeds History. Texte et dessin de Art Spiegelman. New York : Pantheon Books, 1986, 159 p.

Maus II : And Here my Troubles Begin. Texte et dessin d'Art Spiegelman. New York : Pantheon Books, 1991, 135 p.

Mobutu / histoire du Zaïre. Dessin de Dominique Fages, scénario de Serge Saint-Michel et Alain Gouttman. Paris : Afrique Biblio-Club, 1977, coll. « Il était une fois », 48 p., ill. en coul., couv. ill. en coul., 30 cm, ISBN : 2858090742 [NC].

Tintin akei Kongo. [Textes et dessins de] Hergé. [Traduction de] Ya Masolo. [s.l.] : [s.é.], 2015.

8. Approches sociologiques, études du livre et de l'édition

ANONYME, « Édicef », *Site web de Ricochet*, [s.d.]

Voir : <https://www.ricochet-jeunes.org/editeurs/edicef>, consulté le 15 juillet 2017.

ANONYME, « White Ravens », *site web de l'International Children's Digital Library*, [s.d.]

Voir : <http://www.childrenslibrary.org/servlet/WhiteRavens>, consulté le 26 mai 2017.

- ANONYME, « Résultats et perspectives en matière d'appui ACP-UE aux industries culturelles », *ACP.int*, [s.d.]
Voir : <http://www.acp.int/fr/content/resultats-et-perspectives-en-matiere-dappui-acp-ue-aux-industries-culturelles>, consulté le 7 mars 2017.
- ANONYME, « Mode d'appui au secteur culturel », *Wallonie-Bruxelles International*, [s.d.]
Voir : <http://www.wbi.be/fr/page/modes-dappui-au-secteur-culturel#.WKw8bRDytsN>, consulté le 26 février 2017.
- ANONYME, « Kin Bla Bla – Mes obsessions », [janvier 2005], *africultures.com*.
Voir : www.africultures.com/php/?nav=evenement&no=4262, consulté le 26 mai 2017.
- ARON (Paul), « Pour une approche méthodologique des catégories littéraires de la francophonie », dans *Actes du colloque "Initiation aux littératures francophones" (Afrique, Amérique du Nord, Europe)*, 20-21-22 décembre 1990, sous la dir. de A. Chemain-Degrange. Nice : Université de Nice Sophia-Antipolis, 1993, 208 p. ; p. 69-72.
- ARON (Paul), « Sur le concept d'autonomie », dans *Discours social / Social Discourse*, (Montréal), vol. 7, 1995, n°3-4, p. 63-72.
- BOURDIEU (Pierre), *Questions de sociologie*. Paris : Éd. de Minuit, 1980.
- BOURDIEU (Pierre), « Les rites comme actes d'institution », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°43, juin 1982 (*Rites et fétiches*), p. 58-63.
- BOURDIEU (Pierre), « Existe-t-il une littérature belge ? Limites d'un champ et frontières politiques », dans *Études de lettres*, 1985, vol. III, p. 3-6.
- BOURDIEU (Pierre), « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, septembre 1991, "Le champ littéraire", p. 3-46.
- BOURDIEU (Pierre), « Entretien avec J. Dubois », *Textyles*, n°15, Bruxelles, 1998, p. 12-16.
- BOURDIEU (Pierre), *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- BOURDIEU (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, coll. « Points », 1998 [1992].
- CAMPBELL (W. Joseph), *The Emergent Independent Press in Benin and Côte d'Ivoire : From Voice of the State to Advocate of Democracy*. Westport, CT : Praeger publishers, 1998, ch. 1.
Voir : <http://fs2.american.edu/wjc/www/cote.html>, consulté le 20 décembre 2016.
- CARRIÈRE (Vincent), « Centrafrique : entre défaut de marché et autocensure », *Africultures*, 11 décembre 2009.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9062#>, consulté le 20 novembre 2016.
- CASANOVA (Pascale), *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999.
- DE ALMEIDA (José Domingues), « La légitimité des littératures francophones », *Carnets. Revue électronique d'études française de l'APEF*, n°9 (*Reconnaissance et légitimité en français*), 2017, mis en ligne le 31 janvier 2017.
Voir : <http://carnets.revues.org/2123>, consulté le 6 avril 2017.

- DENIS (Benoît), « La consécration », *CONTEXTES*, n°7, *Approches de la consécration en littérature*, 03 juin 2010.
Voir : <http://contextes.revues.org/4639>, consulté le 07 juillet 2017.
- DEWERPE (Alain), « La “stratégie” chez Pierre Bourdieu », *Enquête* [En ligne], n°3, 1996, 11 juillet 2013.
Voir : <http://enquete.revues.org/533>, consulté le 30 septembre 2016.
- DIRKX (Paul), « Claude Simon : antinomie et anatomie du corps écrivain », dans DIRKX (Paul) et MOUGIN (Pascal), (dir.), *Claude Simon : situations*. Lyon : ENS, coll. « Signe », 2011, pp. 179-197.
- DJUNGU-SIMBA K. (Charles), *Les Écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*. Préface de P. Halen. Metz : Université Paul Verlaine, Centre de recherche « Écritures », Littératures des mondes contemporains, série Afrique, n°2, 2007.
- DOZO (Björn-Olav), LACROIX (Michel), « Petits dîners entre amis (et rivaux) : prix, réseaux et stratégies de consacrant dans le champ littéraire français contemporain », dans *CONTEXTES*, n°7, mis en ligne le 03 juin 2010.
Voir : <http://contextes.revues.org/4646>, consulté le 06 décembre 2016.
- DUCOURNAU (Claire), *La Fabrique des classiques africains*. Paris : CNRS Éd., 2017.
- DURAND (Pascal), « Introduction à une sociologie des champs symboliques », dans FONKOUA (Romuald) et HALEN (Pierre), *Les Champs littéraires africains, op. cit.*, p. 19-55.
- FONDS DE SOUTIEN ET DE DÉVELOPPEMENT DE LA PRESSE, *Étude diagnostique des coûts d'impression et de distribution des journaux en Côte d'Ivoire : rapport final et définitif*. Abidjan, MS international, avril 2014, p. 29.
Voir : <http://ita.calameo.com/read/002841586e0ba25413f3b>, consulté le 4 décembre 2016.
- FONKOUA (Romuald) et HALEN (Pierre), (textes réunis par), avec la collaboration de STÄDTLER (Catherine), *Les Champs littéraires africains*. Paris : Katharla, coll. « Lettres du Sud », 2001, Actes du colloque international de l'APELA (Association pour l'étude des littératures africaines), tenu à Bruxelles les 24-27 septembre 1997.
- GRANJON (Fabien), DENOUËL (Julie), « Exposition de soi et reconnaissance de singularités subjectives sur les sites de réseaux sociaux », *Sociologie*, n°1/2010 (Vol. 1), p. 25-43.
Voir : <http://www.cairn.info/revue-sociologie-2010-1-page-25.htm>, consulté le 20 mars 2017.
- HALEN (Pierre), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », dans *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire*, Études réunies par Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2001, 593 p., p. 55-68.
- HALEN (Pierre), « Constructions identitaires et stratégies d'émergence : notes pour une analyse institutionnelle du système littéraire francophone », *Études françaises*, vol. 37, n°2, 2001, p. 13-31.
Voir : <http://id.erudit.org/iderudit/009005ar>, consulté le 10 janvier 2016.

- HALEN (Pierre), « À propos des modalités d'insertion des littératures issues de l'immigration dans le système littéraire francophone », dans DUMONTET (Danielle) / ZIPFEL (Frank), (eds.), *Écriture migrante / Migrant Writing*. [Actes du Colloque *Écriture migrante – Migrant Writing – Schreiben und Migration*. Johannes Gutenberg Universität – Mainz, 26-28 juin 2003 (Zentrum für Interkulturelle Studien)]. Hildesheim Zurich New York : Gerog Olms Verlag, coll. « Passagen/Passages » Bd. 7, 2008, p. 37-48.
- HALEN (Pierre), « Adaptation et recyclage de l'écrivain en diaspora : réussir le jeu de l'oie avec Pie Tshibanda », dans WA KABWE-SEGATTI (Désiré K.) et HALÉN (Pierre) (dir.), *Du nègre Bambara au Négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel*, Metz : Centre Écritures, Coll. « Littérature des mondes contemporains », Série Afrique 4, 2009, pp. 93-113, note n°10.
- JURT (Joseph), « La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature », dans *Literature and Society*, sous la direction de Bart Keunen. Bruxelles : Peter-Lang, 2001, p. 43-55.
- LALINON GBADO (Béatrice), « The Literature and Publishing sector in West Africa », Colloquium « Culture and creativity as vectors of development », Brussels, 1-3 April 2009, Discussion paper for the « Literature and Publishing » workshop.
- LE LAY (Maëline), KABUYA (Ramcy) et HALÉN (Pierre), (textes réunis par -), *Lubumbashi, épiceintre littéraire*, in : *Études littéraires africaines*, n°27/2009, [en ligne]
Voir : <https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2009-n27-ela02297/>, consulté le 9 avril 2016.
- LE LAY (Maëline), « À propos de *Beauté Congo* et des expositions d'art contemporain africain dans l'espace muséal français : le retour du refoulé colonial ? », *Études littéraires africaines*, n°41, 2016, p. 97-102.
- LE LAY (Maëline), « Un théâtre belgo-congolais ? Le champ théâtral congolais, de la domestication à la coopération (1930-2010) », *Revue d'histoire du théâtre*, Publiée avec le concours du Ministère de la Culture, 2017, « L'éclairage au théâtre », n°1 (273), hal-01540055.
- LOMER (Cécile), (ed.), *African Books in Print/Livres africains disponibles (ABIP)* 6th ed. Munich: K.G. Saur, 2006. 2 vols.
Voir : <http://www.degruyter.de/cont/fb/bb/detail.cfm?id=IS-9783598117466-6>, consulté le 2 juillet 2016.
- MAGDELAINE-ANDRIANJAFITRIMO (Valérie), « Ethnotexte », dans BENIAMINO (Michel) et GAUVIN (Lise), (sous la direction de), *Vocabulaire des études francophones*. Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2005, p. 69-73.
- MALELA (Buata Bundu), *Les Ecrivains afro-antillais à Paris (1920-1960). Stratégies et postures identitaires*. Paris : Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2008.
- MENGER (Pierre-Michel), « Le génie artistique et son analyse par les sciences sociales. Une application au cas de Beethoven », www.artetsociété.org, 15 mai 2008.
Voir : <http://www.artsetsocietes.org/f/f-menger.html>, consulté le 2 septembre 2017.
- NEEFS (Jacques) et REPARS (Marie-Claire), (dir.), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques. Pour Claude Duchet*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 125-144.

- N'GORAN (David Koffi), *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Préface de Bernard Mouralis. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2009.
- PINHAS (Luc), *Éditer dans l'espace francophone*. Paris : Alliance des éditeurs indépendants, coll. « État des lieux de l'édition », 2005.
- PINHAS (Luc), « L'édition africaine à la croisée des chemins », *Africultures*, 4/2006, p. 114-119.
Voir : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=5808/>, consulté le 15 juillet 2015.
- PINHAS (Luc), « Mondialisation, bibliodiversité et littérature de jeunesse francophone », dans FOUCAULT (Jean), MANSON (Michel), PINHAS (Luc), (dir.), *L'édition de jeunesse francophone face à la mondialisation*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 9-20.
- PORRA (Véronique), « De la marginalité instituée à la marginalité déviante ou que faire des littératures africaines d'expression française contemporaine », *Revue de littérature comparée*, n°314, 2005/2, p. 207-225.
- RANAIVOSON (Dominique), « La Bible dans le champ littéraire malgache », *Revue de littérature comparée*, vol. 360, n°4, 2016, pp. 435-455.
- RAVEGLIA (Audrey), « Le Caméléon vert, ou l'ambiguïté d'une coédition Nord/Sud », *Africultures*, n°57, 2003/4, p. 107-108.
- RIEL (Marie-Ève), « Consécration », dans *Socius, ressources sur le littéraire et le social*.
Voir : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/59-consecration>, consulté le 24 septembre 2015.
- RIVA (Silvia), « Compte rendu de "Xavier Garnier, Jean-Philippe Warren (dir.), Écrivains francophones en exil à Paris. Entre cosmopolitisme et marginalité, Paris, Karthala, 2012, 156 pp." », *Ponti / Ponts - Langues Littératures Civilisations des Pays Francophones*, n°13, 2013, p. 325-327.
- SAPIRO (Gisèle), « Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie », *CONTEXTES* [Online], n°2 / 2007, publié le 15 février 2007.
Voir : <http://contextes.revues.org/165>, consulté le 01 décembre 2015.
- THIERRY (Raphaël), « Version de travail de l'article : "Une histoire de l'édition à Lubumbashi à travers le vingtième siècle" », dans AMURI MPALA-LUTEBELE (Maurice), (textes rassemblés par). *Lubumbashi : Cent ans d'histoire*. Paris : L'Harmattan, 2013.
Disponible au lien : https://www.academia.edu/5842066/Une_histoire_de_l_%C3%A9dition_%C3%A0_Lubumbashi_%C3%A0_travers_le_vingti%C3%A8me_si%C3%A8cle, consulté le 12 septembre 2017.
- THIERRY (Raphaël), *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le cas du Cameroun*. Préface de Pierre Fandio. Postface de Joseph Funtim. Pessac (Bordeaux) : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Littératures des Afriques », n°1, 2015, 368 p.
- THIERRY (Raphaël), « Un aperçu des dynamiques de l'édition africaine pour la jeunesse dans la période contemporaine », *Takam Tikou*, « Dossier 2016 - La belle histoire de la littérature africaine pour la jeunesse : 2000-2015 », 16 mars 2016.

Voir : <http://takamtikou.bnf.fr/dossiers/dossier-2016-la-belle-histoire-de-la-litt-rature-africaine-pour-la-jeunesse-2000-2015/un-ap.>, consulté le 12 décembre 2016.

VIALA (Alain), « Effets de champ et effets de prisme », *Socius : Ressources sur le littéraire et le social*, p. 3 ; première publication : *Littérature*, n°70, 1988, p. 64-71.

Voir : <http://ressources-socius.info/index.php/reeditions/18-reeditions-d-articles/146-effets-de-champ-et-effets-de-prisme>, consulté le 12 décembre 2016.

ZELL (Hans M.), « Publishing in Africa: where are we now? Part One: Some spurious claims debunked », *LOGOS* 19/4 2008, p. 187-195.

ZELL (Hans M.), « Publishing in Africa: where are we now ? Part Two : Accomplishment and failure », *LOGOS* 20/1 2009, p. 169-179.

9. Autres publications

ADORNO (W. Theodor); HORKHEIMER (Max), *Dialectica dell'Illuminismo*. Torino, Einaudi, 1966.

AMSELLE (Jean-Loup), *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*. Paris : Payot, 1989.

ANONYME, « Définition de l'exception culturelle et mondialisation », *Intégrer Science Po*, 14 mars 2014.

Voir : <http://www.integrersciencespo.fr/index.php?article280/definition-de-l-exception-culturelle-et-mondialisation>, consulté le 5 juillet 2017.

ANONYME, « Key 2005-2016 ICT data », *ITU*, [s.d.]

Voir : <http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>, consulté le 20 mars 2017.

ANONYME, « Délégation générale Wallonie-Bruxelles à Kinshasa », *Wallonie-Bruxelles International*, [s.d.]

Voir : <http://www.wbi.be/fr/delegations/delegation/delegation-generale-wallonie-bruxelles-kinshasa#.WLMNBBDysxc>, consulté le 26 février 2017.

ANONYME, « The Goethe Institute in subsaharan Africa », *goethe.de*, [s.d.]

Voir : <https://www.goethe.de/ins/za/en/ueb/auf/ssa.html>, consulté le 27 février 2017.

ANONYME, « Qui sommes nous ? », dans *Alliance Française*, [s.d.]

Voir : <http://www.alliancefr.org/sommes-nous>, consulté le 24 février 2017.

ANONYME, « L'Institut français, un nouvel acteur pour mettre en œuvre la diplomatie culturelle de la France ». *Institut français*, [s.d.]

Voir : <http://www.institutfrancais.com/fr/faites-notre-connaissance-0>, consulté le 24 février 2017.

ANONYME, « L'Institut français et l'Alliance française, acteurs de l'action culturelle extérieure », *France Diplomatie*, octobre 2015.

Voir : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/politique-etrangere-de-la->

france/diplomatie-culturelle/le-reseau-culturel-francais-a-l-etranger/article/l-institut-francais-et-l-alliance-francaise-acteurs-de-l-action-culturelle, consulté le 24 février 2017.

APPADURAI (Arjun), *Modernità in polvere*. Roma : Meltemi, 2001 [Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalisation. Minneapolis-London : University of Minnesota Press, 1996].

COMETA (Michele), *Studi culturali. Guida*. Napoli : Alfredo Guida Editore, 2010.

DE BOECK (Filip), « "Poverty" and the Politics of Syncopation Urban Examples from Kinshasa (D.R. Congo) », *Current Anthropology*, Vol. 56, n°S11, October 2015.

Voir :

https://www.academia.edu/15224544/De_Boeck_F._2015_.Poverty_and_the_Politics_of_Syncopation_Urban_Examples_from_Kinshasa_DR_Congo_, consulté le 2 septembre 2017.

DEH (Comlan Prosper), (textes réunis et édités par -), *Littérature africaine à la croisée des chemins*. Yaoundé : Editions CLE, 2001 (2002). Avec la participation de J.J. Dabla, G. Doho, A. Kom, A. Huannou, M. Minyono Nkodo, B. Mouralis, A. Ntonfo, A. Teko-Agbo.

FABIETTI (Ugo), *Antropologia culturale. L'esperienza e l'interpretazione*. Roma-Bari: Laterza, 1999.

FEDERICI (Sandra), « Introduction », dans FEDERICI (Sandra), (coord.), « Cultural Politics in Africa, Caraibi and Pacific Countries », *Africa e Mediterraneo*, n°2, 2009 (68), p. 2-7.

FOUAD ALLAM (Khaled), « Le culture nell'età post-coloniale », *Economia della cultura*, n°1/2005, p. 43-46

GEERTZ (Clifford), *Mondo globale, mondi locali. Cultura e politica alla fine del XX secolo*. Bologna : Il Mulino, 1999.

GERBAULT (Loïc), (mémoire de recherche présenté par), *La diplomatie culturelle française : La culture face à de nouveaux enjeux ?*, Directrice du mémoire : Claire Conte, Institut d'Études Politiques, IEP de Toulouse, 2007-2008.

HALEN (Pierre), « *Le petit Belge avait vu grand* ». *Une littérature coloniale*. Bruxelles : Labor et Archives et Musée de la littérature, 1993.

HALEN (Pierre), « L'enfant-soldat vu par la fiction africaine : à propos de *La Guerre et la paix* de Moni-Mambu par André Lye Yoka », dans *Études littéraires africaines*, 2011, n°32, p. 91-104

HANNERZ (Ulf), « Cosmopolitans and Locals in World Culture », *Theory Culture Society*, n°7, 1990, p. 237-251.

Voir : http://www.oneworlduv.com/wp-content/uploads/2011/06/cosmopolitans_locals_culture.pdf, consulté le 20 mars 2015.

HÉLY (Matthieu), « Présentation. Penser le monde associatif comme un monde du travail », *Les métamorphoses du monde associatif*. Paris : Presses Universitaires de France, « Le Lien social », 2009, p. 1-19.

Voir : <http://www.cairn.info/les-metamorphoses-du-monde-associatif--9782130563891-page-1.htm>, consulté le 6 février 2017.

- HUGGAN (Graham), *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. London - New York : Routledge, 2001
- JACQUEMIN (Thomas), LORANG (Julie), *David Livingstone au coeur du continent africain : un aventurier engagé contre l'esclavage*. Paris : 50 minutes, coll. « Grandes découvertes », 2014, 28 p. (ePub).
- LUSTE BOULBINA (Seloua), « Esthétique(s) contemporaine(s) et migration(s) postcoloniale(s) », *Proteus, Cahiers des théories de l'art*, « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », n°8, mars 2015, p. 56-63.
- MERCIER (Adrien), « Les mouvements de jeunes en R.C.A. », *Présence Mariste*, n°160, juillet 1984. Voir : <http://www.presence-mariste.fr/Les-mouvements-de-jeunes-en-R-C-A.html>, consulté le 11 janvier 2017.
- Ministry of Foreign Affairs of the Czech Republic, *National Strategy for Global Development Education 2011–2015*, [s.d.] Voir : http://gene.eu/wp-content/uploads/Gene_NationalStrategy-CzechGDE2011EN.pdf, consulté le 27 juillet 2017.
- MOURA (Jean-Marc), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : PUF, 1999.
- MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex édition, 1984.
- MUDIMBE (Valentin Yves), « Préface à l'édition italienne (2000). Une autre histoire du Congo », dans RIVA (Silvia), *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris : L'Harmattan, 2006, p. 9-10.
- NISSIM (Liana), MODENESI (Marco), RIVA (Silvia), *L'incanto del fiume, il tormento della savana*. Roma : Bulzoni, 1993, chapitre « "J'écris pour ne pas sombrer". L'opera di Moussa Konaté », p. 557-616
- NUWAMANYA (Emmanuel), « Nyundo art school under rehabilitation & expansion », *Workforce Development Authority website*, 19 mai 2013. Voir : <http://www.wda.gov.rw/en/content/nyundo-art-school-under-rehabilitation-expansion>, consulté le 5 juin 2017.
- RICHERI (Giuseppe), « Il concetto di industrie creative », *Economia della cultura*, n°1/2009, p. 5-10.
- RIESZ (János) et RICARD (Alain) (éd.), *Le Champ littéraire togolais*. Bayreuth : Eckhard Breitinger/Bayreuth University, coll. « Bayreuth African Studies », 2001 [1991].
- RIVA (Silvia), « Principe de réciprocité et polémique historique : un parcours de réécriture du champ ethnographique dans les littératures africaines de langue française », dans SAMBA DIOP (Papa) ; VUILLEMIN (Alain), (dir.), *Les littératures en langue française : histoire, mythe et création*. Rennes : Universitaires de Rennes, 2015, p. 613-626
- SAMMY MACKFOY (Pierre), *L'Odyssée de Mongou*. Paris : Hatier, 1977.
- SMITH (Jr. Datus C.), *Les problèmes économiques de l'édition des livres dans les pays en voie de développement*. Paris : UNESCO, « Études et documents d'informations », 1977.

Voir : <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001349/134944fo.pdf>, consulté le 2 juillet 2016.

STANLEY (Henry Morton), *À la recherche de Livingstone*. Traduit de l'anglais par Henriette Loreau. Paris : Seuil, coll. « Points Aventure », P4193, 2015, 238 p.

THIBAUD (Clément), « Social media: qu'est-ce que le reach ? », *Madalana.fr*, [s.d.]

Voir : <http://www.madalana.fr/social-media-reach/>, consulté le 26 mars 2017.

TRENTINI (Bruno) et YAVUZ (Perin Emel), « Édito », *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », n°8, mars 2015, p. 2.

TRIULZI (Alessandro), « Italia e Africa : una memoria rimossa », *Africa e Mediterraneo*, n°1, 1996, p. 4-6.

UNESCO, *Politiques pour la créativité: guide pour le développement des industries culturelles et créatives*, 31 décembre 2012.

VAN HEST (Femke), « La présence marginale d'œuvres non occidentales sur le marché de l'art contemporain », *Proteus. Cahiers des théories de l'art*, « Que fait la mondialisation à l'esthétique ? », n°8, mars 2015, p. 39-52.

VERBEEK (Léon), *L'art plastique contemporain de Lubumbashi et du Congo. Sources imprimées et numériques concernant les arts plastiques en République Démocratique du Congo*,

consultable dans le site du Musée Royale de l'Afrique Centrale de Tervuren

Voir : <http://lubumarts.africamuseum.be/biblio>, consulté le 30 octobre 2016.

Vocabulaire des relations internationales. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, 2014.

VOLLI (Ugo), « Laudatio di Umberto Eco », Università di Torino, 15 juin 2015.

Voir:

https://www.unito.it/sites/default/files/3laudatio_di_umberto_eco_del_prof_ugo_volli.pdf, consulté le 30 octobre 2016.

INDEX DES NOMS PROPRES

- Aboutet, Marguerite, 14, 36, 197, 199, 211, 216, 265, 266, 313, 317, 367, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 411, 413, 414, 459, 463, 474, 476, 495, 503, 509, 531, 541, 559, 561, 573, 619, 647, 649, 659, 664
 Accoh, Anani & Mensah, 76, 290, 610, 611, 613, 615, 618, 622
 Achka (= Achka, Hans Kwaatail), 70, 71, 114, 535, 619, 632, 633
 Adadja, Constantin, 65
 Adorno, Theodor, 41, 682
 Akoa, Stéphane, 120, 121, 122, 123, 126, 160, 203, 206, 210, 313, 428, 439, 574, 585, 614, 675
 Al'Mata (= Mata, Alain), 87, 92, 112, 113, 114, 154, 161, 192, 207, 209, 212, 226, 286, 351, 399, 403, 419, 421, 424, 459, 468, 471, 472, 473, 474, 475, 513, 532, 574, 612, 615, 621, 675
 Alain Mata. *Voir Al'Mata*
 Alladaye, Hervé (= Hodall Béou), 62, 75, 80, 612, 620
 Allal, Imène, 153, 511, 512
 Almo (= Almo The Best), 67, 83, 84, 101, 120, 131, 132, 138, 145, 161, 181, 588, 621, 648
 Amanvi, 92, 135, 290, 610, 611, 612, 617, 621
 Amoi, Assamala, 63, 622, 626
 Amuri Mpala-Mutebele, Maurice, 41, 81, 681
 Anselme (Razafindrainibe, Anselme), 103, 104, 125, 142, 169, 269, 616, 617, 622
 Aron, Paul, 239, 241, 242, 308, 678
 Assem, Paulin Koffivi Mawuto (= Assem, Koffivi), 62, 75, 76, 77, 171, 458, 463, 612, 615, 620, 629, 630
 Ba, Cheikh, 63
 Bada, O.J.R. Georges, 61, 641, 642
 Baetens, Jan, 21, 26, 29, 274, 275, 276, 670
 Baruti, Barly (Baruti, Kandolo Lilela), 14, 36, 47, 48, 92, 107, 112, 127, 131, 132, 135, 144, 145, 156, 159, 161, 166, 167, 168, 172, 182, 194, 198, 207, 224, 248, 261, 262, 265, 266, 281, 312, 314, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 348, 365, 411, 413, 414, 417, 423, 439, 440, 442, 443, 445, 446, 456, 458, 459, 461, 463, 471, 473, 476, 478, 481, 482, 483, 484, 488, 495, 498, 505, 509, 530, 544, 553, 555, 561, 567, 575, 576, 588, 596, 605, 607, 616, 617, 622, 623, 624, 651, 652, 656, 659, 675, 690
 Batandéo, Julien, 82, 132, 147, 548, 605, 624, 643, 651
 Bathy, Asimba, 84, 85, 92, 97, 110, 111, 112, 113, 114, 135, 138, 139, 156, 172, 181, 203, 206, 207, 223, 249, 250, 295, 346, 404, 421, 422, 424, 445, 446, 448, 457, 458, 476, 477, 576, 578, 610, 613, 615, 616, 617, 618, 624, 651, 652, 660, 675
 Batukezanga, Zamenga, 49
 Beaty, Bart, 29, 257, 275, 276, 670
 Bebey, Kidi, 102, 128, 313, 356, 594
 Benzo, Bibi, 432, 437, 577, 618
 Berger, Karen, 52, 361, 362, 363, 595, 640, 671
 Berthou, Benoît, 29, 670
 Boltanski, Luc, 22, 23, 27, 255, 256, 670
 Bombasaro, Olivier, 61, 589, 630
 Bomboko, Dan, 71, 72, 113, 313, 574, 615, 627, 629, 631, 637, 652, 655
 Bontoux, Vincent, 43
 Botes, Conrad, 125, 126, 199, 203, 204, 217, 278, 279, 288, 313, 314, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 391, 577, 581, 582, 588, 610, 614, 615, 617, 624, 652
 Bourdieu, Pierre, 10, 11, 18, 21, 27, 38, 39, 239, 240, 247, 251, 255, 273, 302, 303, 304, 308, 333, 339, 385, 411, 413, 557, 678, 679, 690
 Boyau, Denis (Boyau Loyongo, Denis), 91, 110, 114, 213, 225, 244, 450, 578, 591
 Brezault, Alain, 2, 33, 34, 76, 97, 98, 111, 149, 157, 167, 169, 171, 173, 181, 196, 221, 222, 226, 294, 295, 327, 450, 455, 456, 479, 652, 653, 654, 675
 Bring de Bang, 67, 161, 611
 Cailleaux, Christian, 37, 38, 142, 170, 677
 Casanova, Pascale, 242, 243, 253, 269, 678
 Cassiau-Haurie, Christophe, 11, 12, 34, 51, 61, 64, 67, 71, 72, 75, 80, 82, 87, 95, 98, 99, 100, 113, 117, 118, 119, 121, 127, 138, 141, 143, 146, 147, 148, 151, 156, 161, 180, 185, 196, 209, 210, 211, 212, 213, 222, 226, 229, 233, 235, 245, 255, 259, 268, 269, 291, 298, 313, 327, 329, 330, 334, 346, 353, 404, 405, 438, 443, 459, 461, 474, 481, 489, 520, 536, 548, 561, 572, 576, 612, 615, 618, 624, 648, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 659, 660, 661, 663, 664, 666, 668, 676
 Chabathéo. *Voir Dadié, Charles*
 Chrisany (Taptue, Francis), 100, 286, 291, 407, 469, 471, 472, 578, 610, 611, 613, 617, 624, 625
 Corra, Jacques, 48
 Crépin, Thierry, 23, 28, 671, 674
 D'Dikass. *Voir Kassai Didier*
 Dabley, Olvis (= Olvis Dabley Agency), 74, 75, 134, 145, 146, 270, 271, 615, 654, 655
 Dadié, Charles (= Chabathéo), 64
 Daina, Samy, 77, 475, 579, 580, 618, 637
 Daly, Joe, 125, 198, 199, 278, 307, 313, 359, 383, 387, 388, 389, 391, 577, 579, 582, 611, 625, 652, 655, 667
 Danngar, Adjim (Achou), 92, 147, 189, 223, 281, 291, 298, 312, 399, 404, 475, 531, 580, 585, 613, 616, 618, 625, 655
 David B., 273, 275, 387
 de Moor, Bob, 48, 159, 223, 320, 321, 325, 441, 451, 452, 453, 622
 de Villiers, Karlien, 125, 199, 277, 278, 313, 314, 382, 383, 386, 387, 577, 581, 582, 625
 Delisle, Philippe, 1, 31, 125, 298, 406, 407, 656, 671
 Deubou Sikoué (= Deubou Sikoué, Yannick), 69, 121, 122, 154, 234, 312, 580, 581, 615, 646, 656, 676
 Diantantu, Serge, 208, 225, 297, 298, 299, 313, 406, 407, 417, 457, 582, 617, 625, 626, 669, 676
 Diarra, Igo, 65
 Diarra, Ousmane, 643

Diarra, Yacouba, 62, 64, 65, 105, 546, 547, 605, 611, 626, 643, 660
 D'dikass. *Voir Kassai, Didier*
 Didier Mada (= Hariniaina Ramamonjariisoa
 Randriamanantena, Didier), 92, 142, 169, 267, 290,
 291, 298, 312, 397, 407, 584, 592, 605, 610, 611,
 613, 617, 633, 634, 643, 662
 Dieme, Lamine (= Ladieme), 63, 612, 626, 627
 Dirks, Paul, 18, 242, 309, 363, 380, 679
 Djeis, Djemba (= Djeis, Djemba Isumo), 92, 97, 112,
 114, 181, 421, 422, 424, 615, 617, 618
 Djungu-Simba K., Charles, 12, 14, 20, 49, 633, 679
 Dubois, Jacques, 40, 299, 304, 324, 411, 421, 422, 623,
 678
 Dubreuil, Laurent, 22, 25, 26, 244, 671
 Durand, Pascal, 15, 16, 40, 45, 120, 411, 679
 Dwa (= Andriantsalonina, Eric), 104, 105, 108, 268,
 292, 313, 402, 583, 600, 601, 611, 612, 615, 639,
 658
 Dysart, Joshua, 266, 358, 359, 361, 363, 364, 594, 635
 Dzutop, Alain Serge, 59, 360, 595, 635
 Eboueme Bogno, Joël, 67
 Eco, Umberto, 24, 26, 220, 282, 671, 685
 Edimo, Christophe (= Ngalle Edimo, Christophe), 2, 67,
 68, 69, 92, 100, 121, 122, 123, 126, 129, 133, 145,
 146, 147, 148, 154, 157, 159, 160, 161, 168, 193,
 198, 199, 203, 206, 210, 236, 265, 272, 280, 281,
 286, 291, 298, 306, 307, 313, 318, 344, 347, 349,
 357, 396, 397, 398, 399, 403, 404, 425, 428, 431,
 433, 434, 459, 464, 471, 476, 477, 478, 506, 530,
 532, 538, 574, 578, 580, 583, 584, 585, 586, 587,
 594, 595, 597, 604, 605, 607, 610, 611, 613, 617,
 618, 621, 624, 625, 627, 629, 634, 636, 637, 642,
 643, 656, 675, 676
 Eisner, Will, 26, 257, 359, 361, 368, 370, 595, 677
 Elce, 63, 627
 Elyon's (= Ebongue, Joëlle), 148, 193, 226, 406, 427,
 Esale, Dick, 71, 72, 611, 617, 627
 Esso, Joëlle, 80, 441, 586, 627, 628
 Eto'o Fils, Samuel, 80, 441, 586, 627, 628
 Fall, Samba, 52, 53, 60, 92, 628
 Farahaingo (= Ratiationalison, Lova), 104, 268, 615, 617,
 628
 Federici, Sandra, 1, 7, 32, 34, 44, 61, 65, 67, 82, 90,
 100, 106, 110, 117, 121, 122, 123, 126, 130, 133,
 135, 138, 145, 147, 149, 153, 157, 158, 159, 160,
 166, 167, 168, 187, 188, 193, 203, 206, 207, 208,
 209, 210, 212, 220, 223, 224, 225, 226, 227, 229,
 230, 248, 265, 270, 272, 281, 282, 286, 288, 292,
 295, 307, 323, 325, 326, 328, 330, 332, 337, 338,
 340, 343, 344, 345, 346, 349, 352, 357, 358, 359,
 365, 372, 397, 398, 419, 421, 428, 440, 445, 448,
 455, 461, 464, 471, 476, 480, 492, 496, 507, 511,
 517, 532, 534, 543, 552, 558, 583, 611, 617, 624,
 636, 639, 657, 666, 675, 676, 683
 Figel, Jan, 43
 Florent Couao-Zotti, Florent, 66, 312, 603, 620
 Fokoua, Félix, 92, 432, 586
 Fresnault-Deruelle, Pierre, 26, 672
 Gabilliet, Jean-Paul, 28, 672
 Gampez, Sapi, 574, 610, 611
 Garnier, Xavier, 681
 Giroud, Frank, 142, 167, 262, 300, 321, 322, 323, 326,
 329, 336, 356, 442, 456, 575, 623, 658
 Godefroy, Sophie, 43
 Gravett, Paul, 28, 126, 371, 388, 658, 671, 672
 Grenier, Cécile, 265, 353, 354, 355, 594, 635, 654, 658
 Groensteen, Thierry, 27, 28, 246, 671, 672
 Groud, Gilbert (Gnangbei, Gilbert), 212, 224, 225, 265,
 404, 409, 586, 628, 659
 Guidy Wandja, Joséphine, 52, 640
 Gyr, Agnès, 54
 Halen, Pierre, 1, 2, 7, 11, 12, 14, 15, 17, 30, 173, 184,
 196, 200, 213, 231, 240, 254, 299, 306, 315, 350,
 405, 409, 657, 672, 679, 680, 683
 Hergé, 7, 30, 48, 112, 126, 156, 172, 173, 184, 213,
 214, 215, 216, 217, 218, 223, 233, 258, 259, 320,
 321, 336, 384, 419, 423, 441, 451, 456, 484, 499,
 575, 603, 610, 655, 672, 677
 Hodall Béo. *Voir Alladaye, Hervé*
 Hollande, François, 38, 271, 294, 314, 577, 674
 Horkheimer, Max, 41, 682
 Houenoude Couao-Zotti, Sonia, 66, 620
 Hunt, Nancy Rose, 1, 35, 87, 88, 89, 93, 94, 95, 209,
 658, 659
 Issaka, Abou Abakar, 77
 Jacquemin, Jean-Pierre, 32, 34, 110, 144, 207, 259,
 285, 331, 341, 342, 450, 616, 651, 659, 684
 Jamón y Queso (Esono Ebalé, Ramón), 588, 610, 611
 Joe Dog. *Voir Kannemeyer, Anton*
 Joop (Diop, Mamadou), 102
 Jurt, Joseph, 241, 242, 307, 680
 Kabuika, Fati, 92, 114, 154, 193, 199, 226, 272, 280,
 312, 399, 404, 435, 440, 457, 458, 459, 475, 476,
 585, 587, 613, 615, 629, 676
 KanAd, 75, 76, 77, 458, 459, 463, 612, 615, 629, 630,
 657
 Kangol (Kassi Ngoubeyou, Olivier), 232, 233, 234, 281,
 432, 469, 587, 588, 617
 Kannemeyer, Anton, 7, 125, 126, 199, 204, 216, 217,
 278, 288, 313, 314, 382, 383, 384, 385, 386, 387,
 388, 391, 577, 581, 582, 588, 614, 617, 630, 652,
 658, 660
 Kanza, Bob, 102, 220, 463, 611, 612, 617, 676
Kash Thembo (Thembo Muhindo Kashauri), 97, 98,
 113, 114, 135, 172, 173, 267, 312, 326, 346, 352,
 402, 421, 422, 444, 446, 457, 458, 459, 463, 588,
 596, 613, 616, 617, 618, 623, 630
 Kassai, Didier (= D'dikass), 61, 67, 92, 106, 108, 117,
 124, 144, 145, 153, 161, 193, 202, 223, 224, 228,
 229, 279, 280, 298, 313, 403, 458, 459, 480, 484,
 485, 486, 490, 511, 570, 589, 611, 613, 617, 628,
 630, 631, 676
 KBenjamin. *Voir Kouadio, Benjamin*
 Kibiswa, Jason, 87, 114, 136, 154, 182, 224, 226, 229,
 457, 458, 612, 613, 615, 617, 619, 631
 Kibwanga, Senga (= Nsenga Kibwanga), 50, 287, 356,
 554, 640
 Kojele, Alain, 71, 112, 161, 297
 Konaré, Alpha Oumar, 54, 64, 117
 Konaté, Moussa, 54, 62, 646, 684
 Konradski. *Voir Botes, Conrad*
 Koo Sin Lin, Eric, 66, 590, 612, 631
 Kouadio, Benjamin, 60, 63, 64, 69, 195, 209, 306, 536,
 611, 612, 632, 660
 Kouadio, Benjamin (= KBenjamin), 192
 Kyungu Mwana Banza, 50
 La Cour, Erin, 35, 662
 Lacassin, Francis, 23
 Lalinon Gbado, Béatrice, 44, 54, 59, 62, 620, 645, 680
 Lassana Diarra, Igo, 62, 546

Lassane, Zohoré (= Zed'l, Les Studios Zohoré), 60, 63, 73, 83, 101, 102, 146, 456, 528, 536, 608, 612, 614, 640, 645

Laval NG (=Ng Man Kwong, Laval Foug Chong), 66, 125, 194, 206, 265, 307, 312, 352, 402, 404, 405, 463, 488, 492, 493, 494, 496, 590, 632, 653, 676

Leclair, Gérard, 77, 78, 222, 223, 616, 618, 637

Lefèvre, Pascal, 26, 184, 185, 246, 264, 359, 670, 671, 673

Lent, John A., 31, 32, 34, 348, 351, 352, 532, 661

Lepa-Mabila Saye, 48, 49, 98, 110, 114, 451, 578, 591, 602, 633

Less Dia, Mame, 102

Lombardo, Liliana, 63, 627, 640

Lukombo, Sima, 49, 91, 110, 244, 345, 578, 602

LyBek (= Landry Bekale, Yvon), 115, 137, 144, 145, 432, 481, 591, 663

Magnussen, Anne, 35, 662

Maïga, Simon, 52, 94, 244

Masioni, Pat, 531, 532

Masioni, Pat, 2, 14, 36, 49, 59, 92, 98, 108, 112, 128, 135, 156, 161, 173, 182, 188, 192, 198, 211, 212, 213, 225, 230, 265, 266, 286, 291, 292, 299, 312, 314, 317, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 372, 401, 411, 413, 414, 444, 445, 446, 456, 458, 459, 463, 471, 475, 495, 496, 497, 506, 509, 536, 553, 592, 593, 594, 595, 597, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 617, 634, 635, 647, 654, 662, 665, 676

Massamba, Picha, 67

Mballa Elanga, Edmond (= Mephisto), 67, 616, 636

Mbembe, 32, 663

Mbumbo, Simon (= Simon Pierre Mbumbo), 67, 68, 80, 92, 100, 120, 138, 144, 145, 147, 154, 157, 161, 168, 193, 198, 227, 280, 286, 291, 298, 312, 348, 351, 397, 398, 399, 403, 464, 465, 466, 467, 469, 471, 475, 477, 584, 587, 595, 613, 616, 617, 618, 636

McCloud, Scott, 26, 673

McKinney, Mark, 30, 214, 245, 246, 247, 673

Mehta, Binita, 35, 394, 663

Mekbel, Nazim, 152, 153, 157, 158, 507, 676

Mendozza (= Aka Gnoan Kacou, Maxime), 74, 92, 102, 133, 146, 147, 155, 511, 610, 611, 612, 617, 636

Menu, Jean-Christophe, 273, 614, 624, 630, 645, 677

Mfumu'eto (= Mfumu'eto 1er, Papa), 87, 88, 89, 90, 92, 195, 252, 657, 658, 659

Michel, Louis, 451

Modenesi, Marco, 1, 54, 117, 684

Moliterni, Claude, 24, 356

Mombili, Pat, 112, 113, 267, 312, 344, 402, 444, 457, 459, 471, 596, 611, 613, 614, 616, 617

Morgan, Harry, 23, 26, 184, 185, 671, 674

Mouralis, Bernard, 14, 16, 17, 681, 683, 684

Moussa, Adj, 67, 77, 122, 144, 161, 177, 222, 223, 580, 612, 613, 617, 637, 668

Mukherji, Pia, 35, 663

Mukuna, Fifi, 92, 98, 112, 135, 161, 173, 182, 286, 291, 312, 344, 348, 407, 421, 445, 446, 457, 459, 471, 474, 475, 597, 610, 612, 613, 615, 616, 617, 637

Mwangi, Antony, 7

Nadjem, Dalila, 149, 153, 511, 512, 676

Ndrematoa (= Rakotonomenjanahary, Dieudonné), 92, 103, 612, 617

Ngangué, Eyoum, 96, 99, 100, 102, 103, 108, 128, 166, 210, 290, 291, 293, 294, 313, 357, 407, 517, 519, 525, 539, 594, 597, 601, 604, 610, 611, 613, 642, 643, 645, 664, 676

Nke, Mayo, 49, 110, 345

Nohé, 63, 627

Nouther (= Noutchaya, Hervé), 67, 121, 180, 298, 432, 438, 439, 440, 581, 598, 616, 618, 664

Nsenga, 81, *Voir Senga Kibwanga, Joseph*

Nyam, Mbassa, 80

Nyemb Popoli, 99, 518, 520, 597, 601

Ory, Pascal, 28, 674

Oubrerie, Clément, 198, 199, 266, 367, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 377, 503, 573, 619, 647, 659, 664, 670

Pahé (Essono Nkouna, Patrick), 67, 106, 108, 115, 122, 144, 145, 161, 190, 191, 192, 195, 217, 218, 219, 227, 228, 235, 248, 249, 252, 253, 266, 313, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 428, 432, 433, 436, 445, 459, 463, 467, 476, 481, 483, 495, 509, 511, 531, 588, 598, 599, 610, 611, 612, 638, 639, 652, 663, 664, 665

Palmer Akligo, Jo (= Joseph Kodjo Akligo / Jo Palmer), 65, 149, 158, 179, 254, 290, 313, 532, 533, 571, 599, 611, 613, 617, 638, 676

Paluku, Hallain, 161, 200, 229, 267, 279, 312, 344, 346, 352, 402, 409, 444, 445, 457, 459, 471, 474, 475, 600, 612, 613, 615, 617, 638, 666

Pasamonik, Didier, 218, 219, 387, 665

Pasquier, Renaud, 22, 25, 26, 244, 671

Patel, Samir S., 496, 610

Patrick Essono. *Voir Pahé, Voir Pahé, Voir Pahé, Voir Pahé, Voir Pahé*

Peeters, 26, 276, 674

Peeters, Benoît, 26

Pierre, Max, 50, 81, 82, 553, 640, 648

Pinhas, Luc, 19, 38, 41, 43, 45, 52, 55, 58, 681

Plantu, 101, 145, 323, 514, 623

Platz Cortsen, Rikke, 35, 662

Ponticelli, Alberto, 266, 358, 359, 361, 363, 594, 635

Pov (Rasoanaivo, William), 66, 67, 104, 105, 108, 125, 190, 268, 292, 313, 402, 432, 583, 600, 612, 615, 617, 618, 619, 639, 658, 665

Pratt, Hugo, 257, 494, 674

Quiñones, Viviana, 53, 57, 58, 666

Rabesandratana, Richard, 51, 91, 103, 127, 142

Ralambomahay, Toavina, 51, 52, 639, 666

Ra-lery, 104

Ramafa (= Andrianasolo, H.T.), 104, 617

Ramiandrisoa, Alban (= Alban Ramiandrisoa Ratsivalaka), 51, 92, 116, 137, 142, 169, 222, 639, 666

Ranaivoson, Dominique, 1, 138, 681

Ranarivelo, Elisé, 51, 52, 611, 613, 617, 639, 666

Rasolofa, Martin, 51

Rasolomanana, Victor, 91

Ratier, Gilles, 236, 255, 256, 262, 263, 264, 267, 268, 674

Razafy, Aimé, 92, 103, 127, 617

Repetti, Massimo, 2, 7, 12, 32, 33, 88, 91, 94, 96, 187, 231, 232, 288, 349, 617, 637, 657, 666, 667

Rey, Alain, 25, 26, 674

Riva, Silvia, 1, 2, 33, 34, 54, 81, 110, 112, 117, 184, 252, 667, 681, 684

Roddy, 103, 614, 617

Roux, Paul, 101, 145

Sah Bi, Jess, 52, 63, 640
 Saint-Ogan, 30, 214
 Salla, Éric, 113, 344, 602, 617
 Salo, Joël, 66, 95, 225, 511, 614, 640
 Sambu Kondi, Cyprien, 92, 631
 Sapiro, Gisèle, 15, 302, 303, 681
 Satrapi, Marjane, 276, 278, 387, 573
 Senga Kibwanga (= Senga Kibwanga, Joseph), 50, 81, 287, 552, 553, 601, 602, 606, 640
 Sewado, Rémi, 100, 526
 Sfar, Joann, 275, 368, 371, 465, 468, 573, 675
 Simplicite, Illary, 101, 102, 463, 612, 617
 Sisé, Mongo, 46, 47, 48, 82, 83, 91, 94, 95, 112, 168, 169, 209, 225, 244, 258, 259, 260, 261, 269, 336, 420, 456, 602, 603, 606, 641, 649, 652, 658, 663
 Sisé, Mongo (= Sisé Mongo, Awaï), 194
 Sonon, Hector, 61, 65, 79, 87, 92, 106, 144, 146, 154, 155, 179, 267, 281, 312, 313, 314, 404, 436, 561, 571, 603, 611, 612, 613, 614, 617, 641, 642, 668
 Souffle, Kan, 74, 611, 612, 617, 642
 Sow, Aliou, 54
 Spiegelman, Art, 215, 257, 258, 278, 677
 Studios Zohoré. *Voir* Zohoré, Lassane
 T.T. Fons (= Mendy, Alphonse), 69, 85, 86, 87, 102, 103, 154, 176, 288, 456, 610, 612, 613, 616, 617, 644, 645, 668
 Tchibemba (= Léon Tsibemba Ngandu-Mbes), 50, 91, 226, 269, 287, 552, 604, 606, 644
 The Best. *Voir* Almo, *Voir* Almo, *Voir* Almo, *Voir* Almo, *Voir* Almo, *Voir* Almo, *Voir* Almo
 Thierry, Raphaël, 19, 23, 27, 28, 41, 45, 46, 55, 56, 81, 139, 140, 167, 193, 323, 324, 335, 368, 369, 372, 377, 458, 573, 576, 607, 611, 612, 613, 615, 617, 624, 671, 672, 674, 681
 Titi, Faustin, 92, 281, 290, 291, 293, 294, 306, 307, 312, 407, 468, 524, 525, 526, 527, 528, 530, 531, 532, 534, 538, 539, 584, 597, 604, 610, 611, 617, 642, 643, 676
 Tonni, Raphaël, 48
 Tounkara, Massiré, 62, 65, 82, 92, 132, 133, 138, 147, 153, 155, 230, 234, 312, 543, 544, 548, 605, 610, 614, 618, 624, 643, 668, 676
 Traoré de Seydou, Mahamadou, 65, 547
 Trondheim, Lewis, 273, 276, 331, 677
 Tshibanda, Pie (= Tshibanda Wamuéla Bijutu), 50, 81, 82, 90, 287, 313, 315, 498, 552, 554, 601, 604, 606, 640, 644, 676, 680
 Tshitshi (= Tshisuaka, Albert), 161, 173, 267, 312, 326, 402, 444, 457, 606, 611, 644
 Viodé, Didier, 210, 225, 227, 252, 292, 313, 314, 407, 558, 607, 610, 611, 618, 676
 Waberi, Abdourahman, 100, 291, 578, 624, 625
 Wertham, Frédéric, 22, 675
 Wolinsky, 101, 433
 Zed'l. *Voir* Lassane, *Zohoré*
 Zekid, Willy (Mouélé, Willy), 102, 118, 119, 120, 129, 149, 161, 188, 189, 219, 254, 292, 298, 607, 608, 613, 616, 617, 618, 645, 662, 669
 Zell, Hans M., 43, 45, 56, 57, 682
 Zohoré, Lassane (= Studios Zohoré, Les), 60, 63
 Zoppi, Julien, 48
 Zoromé, Aly, 62, 64, 105, 117, 132, 147, 626, 646

L'entrée des auteurs africains dans le champ de la bande dessinée européenne de langue française (1978-2016)

Cette étude s'interroge sur les conditions de possibilités et les modalités d'entrée des auteurs africains dans le champ de la bande dessinée européenne de langue française.

La thèse procède à une approche sociologique en effectuant, en premier lieu, une analyse institutionnelle des conditions de production, de circulation et de réception, ainsi que de la sociabilité dans les contextes locaux, notamment dans les pays de l'Afrique subsaharienne francophone. L'examen des modalités de publication dans l'édition ou dans la presse, des associations d'auteurs, des festivals et d'autres initiatives de promotion, des possibilités offertes par le monde associatif et celui des institutions montre que les auteurs locaux ont à réaliser leur vocation artistique et leurs projets professionnels dans des milieux mal organisés et peu propices. Cet état de choses, certes, oblige les agents à mettre en œuvre leur plus ou moins grande habileté à s'y adapter et à le faire jouer à l'avantage de leur parcours professionnel, mais il pousse aussi de nombreux auteurs à considérer la publication dans le champ européen comme le but vers lequel orienter leurs efforts et leurs stratégies.

La problématique générale de l'entrée est l'angle d'attaque de la deuxième partie, qui analyse au moyen de la théorie du champ élaborée par Pierre Bourdieu les trajectoires des quelques auteurs africains de B.D. qui ont réussi à atteindre une certaine légitimation de la part des institutions de la B.D. européenne, à savoir les congolais Barly Baruti et Pat Masioni et l'ivoirienne Marguerite Abouet, ainsi que quelques autres parcours significatifs. Les notions d'habitus, de stratégie, de périphérie, d'autonomie et d'hétéronomie, mais aussi d'antinomie ont permis d'éclairer ces parcours. La théorie des champs, qui met l'accent sur les conditions sociales relatives à la création, à la circulation et à la consommation des biens symboliques et sur les institutions impliquées dans la « mise en acte » de l'objet artistique-culturel pour en comprendre la position dans la société de référence, a été l'instrument qui a permis de saisir l'importance de plusieurs facteurs : l'impact du secteur associatif et des institutions internationales ; l'autonomisation comme seconde étape ou éventuellement comme phase décisive, déterminant l'entrée dès le début ; les « instances de légitimation ».

The Emergence of African Authors in the Comic Field of French-speaking Europe (1978-2016)

This research examines the conditions of possibilities within and the routes of entry of the African authors into the comic field of the French-speaking Europe.

The dissertation employs a sociological approach by making, firstly, an institutional analysis of the conditions of production, circulation and reception, as well as the sociability in the local contexts, in particular in the French-speaking countries of sub-Saharan Africa. The examination of the modalities of publication in the edition or in the press, of the associations of authors, festivals and other promotional initiatives, and of the possibilities offered by associations and institutions, shows that local authors have to realize their artistic vocation and their professional projects in poorly organized and unfavourable environments. Of course, this state of things requires agents to exercise their greater or lesser skill in adapting to it and making it play to the advantage of their professional career, but it also prompts a number of authors to consider the publication in the European field as the goal towards which to focus their efforts and strategies.

The general problem of entry is the angle of attack of the second part, which draws on Pierre Bourdieu's theory of fields to analyse the trajectories of the few African comics authors who managed to achieve a certain legitimation in European environments, namely Congolese Barly Baruti and Pat Masioni and the Ivorian Marguerite Abouet, as well as some other significant paths. The notions of habitus, strategy, periphery, autonomy and heteronomy, but also antinomy have helped to illuminate these paths. The theory of fields, which emphasizes the social conditions relating to the creation, circulation and consumption of symbolic goods and the institutions involved in the "mise en act" of the artistic-cultural object, in order to understand the position in the society of reference, was instrumental in understanding the importance of several factors: the impact of associations and of the international institutions; autonomy as a second step or eventually as a decisive phase, determining the entrance from the beginning; the "instances of legitimation".