

Nathalie Gür
gur.nathalie@gmail.com

Université de Neuchâtel
Faculté des lettres et des sciences humaines
Institut d'histoire de l'art et muséologie
Espace Tilo-Frey 1 – 2000 Neuchâtel

Les formes et les pratiques des musées de la bande dessinée



Mémoire de Master en études muséales

Février 2025

Directeur : Pierre Alain Mariaux

Expert : Philippe Duvanel

Illustration de couverture par l'auteur

Remerciements

Je tiens à adresser mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Pierre Alain Mariaux pour ses conseils et son expertise tout au long de ce travail de recherche.

Philippe Duvanel pour avoir accepté de faire partie du jury.

A mes collègues de la SCAA et de La bûche pour leur intérêt dans ce travail.

A mes proches, Joséphine et Céline pour leur relecture et Alessandro pour son soutien inconditionnel.

SOMMAIRE

Introduction.....	7
1. Qu'est-ce que la bande dessinée ?.....	8
1.1. Des définitions qui renvoient à des pratiques diverses	8
1.1.1. Une définition générale.....	8
1.1.2. Resserrer la définition dessert le médium	9
1.1.3. Le problème de l'origine.....	10
1.2 Spécificités.....	12
1.2.1. Les supports	12
1.2.2. Les objets de la bande dessinée.....	13
1.2.3. Les marqueurs	15
1.3. Les métiers autour de la bande dessinée	17
1.3.1 Une œuvre à plusieurs auteur·ice·s	18
1.3.2. Liens entre scénaristes et dessinateur·trice·s	18
1.3.3. D'autres métiers moins reconnus.....	20
2. Les institutions dédiées à la bande dessinée.....	23
2.1 Panorama des institutions traitant la bande dessinée	23
2.1.1. Festival.....	24
2.1.2. Galerie et librairie	27
2.1.3. Bibliothèque et centre de documentation.....	29
2.2. L'intérêt et les spécificités des différentes approches de ces institutions.....	31
2.2.1 Aspect mercantile.....	32
2.2.2. Aspect public	33
2.2.3. Aspect recherche	33
2.2.4. Travailler les liens entre auteur·ice·s et lecteur·trice·s	34
2.2.5. Aspect expographie.....	35
3. La Bande dessinée dans les musées	37
3.1. Pourquoi mettre de la bande dessinée dans les musées ?.....	37
3.1.1 D'où vient la volonté d'associer bande dessinée et musée ?.....	37
3.1.2. Un patrimoine qui s'élargit	40
3.1.3. Un patrimoine qui peut se tenir seul	41
3.1.4. Qu'apporte une institution muséale dédiée à la bande dessinée ?.....	43
3.2. Histoire de l'exposition de la bande dessinée	45
3.2.1. Premières expositions	45
3.2.2. Bande dessinée et figuration narrative	45

3.2.3. L'entrée de la bande dessinée dans les collections muséales : quelques cas	47
3.3. Approches muséologiques de l'exposition de la bande dessinée	51
3.3.1. L'exposition change la nature de la bande dessinée	51
3.3.2. Classifier les expositions de bande dessinée	52
3.3.3. Muséologie de l'objet.....	53
3.3.4. Muséologie de l'idée.....	54
3.3.5. Muséologie du point de vue	56
3.3.6. La bibliothèque n'est pas une salle d'exposition	58
3.3.7. Vers une expographie pleinement consciente de la bande dessinée	59
3.4. Typologie des pratiques culturelles liées à la bande dessinée.....	60
3.4.1 Parler, montrer, communiquer sur la bande dessinée	61
3.4.2 Que conserver pour favoriser les pratiques de la bande dessinée	64
3.4.3 Valoriser la bande dessinée en lui donnant des valeurs supplémentaires	66
3.4.4 Être actif dans les pratiques de la bande dessinée.....	67
4. Faire vivre la bande dessinée plutôt que l'exposer	71
4.1 Une approche muséale moins centrée sur l'objet physique	71
4.1.1 Le centre d'interprétation.....	72
4.1.2. La maison littéraire	73
4.2. Au-delà de la matérialité de la bande dessinée	74
4.2.1. Une vision différente de l'exposition.....	75
4.2.2 Une relation complémentaire à la lecture.....	76
4.2.3. Les activités en lien avec la bande dessinée.....	77
4.3. Un monde muséal en mutation.....	79
4.3.1. Un musée aux pratiques d'une maison littéraire	79
4.3.2. Créer un patrimoine mais surtout le faire vivre	80
Conclusion	82
Bibliographie	84
Liste des illustrations	99
Dossier des illustrations.....	101
Annexe 1 : Tableau des musées de la bande dessinée.....	106

Introduction

La bande dessinée est un médium présent dans de nombreux lieux différents, que ce soit des institutions culturelles comme des bibliothèques et des musées, ou encore des institutions mercantiles comme des librairies et des galeries. Cela laisse à penser qu'il existe dans la bande dessinée des aspects distincts et qu'une seule institution ne peut tout regrouper. Ce texte cherche ainsi à cibler ces aspects, à définir ce qui rend la bande dessinée si complexe à aborder, et aussi à réfléchir aux bonnes pratiques des institutions culturelles qui l'abordent. Les musées sont des institutions particulières dans ce champ, car elles regroupent un grand nombre de pratiques diverses ; c'est pour cela que nous chercherons à définir avec exactitude ce qui permet à un musée de bien aborder la bande dessinée.

Nous souhaitons ainsi d'abord repérer ce qui rend le musée si unique dans le paysage culturel bédéique, ce qui implique évidemment de cibler les aspects uniques de la bande dessinée et de mettre ceux-ci en lien avec les activités muséales. Nous pourrons alors déterminer si le modèle du musée est un bon format pour parler, transmettre et conserver la bande dessinée, et en quoi ces actions sont pertinentes pour le médium. Cela nous amènera forcément à délimiter les éléments qui ne sont pas pris en compte par les musées, ainsi que les aspects de la bande dessinée qui ne sont pas suffisamment mis en valeur par les pratiques muséales. Ces dernières étant vastes, larges et nombreuses, il paraît évident qu'il sera impossible d'établir une liste exhaustive des actions muséales, mais en leur consacrant une bonne partie de ce travail, nous pensons pouvoir expliciter ce qui permet ou non à une institution muséale d'aborder la bande dessinée.

Pour ce faire, nous commencerons par étudier les problématiques relevant de la définition et de l'origine de la bande dessinée. Ce travail est nécessaire afin d'établir ses caractéristiques propres pour mieux les valoriser, ainsi les spécificités du médium seront abordées. La bande dessinée est présente dans de nombreux institutions et événements qui la conservent et/ou la transmettent, sans être cependant des musées : nous explorerons les pratiques de ces lieux et la manière dont ils participent à la culture et à l'évolution de la bande dessinée. Nous analyserons en quoi leurs approches sont pertinentes ou non pour le médium, et en quoi le musée peut apporter quelque chose en complément de ces lieux, mais aussi ce que les musées peuvent tirer de ces lieux.

1. Qu'est-ce que la bande dessinée ?

1.1. Des définitions qui renvoient à des pratiques diverses

1.1.1. Une définition générale

Pour répondre à la question de ce chapitre, cette première partie ne sera pas exhaustive ou complète, mais cherchera plutôt à donner un tour d'horizon des grandes problématiques qui entourent la recherche autour de la bande dessinée. L'accent sera plutôt mis sur la façon dont ces débats et ces questionnements influencent les institutions qui parlent de bande dessinée, et inversement : comment les institutions qui en parlent influencent ces débats et questionnements. La première difficulté rencontrée lorsqu'il est question d'étudier la bande dessinée est la problématique de sa définition. Si, à l'évocation d'une bande dessinée, une image vient directement à l'esprit, il est beaucoup plus complexe d'apporter une définition formelle ciblant concrètement ce qui fait ou ne fait pas une bande dessinée :

« Car une bande dessinée, c'est d'abord une suite de dessins narratifs, avec ou sans texte, présentés alors dans des bulles ou des pavés ; dessins organisés en bandes, colonnes ou planches, en tout cas en séquences ; en noir et blanc ou en couleurs, créés au pinceau, à la plume, au feutre, crayon, bille ou à la tablette graphique, publiés dans des journaux, des magazines, des livres ou des blogs. C'est une séquence courte comme un haïku, en trois ou quatre cases de strip, ou longue comme un roman-fleuve, une " bdnovela ". La bande dessinée, c'est un art pictural et visuel, qui s'inscrit dans la longue lignée du langage artistique humain issu du geste de la main, mais qui s'est autonomisé au cours du xix^e siècle, à peu près en même temps en Europe, aux États-Unis et au Japon, et sur lequel on n'a commencé à porter un réel regard rétrospectif et critique qu'après la Seconde Guerre mondiale. »¹

¹ PIFFAULT Olivier, « La bande dessinée, le *comics* et le manga », in : LEGENDRE François (dir.), *Bibliothèques, enfance et jeunesse*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2015, p. 3, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/bibliothèques-enfance-et-jeunesse--9782765414896-page-110.htm?contenu=resume>, consulté en ligne le 13 juillet 2024.

La présence de dessins et d'une narration (sous la forme de texte ou non) semblent être les deux éléments minimaux qui servent de base à des productions, des pratiques et des formes incroyablement variées et diverses. La publication sur un support, qu'il soit numérique ou physique, est aussi importante. La définition d'Olivier Piffault présente alors l'intérêt d'être suffisamment large pour ne pas être réductrice et d'exclure artificiellement et explicitement des œuvres qu'il serait anachronique d'appeler bande dessinée.

Il n'existe cependant pas de véritable consensus au sein des théoricien·ne·s du 9ème art autour d'une définition universelle. Ce travail ne cherche pas à en établir une, ou à débattre sur ce qui constitue ou non le médium. Néanmoins, les débats et interrogations autour de la bande dessinée sont importants lorsqu'il est question des rôles et pratiques des institutions liées à celle-ci. Ainsi, il paraît plus pertinent de soulever en quoi définir la bande dessinée est un exercice complexe, et les problématiques rattachées à ces définitions.

1.1.2. Resserrer la définition dessert le médium

A l'inverse de la tentative d'Olivier Piffault, resserrer la définition pose d'autres problèmes, notamment le fait de ne pas inclure toutes ses formes ou d'écarter plusieurs de ses pratiques. Relevons la définition de Bill Blackbeard parue dans le magazine *Funnyworld : The world of film animation and comics* : la présence d'éléments tels que la publication successive, le caractère épisodique ou encore la fin ouverte² permet à Blackbeard de faire du comics américain l'origine de la bande dessinée. Or, cette définition volontairement fermée exclut des œuvres qui apparaissent avant, mais bannit également d'emblée les albums qualifiés de « one shot³ ». C'est aussi le cas pour la définition de David Kunzel qui pose entre autres les deux critères suivants : « être conçue pour la reproduction et apparaître sur un support imprimé »⁴. Ce point, pertinent en 1973, occulte de nos jours une production moderne de la bande dessinée diffusée par les médias numériques, et une tendance à la dématérialisation des contenus. A l'inverse, des définitions plus larges donnent un champ très vaste de ce qui est inclus dans l'art de la bande dessinée. C'est le cas de la description proposé par Pierre Couperie en 1972 :

² BLACKBEARD Bill, « Mislabeled Books », in : *Funnyworld, the world of film animation and comic art*, n° 16, 1974, p. 41.

³ GROVE Laurence, *Comics in French : the European bande dessinée in context*, New York : Berghahn Books, 2010, p. 23.

⁴ GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presse Universitaire de France, 1999, p. 16.

« La bande dessinée serait un récit (mais elle n'est pas forcément un récit...) constitué par des images dues à la main d'un ou plusieurs artistes (il s'agit d'éliminer cinéma et roman-photo), images fixes (à la différence du dessin animé), multiples (au contraire du cartoon) et juxtaposées (à la différence de l'illustration et du roman en gravure...). Mais cette définition s'applique encore très bien à la colonne trajane et à la tapisserie de Bayeux... »⁵

Nul doute que le médium est issu de traditions picturales, narratives et artistiques anciennes et diverses, toutefois l'origine de la bande dessinée se situe au 19^{ème} siècle, et non plusieurs millénaires en arrière. Le théoricien Thierry Groensteen relève l'importance d'une démarcation entre la bande dessinée et la tradition de l'expression par l'image qui a toujours existé⁶. Ce genre de catégorisation est en réalité trop vaste, et couvre un spectre qui ne correspond pas à l'appellation moderne de la bande dessinée. De plus, ces définitions s'inscrivent dans un contexte d'artification du médium, cherchant à légitimer la bande dessinée comme un art en lui donnant une origine millénaire et une tradition ancienne. En effet, même si la bande dessinée s'inscrit dans une histoire continue du récit en image et du dessin, qualifier les grottes de Lascaux de bande dessinée offre un regard bien trop étendu et anachronique du médium.

Pour terminer sur ces définitions, notons que la difficulté à définir la bande dessinée justifie des débats, des discussions, et des réflexions sur ce que les institutions proposent. D'autre part, les multitudes de formes que peut prendre la bande dessinée est également notre premier indicateur que les institutions qui la traitent présenteront des formes et des pratiques tout aussi diverses.

1.1.3. Le problème de l'origine

Définir la bande dessinée revient aussi à lui donner une origine, une naissance. En conséquence, cela a conduit à des définitions motivées par la volonté d'attribuer l'origine de cet art dans un pays ou un autre, avec telle figure comme premier·ère auteur·trice. Les origines de la bande dessinée peuvent être cherchées dans bien des cultures et à des périodes très différentes,

⁵ COUPERIE Pierre, « Antécédents et définition de la bande dessinée », in : HERDEG Walter et PASCAL David (dir.), *Comics : The art of comic strip = Die kunst des comic strip = L'art de la bande dessinée = L'arte dei fumetti = El arte de los comics*, Zurich : Graphis Press, 1972, p. 11.

⁶ GROENSTEEN Thierry, « Rodolphe Töpffer scénariste », in : BOISSONNAS Lucien et al., *Töpffer*, Genève : Skira, 1996, p. 279.

certains allant même jusqu'à désigner des peintures rupestres comme les premières œuvres de bande dessinée⁷. Pendant longtemps, les débats tournaient autour d'une origine américaine avec *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault⁸ en 1896, ou d'une origine suisse avec *L'Histoire de Monsieur Jabot* en 1827 de Rodolphe Töpffer⁹. Il faut aussi noter que certains dessins d'Hokusai dans l'art pictural japonais portaient déjà l'appellation de manga¹⁰ (dont la signification et l'utilisation ne correspondent pas à ce que nous considérons aujourd'hui comme un manga). Malgré toutes ces possibilités, depuis quelques années, un consensus semble avoir désigné le Genevois Rodolphe Töpffer (1799-1846) comme le premier auteur de bande dessinée moderne¹¹. Il est intéressant de noter qu'en 1845, la Suisse publie *L'essai de physiognomonie*¹² qui est une première tentative de théorisation du médium qu'il vient de créer. Cette nativité s'explique ainsi par le fait que Töpffer définit et oppose clairement ce qu'il vient de produire à ce qui a été fait avant, et au médium du dessin et de la littérature. Il y a donc une volonté de se tenir par soi-même ; pour la première fois le médium n'est pas littérature, il est quelque chose de nouveau qui est diffusé et présenté comme tel. Ces gestes offrent à la bande dessinée naissante (désignée alors comme la « littérature en estampes »¹³ par son auteur) une singularité et une unicité manquante jusqu'alors. Pour ces raisons, les œuvres de Töpffer sont considérées comme le point d'origine de ce qui a plus tard été nommé bande dessinée. Le terme bande dessinée est apparu en français pour la première fois dans le journal *Le Populaire* en 1938, dans l'édition du premier juin. Il faudra attendre les années 1960 pour que le terme se généralise¹⁴.

⁷ GROENSTEEN Thierry, « L'hypothèse Lascaux », in : *Communication & langages*, vol. 178, n° 4, 2013, p. 118, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-4-page-117.htm>, consulté en ligne le 13 juillet 2024.

⁸ GROENSTEEN 2013, p. 118.

⁹ Auteur plus tardif mais méritant une distinction, le camerounais Ibrahim Njoya (1890 - 1960) est considéré comme le premier auteur de bande dessinée du continent africain. in : CASSIAU-HAURIE Christophe, *L'histoire de la bande dessinée au Cameroun*, Paris : L'Harmattan, 2016. pp. 17-24.

¹⁰ KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Mille ans de Manga*, Paris : Flammarion, 2022, p. 245.

¹¹ GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, 1994.

¹² TÖPFFER Rodolphe, *Essai de Physiognomonie*, Genève : Schmid, 1845, disponible à l'adresse URL : https://www.e-rara.ch/gep_r/doi/10.3931/e-rara-80512, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

¹³ TÖPFFER 1845, p. 15.

¹⁴ ACKER Marie, *Comicsworld : L'institutionnalisation du 9ème art en Suisse et les enjeux de sa muséalisation*, mémoire de master en études muséales sous la direction de Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, 2019 (document non publié), p. 11.

1.2 Spécificités

Évidemment, si définir la bande dessinée et ses origines se révèle aussi complexe, il n'y a pas de raison de penser que clarifier ses spécificités soit simple. Il est ainsi important de comprendre ce qui fait de la bande dessinée un médium singulier, pour deux raisons principales. Tout d'abord, cela permettra de mieux saisir l'unité bande dessinée, tout en comprenant pourquoi certaines formes se trouvant à la frontière des définitions méritent leur place dans le monde de la bande dessinée. La deuxième raison est plus pertinente pour le thème de ce travail : il est primordial de comprendre ce qui fait la bande dessinée, ses particularités et ses spécificités, pour mieux saisir ce qui est exposé, étudié et conservé dans les institutions culturelles spécialisées. Cela nous permettra alors de répondre plus efficacement aux questions concernant la pertinence de certains modèles, ou la validité de certaines pratiques.

1.2.1. Les supports

La bande dessinée entretient un lien étroit avec son support de publication. Cela semble évident, mais le support auquel est destinée la bande dessinée exerce une influence sur elle, dès sa conception. Il existe des contraintes de place, de forme et de longueur qu'elle doit prendre en compte et qui sont dictées par sa destination à un magazine, un journal ou un album par exemple. En effet, avant d'être publiée dans des albums, plus proches de la diffusion du livre, la bande dessinée était liée à la presse. La publication des strips, par exemple, se fait dans des quotidiens qui paraissent pour certains même le dimanche. Cela implique des contraintes de place (un strip contient trois ou quatre vignettes et un double strip le double), de continuité, de public cible (journaux pour adulte ou enfant) et donc de genre¹⁵. Le rythme de publication s'accompagne aussi souvent d'une distinction de couleur ou de noir et blanc (la couleur étant généralement réservée pour des publications hebdomadaires ou dominicales¹⁶). Ces contraintes très spécifiques forcent donc les auteur·trice·s¹⁷ à adopter des schémas très précis et marqués.

¹⁵ FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire », in : *Communications*, vol. 24, 1974, p.8, disponible à l'URL : https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1976_num_24_1, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

¹⁶ FRESNAULT-DERUELLE 1974, p. 9.

¹⁷ Nous reviendrons plus tard sur la notion d'auteur·trice, mais ce terme renvoie pour le moment à toute personne impliquée dans la conception de l'œuvre.

Le manque de place, le besoin de répétition quotidienne tout en ne perdant pas les lecteur·trice·s, et la petite taille des vignettes culminent en un besoin de coller à des stéréotypes pour être lisible et reconnaissable. Pierre Fresnault-Deruelle indique ainsi que cela ne laisse que deux choix aux auteur·trice·s : « [...] conformisme et caricature »¹⁸.

Arrive cependant un moment où la place accordée aux vignettes de bande dessinée s'agrandit ; en s'agrandissant, les vignettes elles-mêmes perdent peu à peu leur rigidité rectangulaire, laissant plus d'espace aux auteur·trice·s pour proposer des œuvres qui usent de leurs talents graphiques et scénaristiques¹⁹. Cela amène progressivement et naturellement à des journaux consacrés exclusivement à la bande dessinée. *Le journal de Mickey*, qui apparaît avant la deuxième guerre mondiale, entérine finalement le modèle qui sera privilégié²⁰. La publication de bande dessinée prend alors une allure plus proche de la forme que nous lui trouvons habituellement aujourd'hui : l'album. Bien qu'elle soit encore présente aujourd'hui dans quelques publications quotidiennes, aux côtés de son cousin le dessin de presse, elle semble avoir majoritairement quitté ce passé lors du mouvement d'artification qu'elle a vécu durant les dernières décennies, et est aujourd'hui appréciée et évaluée sous sa forme livresque. La reproduction, qu'elle soit de masse ou à une échelle locale, livresque ou journalistique, est donc intrinsèquement liée à la bande dessinée : dès le début, elle lie, conditionne, offre un cadre et une plateforme. Voici donc l'un des éléments les plus importants dans l'art de la bande dessinée, pertinent pour son étude mais surtout pour son exposition : sa vocation à être reproduite et dupliquée. La bande dessinée est un art pensé pour être imprimé, ou au moins diffusé, en de nombreux exemplaires (qu'ils soient physiques ou numériques, voir les deux).

1.2.2. Les objets de la bande dessinée

Il résulte de tous ces processus une grande quantité d'objets bédéiques, dont la nature et la forme sont très diverses. Les objets de la bande dessinée ne se limitent pas à des livres, mais incluent aussi des éléments intermédiaires ou des produits dérivés qui ne sont originellement

¹⁸ FRESNAULT-DERUELLE 1974, p. 9.

¹⁹ FRESNAULT-DERUELLE 1974, p. 17.

²⁰ SAUSVERD Antoine, « Dans la presse, plus d'un siècle de bande dessinée », *Gallica*, Bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, 18 novembre 2020, disponible à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/blog/18112020/dans-la-presse-plus-dun-siecle-de-bande-dessinee?mode=desktop>, consulté en ligne le 7 juillet 2024.

pas pensés pour être publiés, et encore moins exposés. Nous pouvons retrouver des memorabilias, des albums et journaux, des planches originales, des fan-arts, des archives documentaires tels que des papiers personnels de l'artiste ou des courriers de fans, des étapes préparatoires, des figurines et ainsi de suite.

Le produit final classique, donc l'album, est un objet reproductible et voué à l'être, d'un format se rapprochant habituellement du A4. Cet objet est devenu le symbole de la bande dessinée franco-belge²¹. Plus proche du livre, le graphic novel diffère de l'album de par son histoire ; terme inventé aux Etats-Unis, il y désigne une compilation de plusieurs épisodes réunis dans un seul objet. En Europe, le terme roman graphique a été récupéré pour définir les productions qui diffèrent de l'album par l'absence de couleur au profit du noir et blanc, d'une plus grande variété de formats et d'une volonté de se rapprocher du livre littéraire²². Le comic book est un magazine à la couverture généralement souple (là où l'album est souvent rigide), le tout en couleur et beaucoup plus court que l'album européen. Il est une histoire ou une suite d'histoires courtes qui s'inscrivent généralement dans un cycle narratif plus grand. Les mangas se distinguent par leurs formats généralement plus petits, un sens de lecture inversé par rapport au standard occidental, et une catégorisation rigide de leurs différents genres (Shonen, Shojo, Kodomo, etc.). Ils sont habituellement en noir et blanc et possèdent une couverture souple. Ces objets d'origines différentes sont tous composés de planches, qui constituent « la plus grande unité d'organisation narrative de la bande dessinée qui puisse être appréhendée dans son ensemble en un seul regard »²³. La planche est donc une unité narrative regroupant des unités narratives plus petites, comme les cases ou les vignettes, et la page est son support, notamment lorsque la planche se situe dans un album²⁴. Cependant, la page n'est pas le seul support de la planche ; il se peut, et cela arrive fréquemment, que des planches soient exposées dans des galeries, des musées ou autres. La planche peut alors être séparée de ses semblables, de l'objet physique de l'album ou du roman graphique, et cesser d'être une page pour devenir une œuvre en soi. Ces pratiques sont aussi fréquentes avec les crayonnés, les recherches et les croquis, éléments transitoires aux yeux des auteur·trice·s, mais qui peuvent prendre d'autres significations dans certains contextes. Nous explorerons plus en détail ces changements de

²¹ Université de Lausanne, GrEBD - Groupe d'étude sur la BD, lexique de la BD, disponible à l'adresse URL : <https://wp.unil.ch/grebd/enseignement/ressources-pedagogiques/lexique-de-la-bande-dessinee/>, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

²² Site de l'Université de Lausanne, GrEBD.

²³ Site de l'Université de Lausanne, GrEBD.

²⁴ Site de l'Université de Lausanne, GrEBD.

valeur et de regard portés sur les objets de la bande dessinée dans le chapitre 3. Finissons ce chapitre en abordant la migration de support qui s'est effectuée et qui continue de gagner en importance : le numérique, les plateformes de lecture et de partage deviennent des supports pertinents et intéressants pour les auteur·trice·s. La production (donc du côté des artistes) et la consommation (du côté des lecteur·trice·s) par l'intermédiaire des outils numériques sont des pratiques qui se démocratisent et qui participent à changer le paysage de la bande dessinée. De plus, il ne faut pas non plus oublier les produits dérivés (dont les formes sont incroyablement nombreuses), les adaptations sur d'autres supports (films) ou les objets de fans (courrier de lecteurs, cosplays, etc.) qui, même s'ils n'appartiennent pas directement à la bande dessinée, sont des prolongements de son univers.

1.2.3. Les marqueurs

Malgré les supports, définitions et objets divers de la bande dessinée, nous revenons au constat qu'il est facile de reconnaître une bande dessinée. Ce mot ne déclenche que très peu d'ambiguïtés, et il est facile de définir si un objet (livre, histoire, planche etc.) appartient au registre de la bande dessinée. Cela amène donc au fait qu'il existe des marqueurs forts et reconnaissables qui résistent aux ambiguïtés, aux flous des définitions et formats. Il est intéressant de cibler ces éléments constants, qui rassurent les lecteur·trice·s de bande dessinée, auxquels viennent se greffer des exceptions qui alimentent dialogues, discours et expositions.

Thierry Groensteen, dans son ouvrage *Système de la bande dessinée*, énumère deux marqueurs pertinents de la bande dessinée : le premier est la présence de texte dans l'image, et le deuxième est la répétition d'un personnage²⁵. Ces deux éléments sont bien évidemment contestés par de nombreux contre-exemples : les bandes dessinées muettes en sont une bonne illustration, ainsi que les cas dans lesquels la reconnaissance d'un personnage est impossible (dû à des jeux de graphie, mais aussi parfois plus simplement à l'absence de personnage). Ces deux points ne permettent effectivement pas de donner des critères inhérents à la bande dessinée, et Groensteen ne les présente pas comme des règles absolues. Ils sont intéressants car ils démontrent des éléments que les lecteur·trice·s s'attendent à retrouver dans une bande dessinée.

²⁵ GROENSTEEN 1999, p. 17.

Tout d'abord, la bande dessinée est une littérature iconotextuelle, elle lie dessins et texte ; parfois définis comme un parfait mélange²⁶, les liens entre ces deux éléments sont souvent la source de débats et d'exceptions. Cette ambivalence empêche la bande dessinée d'appartenir totalement à la littérature ou au dessin²⁷, mais elle lui permet ainsi de se revendiquer comme un art spécifique²⁸. Elle est souvent qualifiée de 9^{ème} art, ce qui, indépendamment d'une opinion sur cette qualification, démontre une différenciation avec d'autres formes. Que ce soit dans des bulles (ou des ballons), sur les côtés des vignettes ou sans délimitation particulière, la bande dessinée use de phylactères pour représenter une partie de sa narration. Les différences entre comics américain, manga japonais et bande dessinée franco-belge sont preuve de grande richesse ; il existe ainsi des utilisations et des jeux divers avec les phylactères qui possèdent des codes bien précis. A l'inverse, les histoires muettes, ou qui réduisent drastiquement le nombre de phylactères, sont aussi facilement reconnaissables comme appartenant au médium. Ces bandes dessinées jouent avec une composante du genre, et cette disparition n'empêche ni la compréhension de l'histoire ni l'attribution de ces œuvres à la bande dessinée.

Ensuite, la présence d'un personnage identifiable et récurrent au fil des vignettes atteste du côté narratif et continu du dessin. Bien que cela ne soit pas une constante du médium, se rattacher à des personnages reconnaissables fait partie des éléments qui indiquent instinctivement une bande dessinée. Groensteen propose plusieurs exemples de récits qui jouent avec la notion de personnage récurrent au fil des pages, mais ces exemples sont plus rares que la longue tradition des œuvres muettes²⁹. En ouvrant une bande dessinée, la reconnaissance de personnages, de variations d'un personnage ou d'un groupe d'individus mis en relation fait partie du marqueur fort de la bande dessinée. Ce deuxième point est particulièrement intéressant pour l'exposition. En effet, lorsque des vignettes, des planches sont extraites et séparées de leur ensemble, il n'est pas rare que des personnages se retrouvent alors isolés et uniques.

Ces deux points ramènent assez vite à abandonner l'idée que la bande dessinée est un mélange de texte et de dessin : elle serait plus justement un équilibre entre scénario et dessin dans lequel ces deux éléments sont interdépendants. La bande dessinée est fondée sur la rupture, sur une

²⁶ GROENSTEEN 1999, p. 10.

²⁷ HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, pp. 5-9, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-5.htm>, consulté en ligne le 8 décembre 2023.

²⁸ DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classique Garnier, 2013, p. 13.

²⁹ GROENSTEEN 1999, pp. 19-20.

narration séquentielle en images ; elle cherche à poser sur une surface une juxtaposition d'images changeantes et un temps fragmentaire tout en gardant un certain lien³⁰. Le médium se reconnaît donc facilement à cette tension entre image et récit, entre narration et dessin.

Nous terminerons sur un dernier marqueur important : la production de masse. L'album et le livre ne consistent pas en une œuvre unique, à un seul exemplaire destiné à être lu ou vu par une personne à la fois. Que ce soit avec des supports physiques ou virtuels, le modèle bande dessinée est destiné à être consommé par de nombreuses personnes à la fois simultanément et individuellement. Il existe de nombreux exemplaires d'une seule bande dessinée, et ces exemplaires n'ont, la plupart du temps, pas de hiérarchie entre eux. C'est-à-dire qu'il n'y a pas de version ou d'exemplaire considéré comme la version au-dessus ou au-dessous des autres (si l'on omet la particularité des pièces de collectionneur·euse·s telles que les premières éditions prisées et dédicacées qui ont commencé à intégrer les maisons de ventes³¹). La bande dessinée est facilement trouvable et accessible, dans des magasins spécialisés ou généralistes, sur des sites ou des plateformes dédiées. Ainsi, se procurer et lire une bande dessinée, avec l'histoire et les planches des auteur·trice·s prévues à cet effet, est un acte simple et facilité par les nombreuses institutions culturelles et mercantiles proposant des bandes dessinées.

1.3. Les métiers autour de la bande dessinée

Dans le chapitre précédent, nous avons parlé d'artiste et d'auteur·trice ; nous considérerons sous ce terme toutes les personnes impliquées dans la création du scénario et du dessin. Dans cette partie, nous souhaitons établir une liste non exhaustive des métiers incontournables de la bande dessinée, car ces différentes professions et compétences apportent des regards différents sur le médium et permettent de mieux saisir les multiples étapes de la création. La question de qui crée est primordiale lorsque des institutions s'associent avec des auteur·trice·s, et surtout lorsqu'ils·elles sont appelé·e·s à prendre des rôles différents dans cette collaboration. Ce tour

³⁰ FRESNAULT-DERUELLE 1974, p. 17.

³¹ PEETERS Benoît, *Un art neuf : la bande dessinée*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 27 octobre 2022, Paris : Collège de France, 2023, p. 59.

d'horizon nous permettra de nous questionner sur « qui exposer » lorsque nous montrons de la bande dessinée.

1.3.1 Une œuvre à plusieurs auteur·ice·s

En plus de la difficulté d'identifier un objet unique de la bande dessinée, une seconde question se présente à nous : de qui parlons-nous lorsque nous parlons d'auteur·ice·s de bande dessinée ? Effectivement, de par sa nature hybride, elle peut être l'œuvre d'une seule personne comme d'une combinaison de plusieurs. Nous trouvons donc souvent une ou un scénariste travaillant avec une ou un dessinateur·trice. Parfois, la réalisation est aidée par d'autres métiers, tel que celui de coloriste, lettré·euse, typographe, encreur·euse, graphiste, etc. Il arrive que certain·es créateur·ices se voient attribuer un statut d'autrices et d'auteurs complè·e·s, désignant leur double casquette d'être la source du scénario et du dessin.

1.3.2. Liens entre scénaristes et dessinateur·trice·s

Pendant longtemps, de par le mode de publication originel du médium, les dessinateur·trice·s de bande dessinée étaient considéré·e·s comme « pigistes ». Ce n'est que vers les années 1970, période durant laquelle la bande dessinée s'émancipe des journaux illustrés pour se diriger vers la publication de l'album et l'univers de l'édition de livre, que leur statut se modifie de journaliste à dessinateur·trice de bande dessinée³². Le métier de scénariste était moins bien considéré et apprécié que le métier de dessinateur·trice. Les scénaristes étaient non seulement sous-payé·e·s mais aussi parfois pas du tout crédité·e·s³³. Des bribes de cette hiérarchisation des rôles sont encore visibles aujourd'hui ; elle est donc très importante à garder en tête lorsqu'il faudra analyser ce qui est présenté et mis en avant dans les institutions culturelles. Une grande partie des expositions se concentre plus sur les planches, les dessinateur·trice·s, que sur les scénaristes³⁴.

³² KOHN Jessica, « Approche bédéphile ou approche professionnelle : comment définir le métier de dessinateur de bande dessinée ? », in : *Comicalités*, 2021, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/6203>, consulté en ligne le 30 mai 2024.

³³ GROENSTEEN Thierry, « Scénario », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, juin 2018, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/scenario>, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

³⁴ GROENSTEEN 2018.

Un scénario est un document de travail, qui est habituellement (mais pas obligatoirement) développé avant l'étape de la mise en images. Naturellement, il décrit le contenu de l'histoire comprenant « [...] intrigue, personnages, péripéties, détails de chaque scène [...] dialogues et les indications à partir desquelles les images vont être réalisées »³⁵. Cette partie du travail est habituellement réalisée par un·e scénariste, bien qu'il arrive que certain·e·s dessinateur·trice·s réalisent les deux pendants³⁶. Il n'est pas obligatoire d'avoir écrit la totalité du scénario en amont du dessin, et la réalisation de cette étape peut se faire en consultation avec le·la dessinateur·trice. Benoît Peeters, lorsqu'il s'exprime sur sa pratique d'écriture pour les scénarios des *Cités obscures* sur lesquels il travaille avec François Schuiten, révèle sa méthode : il ne peut écrire un scénario sans savoir à qui il le destine. Il s'agit d'une symbiose, les dessinateur·trice·s ne sont pas interchangeables³⁷. Bien que nous ne puissions pas généraliser cette technique, nous pouvons apercevoir comment les métiers de scénariste et de dessinateur·trice ouvrent les questions de l'importance entre le texte et le dessin dans les œuvres de bande dessinée. Ainsi, il faudra donc questionner les pratiques habituelles qui mettent en avant le dessin et le·la dessinateur·trice, car elles éclipsent une partie du travail et de la collaboration dans la création d'une bande dessinée.

Pour complexifier encore un peu plus la relation entre ce que nous montrons dans une exposition et les personnes créditées comme auteur·trice·s, prenons l'exemple d'Alan Moore. En effet, l'auteur est connu pour les textes extrêmement longs et détaillés qu'il envoie aux dessinateur·trice·s pour démontrer quels sont les éléments importants et essentiels dans chaque case³⁸. Ainsi, en plus de s'occuper du scénario, Alan Moore devrait aussi être crédité pour une partie des dessins qui constituent ses œuvres. Nul doute qu'il existe de nombreux exemples, de nombreux va-et-vient entre scénariste et dessinateur·trice et que les deux s'influencent à des degrés différents.

De la même façon, cette distinction forte et imperméable entre scénariste et dessinateur·trice n'est pas aussi universelle. Certain·e·s dessinateur·trice·s deviennent ponctuellement

³⁵ GROENSTEEN 2018.

³⁶ GROENSTEEN 2018.

³⁷ PEETERS Benoît, « Une écriture spécifique », in : *Le débat*, vol. 3, n° 195, 2017, pp. 113-115, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-108.htm>, consulté en ligne le 2 juillet 2024.

³⁸ MARET Sébastien et OESTERLÉ Raphaël, « leçon 6, Exposer la bande dessinée », *Introduction à la bande dessinée : histoire, formes, marché, techniques*, cycle de conférences organisé par ART NOW, ayant eu lieu à Genève, le 19 juin 2024.

scénariste pour d'autres³⁹. Là encore, nous voyons la symbiose et la codépendance qui nourrissent souvent les deux faces principales du travail de bande dessinée.

1.3.3. D'autres métiers moins reconnus

Beaucoup d'autres métiers liés à la planche de bande dessinée sont souvent oubliés : nommons par exemple coloristes, lettré·e·s, typographes, encreur·euse·s, graphistes⁴⁰. Les informations et les recherches sur ces métiers sont rares, nous exemplifierons donc ce manque de reconnaissance en nous arrêtant sur le mieux connu (et reconnu) de ces métiers cachés : le travail de coloriste.

Ce métier a été relayé au second plan, alors qu'il est fondamental à l'expérience de lecture d'une bande dessinée. La couleur est, comme le dessin, un élément graphique permettant de transmettre émotion, ambiance, et un marqueur important de la bande dessinée (l'absence de couleur peut alors être perçue comme un effet de style, ou dans le cas du manga comme un élément incontournable). La recherche des couleurs est tout aussi importante, et demande un travail considérable pour convenir au scénario et au dessin (Ill.1). Or, de nombreuses coloristes ont été des femmes, parfois même femmes d'auteurs, souvent non créditées⁴¹ :

« Si nous prenons *La jeune femme et la mer*, par exemple, l'éditrice de Catherine Meurisse m'a clairement dit que je ne pouvais pas être considérée comme autrice. Sur ce livre, pourtant, où le paysage est omniprésent, la couleur a un grand rôle, l'album a été pensé avec son appui. Bien entendu, il s'agit d'un travail que Catherine aurait pu faire elle-même, et dans ce cas, personne n'aurait imaginé lui contester le titre d'autrice des couleurs. »⁴²

³⁹ GROENSTEEN 2018.

⁴⁰ LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain (dir.), *De l'ombre à la lumière : les coloristes, des artistes à part entière*, [Lausanne, BDFIL, 15 avril 2024 - 28 avril 2024].

⁴¹ LE ROY LADURIE et LESAGE 2024.

⁴² LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « De la lumière à la matière. Entretien avec Isabelle Merlet », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, novembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/du-ben-day-au-bleu-entretien-avec-isabelle-beaumenay-joannet>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

L'attribution du travail des couleurs au·à la dessinateur·trice est donc une pratique courante et répandue, même si nous observons de plus en plus le nom du·de la coloriste différencié des autres auteur·trice·s.

Le milieu de la bande dessinée a souffert, comme beaucoup d'autres, de sexisme, reléguant aux femmes, aux proches des dessinateur·trice·es le travail invisible de coloriste. Pour appuyer ce propos, nous citerons trois coloristes étant des femmes proches de dessinateurs connus. Ces témoignages démontrent comment le travail de coloriste se retrouve (par manque de temps, d'argent notamment) dans les mains d'une proche de l'auteur :

« Evelyne Tranlé : “Je suis la sœur de Jean-Claude Mézières.” »⁴³

« Isabelle Beaumenay-Joannet : “ J’ai fait l’École des Beaux-Arts de Saint-Étienne où j’ai rencontré mon futur mari, Yves Chaland [...] Il faisait déjà de la bd, moi je n’en faisais pas et ne m’y intéressais pas trop, j’en lisais seulement. J’étais plutôt attirée par l’art et l’architecture. [...] Par hasard ou par amour je suis entrée dans la bd, j’ai suivi Yves à Paris. Il est devenu maquettiste pour *Métal Hurlant*. On avait un petit salaire pour deux, donc tout ce qui passait à Métal et qu’il pouvait prendre comme commande, il le rapportait à la maison, et c’est comme ça que j’ai commencé à faire des couleurs. [...] Il m’a proposé de coloriser des dessins car il ne pouvait pas, par manque de temps. Il travaillait la journée comme maquettiste, sur ses bandes dessinées et scénarios la nuit. Au bout d’un moment, il a craqué et m’a demandé de l’aide.” »⁴⁴

« Isabelle Merlet : “ Le hasard a donc fait qu’à vingt ans, en sortant d’école, j’avais un compagnon passionné de BD, Jean-Denis Pendanx, et lorsqu’il a fait son premier album quelques années plus tard, il m’a demandé de l’aider sur la couleur, car il était à la bourre. [...] Les auteurs - à l’époque, je n’ai croisé aucune autrice - ont toujours du retard sur la livraison de leurs albums. Ça s’est enclenché de cette

⁴³ LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Entretien avec Evelyne Tranlé », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, octobre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/entretien-avec-evelyne-tranle>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

⁴⁴ LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Du Ben Day au bleu : entretien avec Isabelle Beaumenay-Joannet », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/du-ben-day-au-bleu-entretien-avec-isabelle-beaumenay-joannet>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

manière, on m'a naturellement demandé si cela m'intéressait de faire des couleurs." »⁴⁵

Ces manques de représentation et de considération (tout autant applicables aux autres métiers que nous avons cités plus haut) sont en partie dus au monde de l'édition. La reconnaissance de ces travaux doit passer par des changements de pratique des maisons d'édition. C'est là que les institutions culturelles peuvent avoir un poids important. En effet, lorsque des expositions ne mentionnent pas ces métiers, ou alors que les invité·e·s ne sont jamais coloristes, les institutions participent indirectement à ce manque de visibilité. Elles peuvent alors se placer comme actrices du changement de considération en modifiant ces pratiques. Les institutions culturelles ont donc un rôle majeur à jouer dans ces problématiques. Car les musées, les festivals et les bibliothèques (pour ne citer qu'eux) ont une relation d'échange avec le médium ; ils en modifient la perception et le font vivre autant que le 9ème art les nourrit. Les choix de ces institutions ont donc une grande importance, à la fois pour la bande dessinée, mais aussi pour les institutions elles-mêmes qui définissent par leur biais leurs valeurs et ce qu'elles jugent important. De plus, le côté public (allant du grand public, à des publics plus précis et restreints suivant les institutions) de ces lieux indique d'ores et déjà leur importance dans les liens avec les opinions publiques et leur construction.

⁴⁵ LE ROY LADURIE et LESAGE novembre 2022.

2. Les institutions dédiées à la bande dessinée

2.1 Panorama des institutions traitant la bande dessinée

Dans ce chapitre nous nous intéresserons aux lieux qui ont un rapport culturel ou mercantile à la bande dessinée. Les lieux du 9^{ème} art sont multiples : certains ont émergé de groupes de collectionneur·euse·s passionné·e·s (nous aborderons plus en détail ce point au chapitre 3), d'autres sont des structures culturelles qui ont par la suite intégré la bande dessinée à leurs équipements.

Le but de ce chapitre est d'offrir un panorama de ces institutions, cousines du musée, et d'analyser leurs approches. Les institutions muséales occuperont le chapitre suivant ; cette séparation permet de les isoler du reste pour mieux dégager ce qui les rend uniques dans le paysage culturel de la bande dessinée (si elles le sont effectivement). Faire ce crochet avant d'aborder le musée permettra de mieux cerner les attentes d'un potentiel public ainsi que les besoins non remplis par ces institutions, qui sont des acteurs majeurs de la diffusion de la culture bédéique et avec lesquels le musée doit cohabiter. Il nous semble effectivement peu envisageable de considérer l'exposition de bande dessinée au sein d'un contexte muséal sans prendre en compte tout ce qui se fait en dehors du musée. Certaines pratiques se rejoignent, se complètent, certaines sont plus pertinentes que d'autres pour différents publics ; en puisant dans différentes ressources et divers lieux, les musées peuvent ainsi apprendre et évoluer pour mieux convenir au médium de la bande dessinée. Le 9^{ème} art étant particulier, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il faut que les musées qui y sont consacrés le soient aussi. Cela implique donc d'analyser les pratiques des autres institutions pour déterminer les objectifs qu'elles poursuivent, ainsi que les méthodes qu'elles utilisent pour remplir ces objectifs.

2.1.1. Festival

« Un festival est avant tout une manifestation artistique éphémère, conçue comme une rupture [...] par rapport à l'activité culturelle habituelle de la ville dans laquelle il s'inscrit. Dans ce sens, son rayonnement, son importance, sa visibilité même, impliquent sa délimitation temporelle : un temps fort, paroxysmique, bien démarqué par rapport à un "avant" et un "après" »⁴⁶.

Le festival de bande dessinée est une manifestation éphémère et événementielle, qui propose - pour la plupart - toute une gamme d'activités, tels que des expositions, des tables rondes, des ateliers, stands, concours et remises de prix, etc. Le festival est également un lieu de rencontre dans le sens où de grosses maisons d'édition côtoient des petits collectifs d'auteur·ice·s indépendant·e·s, etc. C'est parfois un passage obligatoire pour les petites structures (fanzines, micro-édition, etc.), leur offrant un lieu où vendre et se faire connaître (et de ce fait, motiver la production). Il n'y a pas de constante concernant les prix d'entrée ou encore les activités proposées, les festivals se distinguent aussi par ces libertés. Dans tous les cas, ils proposent des événements qui s'éloignent de la consommation solitaire de la lecture de bande dessinée et peuvent s'étendre de quelques jours à plusieurs semaines.

Les festivals s'inscrivent autant dans un contexte mercantile que culturel, constituant un lieu de diffusion pour les éditeur·trice·s et une offre touristique pour la région où ils se déroulent. Ces rassemblements sont des occasions de liens sociaux et de richesses culturelles, mais également de marchandisation, d'instrumentalisation politique et ils possèdent un aspect consommatoire⁴⁷. Ces découvertes artistiques et cette promotion commerciale représentent très bien les enjeux autour des événements de bande dessinée : l'aspect mercantile, c'est-à-dire l'objectif de vente de l'objet bande dessinée (qui est intrinsèque au médium) ainsi que les aspects culturels et artistiques qui se côtoient et se nourrissent.

En Europe, les premiers festivals naissent de l'initiative de groupes de passionnés. Le *Celeg* (Centre d'étude des littératures d'expression graphiques) et le *Comics Club* organisent le

⁴⁶ GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », in : *Annales de géographie*, n° 643, 2005, p. 286, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2005_num_114_643_21422, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

⁴⁷ GARAT Isabelle, « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », in : *Annales de géographie*, n° 643, 2005, pp. 282-283, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2005_num_114_643_21421, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

premier salon international de bande dessinée, le *Salone Internazionale dei Comics*, qui se tient en février 1965 à Bordighera, en Italie⁴⁸. Il inspirera l'un des festivals de bande dessinée les plus connus et influents de francophonie, encore à l'heure actuelle : le *festival international de la Bande Dessinée d'Angoulême*⁴⁹. Après quelques expositions ponctuelles qui prennent forme dès 1972, le premier événement pérenne se nommera *Salon international de la bande dessinée d'Angoulême* (qui sera ensuite nommé le *Festival international de la bande dessinée d'Angoulême*, ou FIBD) et sa première édition aura lieu en janvier 1974. S'il ne s'agit pas du premier festival européen, ni même français (le premier festival dédié à la bande dessinée a lieu à Toulouse en 1973⁵⁰), il fût celui qui rayonna le mieux : son succès ouvrant la voie à l'émergence d'un patrimoine de bande dessinée en France⁵¹. Du côté des Etats-Unis, le plus ancien est le *ComicCon*⁵² qui se tient à New York en 1964⁵³. De nos jours, les événements éphémères rapprochés au salon ou au festival ne manquent pas, visant un public international ou local, promouvant des créateur·trice·s célèbres ou émergents, des grandes maisons d'édition aux projets auto-publiés, etc. et parfois proposant toutes ces choses en un. Nous trouvons de tout. A l'échelle locale, nous pouvons citer le festival *BDFIL*⁵⁴, *BD au Château*⁵⁵, *Delémont'BD*⁵⁶, *Tramlabulle*⁵⁷, *BDMania*⁵⁸, *Arvelac*⁵⁹ en suisse alémanique, *Fumetto*⁶⁰, et en suisse italophone aura lieu cette année la première édition de *InnovaComiX*⁶¹. Des méga

⁴⁸ KOHN 2021, p. 9.

⁴⁹ Festival international de la bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://www.bdangouleme.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁰ DAURES Pierre-Laurent, *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée*, mémoire de master bande dessinée sous la direction de Lambert Barthélémy et Thierry Groensteen, Université de Poitiers, 2011 (document non publié), p. 3.

⁵¹ LESAGE Sylvain, « Patrimoine : l'ombre du neuvième art », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/patrimoine-lombre-du-neuvieme-art>, consulté en ligne le 28 avril 2023.

⁵² Comic-con international, disponible à l'adresse URL : <https://www.comic-con.org>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵³ PIETTE Jacques-Erick, *Le neuvième art, légitimations et dominations*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquigno, Université Sorbonne Paris Cité, 2016 (document non publié), p. 104.

⁵⁴ Festival de bande dessinée de Lausanne, disponible à l'adresse URL : <https://bdfil.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁵ Festival international de bande dessinée au château d'Aigle, disponible à l'adresse URL : <https://bdauchateau.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁶ Delémont'BD, disponible à l'adresse URL : <https://www.delemontbd.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁷ Tramlabulle festival international de la bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://tramlabulle.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁸ Festival international de la bande dessinée BDmania, disponible à l'adresse URL : <https://www.bdmania.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁵⁹ Arvelac festival BD, disponible à l'adresse URL : <https://arvelacfestivalbd.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁶⁰ Fumetto Comic Festival, disponible à l'adresse URL : <https://www.fumetto.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁶¹ Lugano international comic art festival, disponible à l'adresse URL : <https://innovacomix.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

structures tel que *Polymanga*⁶² ou *FantasyBase*⁶³, *Zurich Pop Con*⁶⁴ (se rapprochant davantage des conventions type *Comic-Con* américaines mêlant jeux vidéo, pop culture et comics) ont pareillement lieu en Suisse.

La variété en taille et moyens d'un festival à l'autre est très variable et il est difficile de faire état d'une règle universelle du festival de bande dessinée (cela pourrait être une recherche en soi). Benoît Mouchart, ancien directeur artistique chargé de la programmation culturelle du festival charentais, explique : Le festival vise à « [...] surprendre les lecteurs non-initiés tout autant que les bédéphiles en portant à leur connaissance des créations issues de tous les continents, qu'elles relèvent du classicisme ou de l'avant-garde »⁶⁵.

Au bout de quelques éditions, les festivals ont tendance à chercher à se pérenniser ; ils désirent s'étendre au-delà de leurs programmes habituels. Certains cherchent à garder une présence annuelle pour perpétuer les activités de l'association organisatrice. Elle peut par exemple proposer des événements et des emplois durant toute l'année. Une autre approche est de multiplier les événements secondaires qui fonctionnent comme intermédiaires du festival principal. Ce type d'initiative peut avoir lieu en dehors de la durée du festival, ou en même temps. Une troisième approche est de s'exporter dans d'autres villes par la mise en place d'événements satellites, afin de constituer une image solide et durable du festival initial⁶⁶.

Thierry Groensteen relève le caractère essentiel des festivals dans les pays n'ayant pas de marché fort ou une culture traditionnelle de la bande dessinée : « " Boomfest " à Saint-Pétersbourg, le festival d'Alger ou encore " MBOA BD " à Yaoundé. Le dernier cité, qui attire environ 2500 visiteurs, a tenu sa huitième édition en 2017 ; selon les chiffres qu'il communique, le Cameroun compterait une communauté d'environ 150 auteur·trice·s, mais seulement 10 publications par an en moyenne, plus du tiers étant le fait d'ONG ou

⁶² Polymanga, disponible à l'adresse URL : <https://www.polymanga.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁶³ Fantasy Basel the swiss comic con, disponible à l'adresse URL : <https://fantasybasel.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁶⁴ Zurich Pop Con, disponible à l'adresse URL : <https://zurichpopcon.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

⁶⁵ MOUCHART Benoît, « Le festival d'Angoulême, instrument de légitimation », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, p. 11, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-10.htm>, consulté en ligne le 19 décembre 2023.

⁶⁶ GRAVARI-BARBAS et VESCHAMBRE 2005, pp. 300-301.

d'associations et non de structures éditoriales professionnelles et pérennes »⁶⁷. Ainsi, même si la bande dessinée peut survivre hors des structures d'édition classique via des formes comme les fanzines, la visibilité offerte par les festivals est essentielle. Ils offrent une plateforme valorisant les artistes, les éditions et pratiques locales, ainsi que des lieux où se réunir à la fois pour les auteur·trice·s et pour les lecteur·trice·s. Le marché local est ainsi stimulé à la fois dans la consommation mais aussi dans la production, ce qui peut mener à la création d'institutions plus permanentes. Mentionnons comme exemple le cas du *Festival international de la bande dessinée d'Angoulême* qui a permis à la ville d'être sélectionnée pour accueillir le *Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image* (CNBDI) en 1983. Si le CNBDI n'a pas été engendré par le FIBD, sa localisation à Angoulême en est une conséquence directe⁶⁸.

Pour terminer, nous citons ici diverses activités organisées par les festivals :

- L'acte de création. Il peut être mis en avant à travers de nombreux événements, tels les « rencontres dessinées » ou les « battle de dessin », qui donnent à voir aux visiteur·euse·s la matérialisation d'une œuvre⁶⁹.
- Les collaborations entre les arts ; par exemple pour les « match d'improvisation » mêlant comédien et dessinateur, comme proposé à Angoulême, et les « concerts de dessins ».
- Les recherches et discussions : notamment des « tables rondes » autour de thématiques⁷⁰.
- La remise de prix, qui félicite auteur·trice·s ou albums.
- Les expositions sur des thématiques variées.
- Les dédicaces, liant artistes et lecteur·trice·s.

2.1.2. Galerie et librairie

Sous certains aspects, les galeries et librairies rejoignent les festivals, s'agissant aussi de lieux de commerce et d'exposition. Certaines galeries et librairies sont spécialisées en bande dessinée, mais ce n'est pas nécessairement le cas. Les galeries présentent principalement des planches, dessins uniques ou esquisses des dessinateur·trice·s, alors que les librairies vendent

⁶⁷ GROENSTEEN Thierry, « Festival », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2018, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/festival>, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

⁶⁸ GRAVARI-BARBAS et VESCHAMBRE 2005, p. 293.

⁶⁹ MOUCHART 2017, p. 14.

⁷⁰ MOUCHART 2017, p. 13.

presque exclusivement l'objet livre. Ces deux circuits de commercialisation s'opposent : l'un reproduit de manière isolée le système de diffusion des bande dessinées : la vente. L'autre, nouvelle arrivante, semble être une extension des désirs des collectionneurs. L'une encore se concentre sur la forme finale de la bande dessinée, tandis que l'autre s'intéresse davantage aux étapes intermédiaires telles que la planche ou les esquisses originales. Ces deux institutions sont donc pertinentes car elles cristallisent des questionnements sur l'exposition de la bande dessinée : que montrer ? Plutôt le livre, qui est destiné à une lecture individuelle, solitaire et lente, ou alors la planche, grande, visible par plusieurs personnes simultanément à l'instar d'un tableau, mais dénuée de contexte et parfois de certains marqueurs forts de la bande dessinée (absence de phylactères, voire de personnage récurrent ou reconnaissable) ?

Dans ce sens, la librairie semble se rapprocher le plus de la nature de la bande dessinée (à savoir d'être lue). Les librairies sont d'ailleurs régulièrement implantées dans des institutions culturelles du médium tel que les festivals, et, sous une certaine forme, dans les boutiques muséales. La galerie ne semble pas être en symbiose avec ces lieux. Elle existe pour elle-même. Il est intéressant de noter son approche plutôt esthétique, qui sort la planche de bande dessinée de son contexte pour l'afficher selon le modèle des beaux-arts. Benoît Peeters s'alarme de cette approche :

« Pour certains collectionneurs, la planche semble représenter aujourd'hui, plus encore que l'album, l'essence de la bande dessinée. [...] Si la vente des originaux devenait un jour plus rémunératrice pour les auteurs que celle des albums, la nature même du neuvième art en serait bouleversée. Les galeristes et les dessinateurs devinent très vite le genre de planches susceptibles de séduire : peu de cases, des images spectaculaires et de préférence sans phylactères. Certains pourraient être tentés de les multiplier par rapport à d'autres pages plus discrètes, plus difficiles à séparer du récit »⁷¹.

Cependant, ces deux institutions offrent des lieux pérennes qui participent à la reconnaissance de la bande dessinée en l'inscrivant dans un marché détaché d'événements ponctuels et d'institutions culturelles. La vente fait partie du cycle de la bande dessinée, être possédée par un·e particulier·ère est en quelque sorte l'état final, dans lequel son modèle de diffusion s'est parfaitement réalisé. À la différence des bibliothèques ou des centres de documentation ne

⁷¹ PEETERS 2023, pp. 59-62.

possédant qu'une seule œuvre pour plusieurs individus, une librairie peut proposer un exemplaire par personne (les stocks sont constamment alimentés). C'est là aussi que nous retrouvons une différence entre ces deux lieux : la galerie commence d'abord par exposer ces œuvres comme des pièces uniques et prétend à une certaine exclusivité : une fois la planche originale vendue à une personne, une autre personne ne pourra pas en faire l'acquisition.

2.1.3. Bibliothèque et centre de documentation

La bande dessinée n'a véritablement été intégrée dans les collections des bibliothèques que depuis 1970⁷², bien que le format de publication en album existât depuis plusieurs décennies. Les bibliothèques et centres de documentation se rapprochent des libraires par le fait que ces institutions offrent la possibilité de lire la bande dessinée, que ce soit par l'acquisition, l'emprunt ou la lecture sur place. Cependant, la différence entre lieux d'achats et lieux culturels est ici très importante. Nous avons regroupé ces deux institutions sous le même point, car elles ne diffèrent pas grandement vis à vis de leur approche du 9ème art.

Leurs plus grandes différences reposent sur la spécialisation des fonds, l'ouverture au public ainsi que les utilisations faites des collections : la différence la plus marquée est la pratique professionnelle encouragée dans ces structures. Les bibliothécaires ont davantage recours à la médiation, à l'acte de passer l'information, tandis que les documentalistes s'orientent plus dans une approche qui permet l'accès à l'information, à travers des recherches et des produits documentaires basés sur les collections du centre⁷³. De manière générale, un centre de documentation s'adresse donc plutôt à un public ciblé, autour d'une thématique précise, alors que la bibliothèque est plus tournée vers un public large et n'est pas obligatoirement ciblée. Elle se définit comme suit :

« Organisme ou service chargé de mettre à disposition des fonds organisés de documents pour répondre aux besoins d'information, de recherche, d'éducation ou

⁷² PICARD Guillaume, *Des bulles en bacs : quel classement et quelle valorisation en bibliothèques de lecture publique pour appréhender la diversité de la bande dessinée ?*, mémoire de master information-communication, spécialité documentation sous la direction de David Guillemain, université de Poitiers, 2013 (document non publié), p. 51.

⁷³ ENSSIB - École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, disponible à l'adresse URL : <https://www.enssib.fr/services-et-ressources/questions-reponses/bibliotheque-centre-de-documentation-definitions-et>, consulté en ligne le 14 juillet 2024.

de loisirs de ses usagers. Sa mission est de constituer des collections, de les traiter, les accroître, et d'en faciliter l'utilisation par ses usagers. Suivant le statut de l'institution, le public concerné, les domaines traités, les supports et types de documents conservés, il existe des appellations spécifiques : bibliothèque municipale, itinérante ou Bibliobus, bibliothèque universitaire, bibliothèque de comité d'entreprise, de prison, d'hôpital, de recherche, bibliothèque de médecine, médiathèque, photothèque, ludothèque, etc. »⁷⁴

Les centres de documentation, dont la dénomination varie fortement suivant le lieu où ils se situent⁷⁵, a ceci comme définition :

« Entité chargée de répondre aux demandes, besoins et attentes d'information d'un public défini a priori. Les moyens mis en œuvre sont diversifiés : constitution d'un fonds documentaire, identification et sélection de sources et ressources d'information, réalisation de produits documentaires (dossiers, synthèses, etc.), service question/réponse [...], mise à disposition d'espace de consultation, etc. »⁷⁶

Ces deux institutions répondent l'une comme l'autre au besoin premier de la bande dessinée d'être lue. Comme énoncé dans le chapitre 1, la bande dessinée est un médium qui veut être consulté, regardé et apprécié solitairement (ou en petits groupes). La possibilité d'emprunter ou de lire sur place de la bande dessinée est donc une mission culturelle qui est primordiale au 9ème art. Il est aussi tout à fait possible que ces lieux abritent littératures secondaires, recherches et même petites expositions et rencontres. Cependant, leur mission principale et commune de mettre à disposition un fonds documentaire s'aligne complètement avec la production de masse de la bande dessinée qui indique une volonté d'être partagée.

La bande dessinée correspond ainsi parfaitement à la volonté des bibliothèques d'élargir le spectre de la culture et d'en faire bénéficier le plus grand nombre possible de citoyen·ne·s. De plus, la bande dessinée ayant un temps de lecture moyen plus court que le roman, sa consultation se prête plus aisément à une lecture sur place. Elle renforce ainsi la dynamique consistant à

⁷⁴ ABDS - Association des professionnels de l'information et de la documentation, Glossaire, disponible à l'adresse URL : <https://adbs.fr/publications/glossaire>, consulté en ligne le 14 juillet 2024.

⁷⁵ ENSSIB.

⁷⁶ ABDS.

transformer des bibliothèques traditionnellement centrées sur l'activité de prêt en des lieux de vie, de rencontre et d'apprentissage actif⁷⁷.

En Europe, les deux principales institutions qui conservent le patrimoine documentaire de la bande dessinée sont le *Centre belge de la bande dessinée de Bruxelles* (CBBB) et La *Cité internationale de la bande dessinée et de l'image* d'Angoulême (CIBDI)⁷⁸. La Suisse possède elle le deuxième plus grand fonds patrimonial du continent, au *Centre BD* de Lausanne⁷⁹. Aux Etats-Unis, nous relevons plusieurs établissements : le *Billy Ireland Cartoon Library & Museum* (Ohio), le *MSU Comic Collection* (Michigan), et *The Library of Congress* (Washington D.C.). Les relations entre ces bibliothèques et les bibliothèques non spécialisées sont à rapprocher des liens entre bibliothèques et centres de documentation. En effet, les publics visés sont différents ; là où les bibliothèques généralistes sont plus faciles d'accès, car plus nombreuses, les bibliothèques spécialisées offrent naturellement plus de choix, et les centres de documentation apportent une documentation supplémentaire sous la forme d'éléments spécialisés et participent par ce biais à la recherche et à la sauvegarde du patrimoine de la bande dessinée. Ces institutions se complètent, et elles répondent au même besoin primordial de la bande dessinée d'être lue ; elles ajoutent ensuite des éléments supplémentaires par le biais d'autres activités se rapprochant cette fois plus des festivals ou même des musées.

2.2. L'intérêt et les spécificités des différentes approches de ces institutions

Toutes ces institutions ont donc des histoires, des pratiques et des objectifs différents concernant la bande dessinée. Cependant, le simple fait que ces institutions parlent, montrent, vendent et communiquent à propos du médium entretient déjà un rapport avec celui-ci et permet

⁷⁷ TORRENS Antoine, « La bande dessinée en bibliothèque », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, p. 47, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-44.htm>, consulté en ligne le 21 décembre 2023.

⁷⁸ CARO 2014, p. 16.

⁷⁹ Ville de Lausanne, Centre BD, disponible à l'adresse URL : <https://www.lausanne.ch/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/centre-bd.html?map=true&mode=>, consulté en ligne le 4 avril 2024.

de le faire vivre. Il nous faut maintenant différencier ces liens avec la bande dessinée et définir précisément les aspects de cette dernière que ces institutions privilégient et encouragent.

2.2.1 Aspect mercantile

La bande dessinée veut être lue, elle doit donc circuler sous la forme d'un livre (album, comics, ou encore site internet spécialisé) et être achetée. Ce simple constat enclenche immédiatement un aspect mercantile inhérent au 9^{ème} art. Les librairies sont les premières institutions qui permettent de remplir ce besoin à grande échelle. Pour ce faire, elles doivent d'abord organiser et présenter les œuvres selon un modèle souvent alphabétique et de genre littéraire. Dans ce genre de lieux, la bande dessinée est moins exposée que rangée et classée, et les personnes qui viennent la consommer sont plus des client·e·s que des visiteur·euse·s. La consommation se fait alors de manière individuelle, et se base sur le modèle de l'acquisition d'un bien qui peut ensuite être consommé à la guise du·de la détenteur·trice. Ce n'est pas le seul élément bédéique qui se vend, pour reprendre les galeries ou les festivals : il n'est pas rare que des esquisses, des planches originales ou des signatures (en effet, dans les festivals il faut souvent acheter le livre directement sur place pour se le faire dédicacer) soient associées à une valeur monétaire. Ce qui est vendu reste associé à la bande dessinée, mais ne rentre plus dans la forme classique du médium, il s'agit presque de produits dérivés qui ont un lien et une histoire forts avec le 9^{ème} art, mais qui ne sont pourtant pas leur forme première. Les librairies peuvent aussi vendre des produits dérivés au même rayon que les bandes dessinées (figurine, marque-page et agenda à l'effigie de l'œuvre par exemple).

Bien que ces éléments mettent en avant l'aspect mercantile et monétaire de la bande dessinée, il serait délicat de soutenir que la bande dessinée n'a pas besoin de ces lieux. L'œuvre doit se faire lire, mais elle entre évidemment dans un circuit de production et d'artistes qui doivent être rémunéré·e·s. Cependant, il faut tout de même se demander si la vente d'éditions limitées ou de planches originales à des particulier·ère·s ne dessert pas la bande dessinée. En la réduisant à des cercles de passionné·e·s, elle bloque l'accès au plus grand nombre et limite son appréciation et sa connaissance⁸⁰.

⁸⁰ BERTHOU Benoît, *Editer la bande dessinée*, Paris : Edition du cercle de la librairie, 2016, p. 98.

2.2.2. Aspect public

C'est pour cela que les bibliothèques ont un rôle primordial pour la transmission et l'accessibilité de la bande dessinée et de son patrimoine. En effet, même si les galeries, librairies et lieux de ventes permettent de mettre en avant certaines œuvres, leur découverte par le plus grand nombre passe plutôt par les bibliothèques qui font vivre le patrimoine bédéique activement. Cela se confirme par une étude qui démontre que 48 % des lecteurs de bandes dessinées de plus de 11 ans sont « inscrits dans une bibliothèque ou une médiathèque municipale », 62 % des lecteurs de bande dessinée déclarent avoir fréquenté une bibliothèque ou une médiathèque au cours de l'année, et 32 % avoir lu des bandes dessinées sur place dans des proportions parfois conséquentes (une à cinq par mois pour 10 % d'entre eux)⁸¹. La découverte de la bande dessinée par les enfants est ainsi facilitée par ces institutions de prêt⁸² et de consultation sur place. L'un des marqueurs de la bande dessinée est la liberté du temps de lecture qu'elle permet. Cette liberté est la même que dans l'activité de lecture de texte littéraire, et s'oppose au rythme imposé que nous retrouvons dans le cinéma ou le théâtre, pour ne citer qu'eux. Cela aide donc les bibliothèques à ne pas se cantonner à un lieu de transaction (prêt/retour), pour s'ouvrir vers des lieux de vie sociale qui permettent échanges et apprentissage actif⁸³.

2.2.3. Aspect recherche

Un autre aspect qui peut se voir limité par l'aspect mercantile de la bande dessinée est la recherche et les études à son propos. Restreindre l'accès à des planches originales, des esquisses ou encore du matériel de travail des artistes en les rendant privés (réduisant leur accès et leur traçabilité) est problématique pour étudier un art. C'est dans cette optique que les centres de documentation jouent un rôle primordial. Si leur public cible plus adulte les rend moins fréquentés que les bibliothèques, il n'en reste pas moins qu'ils font vivre les aspects publics et de recherche de la bande dessinée. En ce sens, la bibliothèque et le centre de documentation sont encore rapprochés, l'une se focalisant plutôt sur l'aspect public et l'autre, de par sa plus

⁸¹ BERTHOU Benoît, « La notion et les pratiques de médiation en question. Le cas de la bande dessinée », in : BERTHOU Benoît (dir.), *La bande dessinée, quelle lecture, quelle culture ?*, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, p. 99, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1671?lang=fr>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

⁸² AQUATIS Sylvain, « Le goût de la bande dessinée : acquisitions, transmissions, renforcements et abandons », in : BERTHOU Benoît (dir.), *La bande dessinée, quelle lecture, quelle culture ?*, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, pp. 44-50, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1671?lang=fr>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

⁸³ TORRENS 2017, pp. 44-50.

grande spécialisation, privilégiant l'aspect recherche. Ces deux institutions permettent la recherche tout d'abord en proposant un accès à des œuvres de bande dessinée, et le centre de documentation va plus loin en mettant à disposition des objets qui ne sont pas forcément bédéliques mais qui traitent de cette dernière. Ces objets peuvent prendre la forme d'interviews, d'articles, d'esquisses, de crayonnés, et ainsi de suite. Encore une fois, nous observons que la liste d'objets intéressants pour le 9ème art s'agrandit et accueille des éléments distincts de la figure classique du livre.

2.2.4. Travailler les liens entre auteur·ice·s et lecteur·trice·s

La participation des auteur·ice·s à la pratique de la dédicace est un outil de promotion de leurs productions, cependant, il est intéressant de noter que cette activité sert moins à leur publicité individuelle qu'à celle de la bande dessinée en général et des festivals qui les invitent.⁸⁴ Pour le FIBD, les dédicaces d'auteur·trice·s sont d'une grande importance pour la fréquentation de l'événement, le public du festival ayant un « intérêt fétichiste » représentant une partie non négligeable de la fréquentation⁸⁵. Cette fonction promotionnelle de l'action de dédicace est intéressante et est d'autant plus relevée quand l'on compare la différence de réception avec les métiers de la bande dessinée moins cotés. Ce point est soulevé dans l'entretien de la coloriste Brigitte Findakly que réalisent Sylvain Lesage et Irène Le Roy Ladurie. Durant cet entretien, elle confesse :

« Je ne connais pas tant de monde que ça dans ce métier, les coloristes n'étant pas invités dans les festivals. Depuis une quinzaine d'années, j'accompagne Lewis⁸⁶ dans les festivals. Je colorie les dédicaces sur les albums dont j'ai fait les couleurs, que ce soit ceux de Lewis ou d'autres auteurs. Cela me plaît beaucoup et a permis à plein de gens de découvrir ce métier. C'est un plus sur une dédicace et les lecteurs sont super contents. Au début c'était un peu délicat sur les stands des éditeurs, parce que les places sont entièrement dédiées aux dessinateurs (parfois à certains scénaristes) et c'est tout. Alors faire de la place à une coloriste, il a fallu quelque

⁸⁴ BERTHOU 2016, p. 97.

⁸⁵ MOUCHART 2017, p. 11.

⁸⁶ Elle fait référence à Lewis Trondheim, auteur de bande dessinée.

temps pour être vraiment acceptée. Maintenant, je suis invitée au même titre que Lewis. Mais on n'est pas beaucoup de coloristes dans ce cas. »⁸⁷

Nous voyons bien dans son témoignage que ce contact direct avec les lectrices et lecteurs de bande dessinée a permis de faire découvrir le métier de coloriste à des « fans ». Il arrive aussi que des librairies, et plus rarement des bibliothèques, invitent des artistes pour des séances de dédicace ou de discussion. Ces moments mêlent ainsi très souvent les aspects mercantiles, publics et de recherche de la bande dessinée et sont en quelque sorte des événements de médiation culturelle et scientifique qui se focalisent moins sur l'objet bédéique que sur l'activité en elle-même, le moment de rencontre.

2.2.5. Aspect expographique

Pour terminer, il reste un élément particulièrement important pour la bande dessinée et pour ce travail : l'exposition. Si l'on considère difficilement qu'une bibliothèque ou une librairie exposent la bande dessinée lorsqu'elles la mettent en rayon, il arrive que les bibliothèques et centres de documentation proposent des expositions à plus ou moins petite échelle. Les festivals et les galeries en revanche se passent difficilement d'elles. Benoît Mouchart souligne en quelques mots la difficulté particulière du festival de thématique bande dessinée :

« La définition même d'un festival de bande dessinée est difficile à circonscrire. La question ne se pose guère pour les festivals de cinéma, de théâtre ou de musique : les festivaliers s'y rendent pour voir des films, des représentations ou des concerts. Mais que peut bien présenter au public une manifestation consacrée à la bande dessinée ? La bande dessinée est un art individualiste, tant dans sa conception initiale que dans sa réception finale. [...] Ce principe constitutif du média pose un véritable défi d'organisation pour une manifestation publique. »⁸⁸

⁸⁷ LESAGE Sylvain et LE ROY LADURIE Irène, "Rendre le dessin plus lisible : entretien avec Brigitte Findakly", in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, décembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/rendre-le-dessin-plus-lisible-entretien-avec-brigitte-findakly>, consulté en ligne le 22 août 2024.

⁸⁸ MOUCHART 2017, pp. 11-12.

L'exposition peut répondre à cette problématique, en permettant d'attirer le public et offrir une expérience nouvelle aux visiteurs. Benoît Mouchart soulève trois approches expographiques effectuées par le FIBD :

- Pour le public familial, des expositions artistiques et ludiques tournant autour d'un personnage populaire de la bande dessinée afin de les découvrir sous un jour inattendu.
- La mise en place d'expositions monographiques qui possèdent une ambition scientifique couplée à une scénographie impressionnante.⁸⁹
- Confier à des artistes de bande dessinée la conception d'installation, dans un désir de rendre compte de la dimension vivante de la bande dessinée. L'exposition est considérée comme un lieu de création et d'expression de l'auteur-ice-s.⁹⁰

Benoît Mouchart met un accent particulier sur la difficulté d'exposer des planches de bandes dessinées. La difficulté de cette démarche est qu' « [...] une planche ne s'impose pourtant presque jamais comme un tableau admirable pour lui seul »⁹¹. Elle est « [...] un maillon indissociable d'une chaîne d'images au service de la représentation de l'histoire »⁹². Pour lui, il y a un risque de déception du visiteur qui pourrait s'attendre à lire un objet avec les mêmes codes visuels que ceux de la peinture. La planche, comme son dessin, est au service de la narration. « Il faut donc considérer la bande dessinée sans se référer aux valeurs optiques de la critique picturale et chausser à cet effet des lunettes toutes neuves, spécialement conçues pour apprécier sa spécificité... »⁹³

L'aspect expographique est donc particulièrement complexe et épineux, parce qu'il combine souvent d'autres aspects de la bande dessinée (recherche, public et mercantile), mais aussi parce qu'il semble cristalliser nombre des problématiques liés au médium. C'est pour cette raison que les musées ont été séparés de cette partie : ce type d'institution convient mieux pour englober tous les aspects de la bande dessinée. Les bibliothèques, centres de documentation, galeries, festivals et librairies touchent à des aspects distincts et à des échelles variables au monument pluriforme qu'est la bande dessinée. Cependant, ces lieux ne parviennent pas à la saisir dans sa globalité ; c'est pour cela que les analyser ensemble permet d'affirmer leur complémentarité, et que séparer les musées nous permettra de saisir leur attrait bien particulier.

⁸⁹ MOUCHART 2017, p. 13.

⁹⁰ MOUCHART 2017, p. 13.

⁹¹ MOUCHART 2017, p. 12.

⁹² MOUCHART 2017, p. 12.

⁹³ MOUCHART 2017, p. 12.

3. La Bande dessinée dans les musées

3.1. Pourquoi mettre de la bande dessinée dans les musées ?

Nous avons vu que la bande dessinée est déjà établie dans de nombreux lieux dédiés. Il faut donc nous demander en quoi son association avec le milieu muséal serait pertinente, ou non. Que peut apporter le musée à la bande dessinée ?

3.1.1 D'où vient la volonté d'associer bande dessinée et musée ?

L'apparition progressive de la bande dessinée dans les institutions muséales est liée au processus d'artification qui s'est opéré sur elle durant la deuxième moitié du 20^{ème} siècle⁹⁴. Elle est la suite logique dans ce cheminement.

L'artification est un chemin complexe qui passe par une pluralité d'opérations dont la combinaison permet de requalifier la pratique. Loin d'être uniquement une ascension sociale, ce processus déplace les frontières entre les catégories :

« [...] La transformation du non-art en art est une transfiguration des personnes, des objets et de l'action. Elle est à la fois symbolique et pratique, discursive et concrète. Certes, il s'agit de requalifier les choses et de les anoblir : l'objet devient œuvre, le producteur devient artiste, la fabrication création, les observateurs un public, etc. Mais les dénominations liées à l'artification indiquent aussi des changements concrets, tels qu'une modification du contenu et de la forme d'une activité, la transformation des qualités physiques des personnes, la reconstruction des choses, l'importation d'objets nouveaux et le réagencement des dispositifs organisationnels. »⁹⁵

⁹⁴ HEINICH 2017, p.7.

⁹⁵ SHAPIRO Roberta, *Qu'est-ce que l'artification ?*, XVIIIème Congrès de L'Association internationale de sociologie de langue française « L'individu social », juillet 2004, Tours, disponible à l'adresse URL : <https://shs.hal.science/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>, p. 2.

L'artification n'est pas le propre de la bande dessinée⁹⁶ ; la peinture, représentant aujourd'hui l'œuvre d'art par excellence, a aussi dû passer par ce chemin. Ce processus d'artification n'émane pas des professionnel·le·s du métier, mais des bédéphiles qui cherchent à légitimer la bande dessinée et l'auctorialité des auteur·ice·s. En dehors des groupes de passionné·e·s, ce sont d'abord les éditeur·ice·s qui souhaitent une patrimonialisation⁹⁷. Malgré l'intérêt de ces deux parties, le parcours de légitimation de la bande dessinée n'a pas été le plus aisé : la dualité entre dessin et littérature est un élément de complication car elle l'empêche de s'inscrire totalement dans la catégorie d'expression littéraire ou plastique⁹⁸. Il serait aussi réducteur de catégoriser le médium comme étant une combinaison des deux registres. Paradoxalement, cette dichotomie participe à sa reconnaissance car c'est là une de ses spécificités⁹⁹. Un autre obstacle est le lien fort avec le public jeunesse, ainsi que « [...] la prise en charge de ce secteur par un mode de production et de diffusion industriel, marqué par la standardisation et la recherche de profits à court terme. L'enfance comme destinataire privilégié et l'industrie comme cadre économique ne peuvent que ralentir, sinon bloquer, la reconnaissance d'une activité au titre d'art »¹⁰⁰.

Les difficultés qui surgissent par ce lien avec l'édition prennent plusieurs facettes duales : c'est par elle que la bande dessinée se promeut, se diffuse et s'apprécie. D'un autre côté, les ouvrages, soumis au marché éditorial, tendent à disparaître. Les rééditions de classiques ne sont pas monnaie courante et la difficulté, voire dans certains cas l'impossibilité, d'avoir des éditions de poche comme pour les romans, complique la diffusion et la découverte de la bande dessinée sur une durée prolongée. Dans de nombreux cas, une fois le stock épuisé, il ne se trouvera plus¹⁰¹. En opposition, l'objet livre de bande dessinée n'est pas non plus une œuvre d'art unique qui pourrait prendre de la valeur monétaire, culturelle et artistique de la même manière qu'un tableau. L'impossibilité d'avoir un objet unique, tout comme la difficulté de constituer une base de grandes œuvres classiques et reconnaissables la mettent dans une posture singulière comparée à la littérature et aux beaux-arts.

⁹⁶ HEINICH 2017, p. 6.

⁹⁷ LESAGE, janvier 2022.

⁹⁸ HEINICH 2017, P. 9.

⁹⁹ HEINICH 2017, p. 9.

¹⁰⁰ HEINICH 2017, p. 9.

¹⁰¹ GROENSTEEN 2006, p. 67.

C'est cela que Thierry Groensteen décrit en 2006 lorsqu'il écrit que la bande dessinée est un art sans mémoire. Il explicite « [...] la bande dessinée est un art qui cultive volontiers l'amnésie et n'a pas grand souci de son patrimoine »¹⁰². Et plus loin : « [l]a conséquence de l'inaccessibilité de nombre d'œuvres parmi les plus importantes d'hier et d'avant-hier est une amnésie quasi généralisée. Le public est ignorant de l'histoire de la bande dessinée mais les journalistes dits spécialisés ne la connaissent guère mieux, les étudiants qui travaillent sur le sujet ne savent pas comment accéder au corpus et les jeunes dessinateurs aspirant à intégrer la profession n'ont d'autres références et d'autres modèles que les succès les plus récents, les créateurs à la mode. La bande dessinée ne peut s'enorgueillir ni se nourrir d'un passé pourtant prodigieux en réalisations dignes de rester fameuses. »¹⁰³

C'est donc une notion de patrimoine qui manquait à la bande dessinée. Si cette citation s'inscrit dans un contexte particulier lié à la structure éditoriale du marché francophone¹⁰⁴, les propos de Groensteen nous permettent d'articuler une réflexion en faveur des expositions et des collections dans la constitution d'une mémoire. Ce besoin d'établir un patrimoine peut être partiellement résolu, comme évoqué plus haut, par des rééditions et des traductions des grands classiques. Toutefois, par ce biais, son appréhension restera dans le registre du privé et des passionnés, ainsi que dans le contexte marchand des librairies. Or, le patrimoine ne relève pas des missions du marché de l'édition. Si celui-ci a une importance dans la création du patrimoine, il n'en a pas particulièrement dans sa préservation, relevant de l'industrie mercantile plutôt que culturelle.

C'est dans ce sens que les collections muséales se placent comme un excellent moyen de constituer et préserver un patrimoine commun de la bande dessinée. De plus, les expositions sont un moyen de rendre accessible ce patrimoine, et de le faire connaître au-delà de la sphère privée ou d'une consultation solitaire. Des expositions découlent également un catalogue d'exposition, objet à la fois témoin de l'événement et compilant les connaissances actuelles autour du sujet concerné, ce qui participe à garder une trace et une mémoire. L'apparition de la bande dessinée dans les lieux de mémoire que représentent les musées est donc la réponse idéale au point critiqué par Groensteen. Les expositions permettent de mobiliser des spécialistes,

¹⁰² GROENSTEEN 2006, p. 67.

¹⁰³ GROENSTEEN 2006, p. 68.

¹⁰⁴ LESAGE, janvier 2022.

professionnel·le·s ou encore chercheur·euse·s pour faire avancer les recherches, ou du moins les réunir et les rendre plus accessibles.

3.1.2. Un patrimoine qui s'élargit

La notion de patrimoine entre dans le domaine culturel à la fin du 18^{ème} siècle, dans la suite de l'émergence progressive des musées¹⁰⁵. De nos jours, le concept s'est étendu au-delà des chefs d'œuvres et de la physicalité, et concerne également le patrimoine immatériel¹⁰⁶. Cette évolution de la notion de patrimoine et de ce qu'il englobe est aussi valable pour le champ de la bande dessinée. Anne Hélène Hoog, directrice du musée de la bande dessinée d'Angoulême depuis 2017, s'exprime sur ce sujet durant la 4^{ème} *Rencontre internationale de la bande dessinée* autour des questions liées à ce patrimoine :

« [...] Il faut que nous [les musées] avancions dans la manière aussi dont l'on regarde la bande dessinée comme objet au musée [...] il y a eu une première période de spécialistes où tout le monde a trouvé les œuvres excellentes, où l'on est passé de maîtres en maîtres. Mais maintenant, la bande dessinée ce n'est plus seulement ça [...] la bande dessinée c'est aussi une société, une culture, un regard sur l'art, un héritage culturel avec ses transmissions, ses innovations, ses réinterprétations... [...] »¹⁰⁷

La manière dont nous regardons l'objet de bande dessinée a donc évolué depuis le début de son exposition, en parallèle de la notion de patrimoine. Cela s'accompagne d'une reconsidération de la muséographie centrée sur l'objet¹⁰⁸. La bande dessinée n'est ainsi pas seulement des expositions autour des grands maîtres, des ventes publiques ou des collections privées ; mais aussi une émergence de la conscience des artistes et des ayants-droits sur la valeur de leurs

¹⁰⁵ GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Armand Colin, coll. « U. Sciences humaines et sociales », 2021 (1^{ère} éd. 2003), p. 219.

¹⁰⁶ GOB et DROUGUET 2021, p. 221.

¹⁰⁷ HOOG Anne Hélène, dans *Les modes de reconnaissance de la bd : musées et autres institutions culturelles*, «4^{ème} Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant», Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 2 h 26 min 32, publié sur Youtube le 10 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rQv0ybpPM&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=7>, consulté en ligne le 11 août 2024.

¹⁰⁸ GOB et DROUGUET 2021, pp. 19-37.

productions, ainsi qu'une augmentation de recherches, travaux universitaires, séminaires, tables rondes, conférences et colloques autour des questions de la bande dessinée¹⁰⁹.

3.1.3. Un patrimoine qui peut se tenir seul

Les propos de Joe Wos, dessinateur et fondateur du musée ToonSeum (Pittsburg, 2007-2018), donnent une vision de la bande dessinée en tant que patrimoine ne pouvant pas se suffire à lui-même. En effet, pour lui, le public nord-américain ne considérera jamais le comics comme ayant suffisamment de valeur pour avoir un musée dédié dans toutes les villes majeures, à l'instar des autres types de musées. Il préconise une présence de la bande dessinée dans des musées de pop culture, ainsi que son intégration dans des musées déjà existants. Il alerte également sur le fait que, si les grands musées commencent à montrer des grands noms de la bande dessinée, la pertinence des musées de niche dédiés à la bande dessinée pourrait être compromise. Pour lui, bien qu'il y ait une place pour la présence de quelques musées consacrés à des auteur·ice·s tels que le Schulz P. Museum ou des musées de genre tel que l'illustration jeunesse, la bande dessinée couvre un spectre trop large ; ainsi son inclusion dans des musées de pop culture ou autour des super héros est une bien meilleure alternative¹¹⁰. La coexistence de la bande dessinée avec d'autres arts et thématiques est intéressante car elle évite une mise à l'écart de la bande dessinée. Si elle n'est présentée que dans les musées dédiés, elle va malgré elle se stigmatiser, se consacrer uniquement à des fans déjà acquis. Bien que la situation entre l'Amérique du nord et l'Europe ne soit pas comparable, nos recherches relèvent un certain nombre de musées européens qui ont été absorbés par des institutions proposant une thématique plus large. Bien qu'il soit difficile de connaître les raisons exactes qui ont motivé ces changements nous pouvons mentionner :

- Le Het Nederlands Stripmuseum (Pays-Bas, ouvert en 2004) qui a fusionné avec le projet Storyworld en 2019. Storyworld est un musée des comics, animation et jeux vidéo.

¹⁰⁹ LUNGHERETTI Pierre, *Enjeux du patrimoine dans une politique nationale de la bande dessinée*, «4ème Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant», Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 18 min 23, publié sur Youtube le 10 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OyczguaATc&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=3>, consulté en ligne le 11 août 2024.

¹¹⁰ MUNSON Kim A., « Comics, community, and the ToonSeum : an interview with Joe Wos », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic Art in Museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 165.

- Le Tegneseriemuseet (Danemark, ouvert en 1993) dont les collections ont rejoint le musée Storm P.Museum en 2012. Ce dernier fait partie d'une cité muséale composée de quatre musées nommés Frederiksberg Museums présentant l'art et la culture danoise.

Notre tableau¹¹¹ nous montre un grand nombre de musées qui englobent la bande dessinée avec d'autres genres narratifs, principalement avec ses cousines comme l'illustration, l'animation et la caricature, quelquefois aussi avec les jeux vidéo. Cette constatation soutient la théorie de Wos, et s'explique aussi par le flou de la définition et des délimitations de la bande dessinée ; les pratiques souvent multiples et touche-à-tout des auteur·ice·s entravent une constitution nette d'une collection muséale. Nous trouvons également des catégorisations encore plus vastes, qui embrassent le champ de la pop culture. Nous relevons principalement les deux mégastructures que sont le Comic Con Museum, et le projet en gestation Lucas Museum of Narrative Art¹¹². Nous théorisons que cette tendance découle principalement des particularités de la culture de la bande dessinée dans le nord du continent américain, la figure du « superhéros » étant encore de nos jours inséparable des comics. Les Etats-Unis sont particulièrement victimes de cet amalgame car le comics y est encore plus entremêlé avec l'industrie du film ou des produits dérivés. Dans cette vision, la bande dessinée est constitutive d'un patrimoine plus élargi, qui peut englober d'autres médiums.

Ces constats nous amènent à considérer la pertinence qu'un musée doit entretenir avec ses collections. Le cas de la donation de François Boucq au musée des beaux-arts de Lille est un exemple d'une collection de bande dessinée dans un musée non dédié, mais qui conserve une légitimité. L'auteur est originaire de la ville de Lille et est un artiste reconnu, l'acquisition de ses œuvres par un musée lillois a une cohérence géographique et culturelle ; son travail conservé et montré dans un musée local participe à la représentation du patrimoine de la ville. Il existe aussi des bandes dessinées qui se focalisent sur une région ou une institution et qui prennent alors un intérêt particulier pour les institutions muséales spécialisées dans ce domaine. Dans ces cas, la bande dessinée ne s'inscrit pas dans la constitution d'un patrimoine de bande dessinée, mais est intégrée à un autre.

¹¹¹ Voir le tableau recensant les musées de la bande dessinée en annexe 1.

¹¹² Le musée est annoncé pour 2025 à Los Angeles, Californie.

C'est dans ce contexte et aux regard de ces discours que les musées dédiés sont importants pour la bande dessinée. Ils offrent un point d'ancrage et de rassemblement d'une grande quantité de savoirs, de discours et de réflexions en un même lieu. Ils permettent aussi une exposition publique toute l'année et une plus grande variété de collections : toute bande dessinée a une cohérence dans un musée dédié tel qu'Angoulême. La présence de la bande dessinée dans les musées généraux ne va pas automatiquement de pair avec une reconnaissance artistique. Comme le rappelle Jean Matthieu Méon, visibilité sociale et légitimité culturelle ne sont pas équivalents¹¹³. Les musées dédiés sont donc un très bon moyen d'établir, de conserver et d'exposer ce patrimoine, mais aussi de le faire évoluer et changer au même titre que les autres arts.

3.1.4. Qu'apporte une institution muséale dédiée à la bande dessinée ?

Pour définitivement répondre à cette question, nous devons chercher quels sont les apports d'un musée à la bande dessinée. Nos recherches ont souligné un nombre important de festivals de bande dessinée qui désirent la constitution d'une institution muséale ; cela peut en partie être expliqué par le désir de pérennisation de l'événement que nous avons évoqué au chapitre 2. D'autres institutions peuvent répondre à ces besoins, comme les centres de recherche ou les bibliothèques, cependant le musée a la particularité de réunir toutes les pratiques que nous avons évoquées plus haut en un même lieu. L'attrait principal des institutions muséales est le fait qu'elles regroupent les trois missions : conserver, étudier et exposer. Le Conseil international des musées les définit comme suit :

« Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics

¹¹³ MÉON Jean-Matthieu, « L'artiste plutôt que son art ? Hergé au Grand Palais », in : *The Conversation*, 2016, disponible à l'adresse URL : <https://theconversation.com/lartiste-plutot-que-son-art-herge-au-grand-palais-65440>, consulté en ligne le 6 août 2024.

des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances. »¹¹⁴

Le musée dédié apporte donc la stabilité, sous la forme d'un lieu où les connaissances sont accessibles toute l'année ; il est également une institution de rencontres et d'apprentissages, pour les professionnel·le·s comme pour les amateur·ice·s. Les musées sont aussi des lieux sécurisés, possédant les moyens physiques d'établir, de protéger et d'augmenter les collections de bande dessinée. La présence d'une librairie en interne peut aussi répondre à l'aspect mercantile du 9ème art. Le rassemblement de connaissances, et la capacité de porter des discours novateurs, érudits mais aussi accessibles, sont également des aspects qui donnent crédibilité à la bande dessinée et qui rendent actuelles et visibles les recherches la concernant. L'importance mise sur l'aspect durable du musée nous ramène au constat que la formule éphémère, notamment caractéristique des festivals, ne parvient pas à valoriser ou même constituer une base d'un patrimoine de bande dessinée. Les festivals travaillent déjà en étroite collaboration avec les centres et bibliothèques spécialisés de leurs régions et/ou pays ; cela laisse penser que la présence d'une collection établie, d'un lieu physique dans lequel se trouvent des infrastructures pérennes sont des éléments primordiaux. Toutefois, même si nous retrouvons des expositions dans les bibliothèques, ce n'est pas leur mission première. Les bibliothèques, et à plus forte raison les librairies et maison d'édition, ne sont pas suffisantes car elles manquent d'une capacité à exhiber publiquement et largement la bande dessinée, autant qu'à conduire des recherches dédiées et les mettre en avant. La constitution d'un savoir et le partage à une échelle publique sont donc des éléments qui sont aussi pris en charge par les musées, qui font passer la consommation d'une bande dessinée d'un acte solitaire à une activité publique et partagée.

¹¹⁴ ICOM - Conseil International des Musées, Ressources - Définition du musée, disponible à l'adresse URL : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté en ligne le 18 septembre 2024.

3.2. Histoire de l'exposition de la bande dessinée

3.2.1. Premières expositions

Il est difficile de retracer la genèse des expositions de bande dessinée. Nous pouvons citer *I Expositcao Internacional de Historias em Quadrinos* qui se tient au Centro Cultura e Progresso de San Paulo en juin 1951, ainsi que quelques occurrences en France et aux Etats-Unis¹¹⁵ (notons une exposition au Waldorf Astoria en avril 1922 et la Cavalcade of American Comics en 1963, toutes les deux à New York¹¹⁶). Les informations sur ces dernières sont limitées ; l'exposition qui se tiendra en 1967 à Paris, première à être bien documentée, restera comme un grand jalon de l'histoire de la bande dessinée et de son exposition.

3.2.2. Bande dessinée et figuration narrative

Comme nous avons pu le voir précédemment, les cercles bédéphiles sont profondément liés à l'émergence des festivals de bande dessinée, ainsi qu'à son artification. Ces initiatives de valorisation du patrimoine de la bande dessinée apparaissent dans les années 1960-1970. La présentation de bandes dessinées au sein d'institutions muséales a été un passage fort pour la reconnaissance recherchée par les bédéphiles et l'émergence du patrimoine de la bande dessinée.

C'est en 1967 que le neuvième art fit son entrée remarquée dans une exposition qui fit date : *Bande dessinée et figuration narrative* qui se tient au Musée des Arts Décoratifs de Paris du 7 avril au 30 juin¹¹⁷. Elle est initiée par un groupe de passionnés : la SOCERLID (Société d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées). L'exposition est conçue par des "fans", et non pas par des auteur·ice·s, ceux-ci offrant un regard différent sur la bande dessinée que

¹¹⁵ DE MOYA Alvaro, « The first international : I expositcao internacional de historias em Quadrinhos », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 100.

¹¹⁶ COUPERIE Pierre et LE GALLO Claude (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, cat. exp. [Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril au 12 juin 1967], Paris : Musée des arts décoratifs, 1967, p. 145.

¹¹⁷ GROENSTEEN 2006, p. 100.

leur créateur·ice·s¹¹⁸. Il est d'ailleurs intéressant de relever que dans ce cas aussi la volonté d'artification émerge des bédéphiles et non pas des auteur·ice·s¹¹⁹.

La SOCERLID avait déjà conçue plusieurs expositions durant les années précédentes, mais jamais dans un établissement ayant la portée symbolique du musée¹²⁰. Dans ces expositions, des agrandissements de cases de bande dessinée étaient accrochés aux murs. Cette approche fut répliquée pour l'exposition de 1967 (III.2). Cette démarche avait pour but de mettre le dessin au même plan que la peinture, afin « [...] d'amener le public à voir réellement la bande dessinée, à lui faire distinguer ce qui est art chez le dessinateur [...] »¹²¹. Notons que dès l'origine du mouvement d'artification, ce sont uniquement les dessinateur·ice·s qui sont valorisé·e·s. Par ce geste, les bédéphiles se distancient également du journal, qu'ils qualifient de “trahison”. Pour eux, la qualité du papier, la petite taille des reproductions, les mauvaises impressions, etc. empêchent les lecteur·ice·s de percevoir la vraie beauté du dessin. Ils veulent “[...] arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué.”¹²². Cette approche peut être intéressante ; les témoignages de visiteur·euse·s révèlent que ce choix leur a permis de modifier leur jugement et d'apprécier le travail des dessinateurs de la même manière que celui d'artistes. Ce passage était important à une période où la bande dessinée était encore considérée comme artistiquement insignifiante¹²³. Cette approche radicale aide à prendre par la main un public non averti, mais son contre coup est le risque de déplaire aux lecteur·ice·s déjà convaincu·e·s par la qualité de la bande dessinée, qui ne saurait retrouver dans cette exposition les objets qui leurs sont chers. Il est également important de relever que la part narrative de la bande dessinée ne peut être ressentie dans un tel accrochage¹²⁴.

Cette première exposition, notamment par sa présence dans un musée parisien reconnu, marqua un cap dans l'histoire de la bande dessinée : de nombreux journaux s'y intéressèrent, et elle eut la bonne surprise d'être prolongée¹²⁵. Malgré cette réception, il n'y eut pas d'autres expositions

¹¹⁸ KERRIEN Fanny, *Les difficultés d'exposer la bande dessinée : enjeux de la médiation culturelle*, mémoire de master en médiation du patrimoine en Europe, sous la direction de Jean Auquier, Frédérique Fromentin et Martine Cocard, Université Rennes 2, 2011 (document non publié), p. 33-34.

¹¹⁹ KOHN 2021, p. 4.

¹²⁰ COUPERIE et LE GALLO 1967, p. 145.

¹²¹ COUPERIE et LE GALLO 1967, p. 145.

¹²² COUPERIE et LE GALLO 1967, p. 145.

¹²³ GROENSTEEN 2006, p. 157.

¹²⁴ GROENSTEEN 2006, pp. 158-159.

¹²⁵ GROENSTEEN 2006, pp. 155-156.

de grande ampleur durant plus de 15 ans, et ce fût les festivals qui prirent le relais en France¹²⁶. Il faudra patienter jusqu'aux années 1990 pour que l'exposition de bande dessinée s'insère durablement en dehors de ces derniers¹²⁷.

3.2.3. L'entrée de la bande dessinée dans les collections muséales : quelques cas

La bande dessinée a donc été portée par de nombreux passionné·e·s, qui lui ont valu son entrée dans les lieux de mémoire, mais qui lui ont également ouvert la voie vers la création de musées dédiés. L'implémentation d'objets bédéiques, puis la création de collections dédiées dans les institutions muséales, sont des phénomènes marqués par des contextes et volontés diverses ; il est donc important de considérer comment et pourquoi se créèrent ces collections.

Comme évoqué au chapitre 2, la présence du festival d'Angoulême est directement liée à l'implantation du premier musée consacré à la bande dessinée de France dans la ville charentaise. Mais la collection existante du Musée des Beaux-Arts d'Angoulême fût également un facteur décisif. Bien avant la création du CNBDI ou de la Cité, le Musée municipal d'Angoulême offrait déjà une exposition permanente de bande dessinée : suivant l'engouement du festival de la ville, le musée présente durant la durée de l'événement quelques planches originales¹²⁸. Régulièrement, il reçoit des donations des dessinateurs ou de leurs proches, des éditeurs ou collectionneurs : la collection augmentant considérablement, le musée décide donc d'installer une salle permanente consacrée à la bande dessinée. Nourrie par cet objectif, l'équipe du musée va enquêter des donations auprès des auteur·ice·s invité·e·s du festival d'Angoulême¹²⁹, dans un contexte où la planche originale n'a encore que très peu de valeur monétaire et artistique¹³⁰. Hergé cède même une planche au Musée en 1977¹³¹. L'origine

¹²⁶ DAURES Pierre-Laurent, « Exposer la bande dessinée », in : RANNOU Maël (dir.), *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris : Edition du cercle de la librairie, 2018, p. 138.

¹²⁷ KOHN 2021, p. 7.

¹²⁸ MOINE Florian, « La planche originale, de la table à dessin aux cimaises du musée », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2023, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-planche-originale-de-la-table-dessin-aux-cimaises-du-musee>, consulté en ligne le 31 juillet 2024.

¹²⁹ GROENSTEEN 2006, p. 141.

¹³⁰ MOINE Florian, « Construire la légitimité culturelle du neuvième art : le musée de la bande dessinée d'Angoulême », in : *Belphégor*, n° 17, 2019, p. 9, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/1593>, consulté en ligne le 30 juillet 2024.

¹³¹ MOINE 2019, p. 9.

opportuniste de cette collection laisse place à une politique d'acquisition mis en place au début des années 1980 par les conservateur·ice·s¹³². L'acte initié par le musée des Beaux-Arts d'Angoulême de faire rentrer la bande dessinée dans les collections muséales marque un nouveau jalon dans la patrimonialisation du neuvième art¹³³.

Finalement, en 1983 s'ouvre au sein du Musée des Beaux-Arts d'Angoulême la salle « Galerie Saint-Ogan » (Ill.3), nommée en hommage au créateur de *Zig et Puce*¹³⁴. Elle est la première salle d'exposition permanente française uniquement dédiée à la bande dessinée¹³⁵. A l'ouverture du CNBDI en 1990, les collections de la galerie Saint-Ogan y seront transférées¹³⁶. Ainsi, en France, le festival a engendré la première exposition permanente au sein d'une institution muséale, ainsi que la création du premier musée dédié. Les objets bédéïques qui constituent cette collection sont donc avant tout des planches originales léguées au hasard des disponibilités et des donations engendrées par le rassemblement d'auteur·ice·s.

Notons que le même processus de patrimonialisation s'enclenche dans un pays voisin : la Belgique. Dès 1973, un groupe de passionné·e·s (groupe Signes et Lettres, également un groupe cultivé) initie la constitution du fonds. Cependant, là où dans un premier temps les collections d'Angoulême se sont faites spontanément, ce projet a été réfléchi dès le début. L'association achète plusieurs planches représentatives de l'âge d'or de la bande dessinée belge, désirent fonder un musée de la BD à Liège. Contrairement à l'approche du Musée des Beaux-Arts d'Angoulême, l'association achète des planches ciblées, soigneusement sélectionnées, plutôt que de s'appuyer sur le don¹³⁷. Cette différence d'approche repose peut-être sur le circuit d'acquisition qui diffère : effectivement, Liège n'a pas de festivals attachés dans lequel approcher les auteur·ice·s. La démarche était aussi consciente d'elle-même dès le début. La volonté de créer ou de participer à des collections d'un lieu dédié peut aussi être un facteur de changement de regard. En effet, étant pensé par des passionnés et pour une institution

¹³² MOINE 2019, p. 9.

¹³³ LESAGE Sylvain, « Patrimoine : l'ombre du neuvième art », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/patrimoine-lombre-du-neuvieme-art>, consulté en ligne le 28 avril 2023.

¹³⁴ COUTIERAS Guy et al. *Musée d'Angoulême*, Angoulême : Ville d'Angoulême, 1984, p. 78.

¹³⁵ MOINE 2019, p. 10.

¹³⁶ MOINE 2019, p. 13.

¹³⁷ La Boverie, les collections, Historique du fonds de bande dessinée au musée des beaux-arts de Liège par GENTEN Carmen, disponible à l'adresse URL : <https://www.laboverie.com/les-collections/historique-des-acquisitions-de-la-ville-de-liege/l-âge-d-or-de-la-bande-dessinée-belge-au-musée-la-boverie>, consulté en ligne le 30 juillet 2024.

spécialisée, les objets pouvaient et devaient avoir un intérêt dans le cadre d'une collection d'érudits.

Aujourd'hui, le fonds de bande dessinée du Musée des Beaux-Arts de Liège est principalement constitué de la centaine de planches originales collectionnées par « Signes et Lettres » jusqu'en 1979. Elle détient également plus de 500 éditions originales d'albums, périodiques et magazines, des interviews d'auteurs et des reproductions de planches originales disparues également acquises par « Signes et Lettres »¹³⁸. Nous retrouvons dans ce fonds l'obsession pour les éditions originales et premières, ainsi que les planches qui deviennent très facilement des objets muséographiques. Ce type d'objet devient alors, par sa présence dans les collections d'un musée et dans des expositions, le patrimoine de la bande dessinée.

Pour terminer ce tour d'horizon, penchons-nous sur un troisième cas bien différent : la création du Museum of Cartoon Art. Il est l'un des tout premiers musées dédiés car il ouvre ses portes le 11 août 1974 dans l'État du Connecticut¹³⁹. Cette institution vécut plusieurs changements de nom et de localité durant son existence : sa dernière appellation fût le International Museum of Cartoon Art, à Boca Raton, en Floride, où il ferma définitivement en 2002. Une partie des collections se trouve aujourd'hui au Cartoon Art Museum de San Francisco¹⁴⁰ et au Billy Ireland Library and Museum¹⁴¹. Deux points nous semblent particulièrement intéressants concernant ce musée, le premier étant les principaux acteurs de sa réalisation : le musée est né de l'initiative du cartooniste Mort Walker, aidé par des acteurs du domaine, théoriciens, scénaristes, dessinateurs et collectionneurs¹⁴². Contrairement à la situation française et belge, les créateurs sont directement impliqués dans le projet, le portant même (Ill.4). Rappelons en comparaison que cette même année se tient la première édition du festival d'Angoulême, dont la naissance est initiée par des fans. L'émergence du Museum of Cartoon Art est portée par l'enthousiasme des professionnels du milieu, et le fond de collection représente un regard interne.

¹³⁸ La Boverie.

¹³⁹ WALKER Brian, « Exhibitions at the museum of cartoon art : a personal recollection », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 137.

¹⁴⁰ Cartoon Art Museum, The Cartoon Art Museum Collection, disponible à l'adresse URL : <https://www.cartoonart.org/collections>, consulté en ligne le 6 septembre 2024.

¹⁴¹ Ohio State University, International Museum of Cartoon Art Collection and Records, résultat de recherche, disponible à l'adresse URL : <https://library.osu.edu/finding-aids/ead/CGA/SPEC.CGA.IMCA.xml>, consulté en ligne le 6 septembre 2024.

¹⁴² WALKER 2020, p. 137.

Le second aspect qui retient notre attention est la volonté, dès le départ, de présenter un large spectre de la bande dessinée. Depuis sa création, l'exposition permanente avait pour ambition de représenter les principaux genres : comics strip, newspaper panel, comic book, editorial cartoons, magazine cartoons, sports cartoons, illustration, caricature et animation¹⁴³. Nous constatons que ce musée approchait la bande dessinée (le comics) avec un regard très large, loin des débats que nous avons abordés au premier chapitre sur ce qui ou ce qui n'est pas de la bande dessinée. Ce large spectre se retrouve également dans les événements organisés dans l'enceinte du musée : projection d'une sélection de films d'animation, concours d'illustration pour les enfants, cycle de conférences d'auteurs de bande dessinée, lieu d'accueil pour les réunions du Newspaper Comic Council, locaux du National Cartoonists Society, etc¹⁴⁴. Les objets muséologiques sont très variés, et ont moins une portée d'être représentatifs d'une période précise ou alors d'un intérêt particulier, si ce n'est la volonté de représenter la bande dessinée au sens large. Dans ce cas spécifique, l'institution souhaite élargir la vision limitée du « newspaper comics »¹⁴⁵ et va donc proposer des expositions de genres très différents. Que ce soit des planches, des albums ou encore des journaux, la collection se diversifie au fil des donations¹⁴⁶ et permet de présenter une image et donc un patrimoine public de la bande dessinée varié et divers.

Les raisons qui poussent les objets bédéiques dans les institutions muséales sont donc multiples, et sont parfois un concours de circonstance. Mais le développement de ces fonds, les réflexions poussées sur la nature de ces collections, leurs cohérences et leurs besoins s'accompagnent souvent du besoin de séparation claire. Les collections de bande dessinée peuvent alors se développer et être mises en avant si le musée en question leur laisse suffisamment d'espace. La création d'un musée dédié, ou alors d'une salle spécifique, sont des moyens précis et concrets de laisser vivre ces fonds et de leur donner une place dans la partie visible des musées. Sans cela, c'est le cas de l'exemple Belge, les acquisitions sont assez rapidement stoppées. L'existence d'un musée dédié est alors à la fois une façon de donner vie à ces collections aux yeux des publics, mais aussi un moyen d'utiliser concrètement ces objets et ainsi de mieux saisir les besoins d'ajouts. Le musée dédié, ainsi que les réflexions actives sur les acquisitions qui

¹⁴³ WALKER 2020, p. 137.

¹⁴⁴ WALKER 2020, p. 138.

¹⁴⁵ Le fondateur du musée Mort Walker est devenu célèbre grâce à ses publications de cartoons dans les quotidiens, ce fait propagea l'idée fausse que le Museum of Cartoon Art était uniquement consacré à cette forme de bande dessinée. in : WALKER 2020, p. 145.

¹⁴⁶ WALKER 2020, pp. 145-147.

l'accompagnent, sont donc nécessaires pour donner une portée pérenne à des objets bédéiques qui ont besoin de devenir muséaux pour constituer un patrimoine et une mémoire.

3.3. Approches muséologiques de l'exposition de la bande dessinée

Une fois la visée générale de l'institution établie et les objets muséologiques prêts, il demeure encore une multitude de façons de les utiliser, de les mobiliser et de les faire dialoguer. Il existe différentes approches muséologiques de l'exposition, mais aussi différentes approches de la présentation de la bande dessinée et de ses divers objets. Cette partie cherche tout d'abord à offrir une vue d'ensemble des techniques d'exposition des musées de bande dessinée afin d'analyser ces procédés d'exposition et de scénographie et ainsi mieux saisir comment l'objet bédéique est transformé en objet expographique.

3.3.1. L'exposition change la nature de la bande dessinée

Comme Davallon l'a expliqué en 1992, les musées utilisent l'exposition comme média¹⁴⁷. A travers les expositions, ils peuvent communiquer et présenter des informations aux visiteur·euse·s. L'exposition doit être comprise comme un dispositif communicationnel. Dans ces analyses, les expositions sont souvent comparées à un texte, à un récit ou à un langage. Cet acte de communication ne s'opère pas par la simple présentation d'objets au sein d'une exposition : son sens apparaît à l'aide de leur disposition, de la mise en scène ou d'éléments d'aide à la compréhension et à l'interprétation¹⁴⁸. Le choix des objets exposés et leur mode de présentation proposent une lecture¹⁴⁹. Serge Chaumier explique :

¹⁴⁷ DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in : *Publics et Musées*, n° 2, 1992, pp. 99-123, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

¹⁴⁸ CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », in : *Hermès, la revue*, n° 61, 2011, p. 45, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-45.htm>, consulté en ligne le 19 août 2024.

¹⁴⁹ CHAUMIER 2011, p. 46

« Depuis le xix^e siècle, se déploie l'idée que l'exposition doit dérouler un fil, en structurant une logique de visite, *un parcours*. Ce qui doit être déroulé, c'est donc bien un propos à tenir au visiteur, dont l'effort de rationalisation s'efforce de maintenir la clarté, d'éviter l'incohérence. Ce que l'on peut désigner comme une structure narrative va s'exprimer de manière plus ou moins explicite, se laissant deviner ou démontrant ses attendus. »¹⁵⁰

Dans cette idée de parcours, c'est l'idée de discours qui importe sur l'authenticité des œuvres d'art¹⁵¹. Vers l'approche de la fin du 20^{ème} siècle, les musées se posent de nouvelles questions sur leur public. La volonté d'intéresser le public et de l'encourager à se rendre au musée régulièrement prend son essor. Les musées assurent toujours la conservation des collections ainsi que les recherches scientifiques en vue de la préservation, la compréhension et sa constitution, mais ce projet scientifique se double d'un projet culturel. Le musée (mais aussi les festivals, le patrimoine, la culture, les monuments, etc.) s'inscrit dorénavant dans une économie du tourisme. Pour répondre à cette envie d'augmentation de la visite, le musée s'éloigne de la formule de l'exposition permanente et développe des expositions temporaires¹⁵² ; celles-ci sont un média de communication pour les musées. Pour la bande dessinée, cela implique qu'il y a un transfert d'une lecture solitaire à une appréciation publique et commune. En effet, dans une exposition, il ne s'agit plus forcément de lire une bande dessinée, mais de l'apprécier différemment. Il y a déjà, dans le principe même de rendre plus général un objet d'une nature typiquement si privée, un mouvement qui n'est pas anodin. Découvrir une bande dessinée ne se fait plus en la lisant, mais en se nourrissant d'un discours scientifique, esthétique ou immersif centré sur elle. Pouvons-nous donc considérer que la bande dessinée en est encore une lorsqu'elle se trouve dans une exposition ?

3.3.2. Classifier les expositions de bande dessinée

Afin de répondre à cette question, regardons plus précisément les différentes pratiques des expositions de bande dessinée. Davallon distingue trois formes de muséologie : la muséologie

¹⁵⁰ CHAUMIER 2011, p. 46.

¹⁵¹ CHAUMIER 2011, p. 46.

¹⁵² JACOBI Daniel, « Muséologie et accélération », in : MAIRESSE François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris : La Documentation française, 2016, pp. 29-30.

de l'objet, la muséologie d'idée et la muséologie de point de vue¹⁵³. Ces trois formes muséales sont toutes présentes au sein des expositions et des musées à différents degrés, mais généralement l'une prédomine sur les autres¹⁵⁴. Nous souhaitons donc classer différentes façons d'utiliser l'objet bédéique dans l'exposition selon ces muséologies, mais aussi selon différentes approches.

André Gob et Noémie Drouget relèvent quatre approches de l'exposition : l'approche esthétique, cognitive, situationnelle ainsi que communicationnelle¹⁵⁵. Dans ce point, nous suivrons leur définition et lierons chaque approche à une manière d'aborder la présentation du patrimoine de la bande dessinée. Bien que classer différentes pratiques dans ces grandes cases simplifie la réalité, ces catégories permettent de mettre en lumière certaines approches de la bande dessinée. L'exposition étant l'un des éléments phare du monde muséal, il est important de s'y arrêter pour identifier clairement quels sont ses problèmes lorsqu'il s'agit de la bande dessinée.

3.3.3. Muséologie de l'objet

La muséologie de l'objet se caractérise par une volonté d'établir un lien épuré et privilégié avec une œuvre. Les dispositifs interactifs, scientifiques ou encore le contenu extradiégétique (sous la forme de cartel, de guide par exemple) sont réduits au maximum ou poussés au second plan pour encourager la découverte d'une œuvre spécifique et particulière. La présentation des collections au public est génératrice d'une relation positive (une rencontre) qui apparaît par le contact avec l'œuvre¹⁵⁶. Signature typique des musées des beaux-arts, cette muséologie pose directement le problème principal de l'exposition de la bande dessinée : quel objet montrer ? Dans cette approche, la planche, surtout l'originale, s'impose comme objet incontournable, ses qualités esthétiques peuvent alors parler d'elles-mêmes ; sans recourir au contexte de la narration ou de l'œuvre, le cartel devient lui aussi accessoire. Il arrive également que des crayonnés ou des croquis subissent ce traitement et se voient propulsés au rang d'œuvre d'art, le parallèle avec l'accrochage classique des musées d'art est assumé et volontaire : la planche de bande dessinée est elle aussi une œuvre d'art, au même titre qu'un tableau. Il s'agit donc

¹⁵³ DAVALLON 1992, pp. 112-115.

¹⁵⁴ DAVALLON 1992, p. 112.

¹⁵⁵ GOB et DROUGUET 2021, pp. 165-214.

¹⁵⁶ DAVALLON 1992, pp. 111-112.

bien d'une approche esthétisante dans laquelle la lecture s'efface complètement pour apprécier les qualités artistiques de la bande dessinée¹⁵⁷. Cela permet à la planche de prendre une plus grande importance : dans un contexte de lecture, la planche est un extrait de l'histoire, elle fait partie d'un tout. En général, le regard ne se pose dessus pas plus longtemps que nécessaire pour comprendre ce qu'il se passe dans la scène, avant de passer à la suite de l'histoire. Affiché au mur, la beauté du dessin et la technique sont mises en avant par cet acte d'isolation. La planche est là pour elle-même¹⁵⁸.

Il arrive bien sûr que ce traitement soit aussi employé dans d'autres muséologies, mais elle est typique de la muséologie de l'objet et d'une approche esthétique. Cela sert bien ses visées d'artification et de reconnaissance. Cependant, cette approche pose problème sur plusieurs aspects. Tout d'abord, le contexte est supprimé, la narration est complètement oubliée pour se concentrer sur le travail du·de la dessinateur·trice. Le·la scénariste est ainsi omis·e, et son travail, avec lequel le dessin est censé dialoguer, n'existe plus. Ensuite, cet accrochage ne permet aucune connaissance de l'album dans son entier, pire encore : il le supprime, le rend inexistant en ne le présentant pas. Enfin, la bande dessinée se dénature : ne serait-elle pas plus comparable à un tableau lorsqu'elle est séparée de son histoire, de ses cases suivantes et précédentes ? La bande dessinée ne doit pas uniquement chercher à se comparer à la peinture : cette association n'est pas nécessairement bénéfique, la bande dessinée peut aussi se tenir seule. Comme vu précédemment, elle n'est ni totalement art visuel ni art littéraire, il est donc vain de vouloir l'artificier en tentant de la mettre au même niveau que la peinture.

3.3.4. Muséologie de l'idée

Aussi qualifiée de muséologie du savoir, elle préfère utiliser l'objet muséal pour appuyer un discours, qu'il soit scientifique ou plus narratif, qu'il présente un savoir ou une idée¹⁵⁹. Ce ne sont pas les objets eux-mêmes qui racontent une histoire mais l'exposition et ses concepteurs qui donnent un sens à l'objet¹⁶⁰. La muséologie d'idée fonde son fonctionnement et ses

¹⁵⁷ DAURES 2011, p 81.

¹⁵⁸ MOLOTIU Andrei, « Permanente ink : comic book and comic strip as aesthetic object », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 34.

¹⁵⁹ DAVALLON 1992, p. 113.

¹⁶⁰ GOB et DROUGUET 2021, p. 171.

présentations sur des savoirs et des objectifs, des « concepts »¹⁶¹, l'objet muséal change donc de nature. Dans le cadre de la bande dessinée, cette approche permet un éloignement de la planche originale comme objet de sacralisation pour se concentrer sur d'autres aspects du médium. Cette muséologie permet au contraire un regard scientifique sur les collections, qui sont vues comme des sujets d'étude. La bande dessinée peut alors se trouver disséquée, étudiée pour elle-même et par elle-même, avec l'utilisation de croquis, de travaux préparatoires, d'esquisses et d'ébauches mais aussi de produits dérivés. Encore une fois, cette muséologie utilise des objets muséologiques de bande dessinée multiples et qui s'éloignent de l'album classique pour permettre de créer un discours ; elle permet des expositions scientifiques ou documentaires par exemple¹⁶², qui peuvent retracer les œuvres d'un·e auteur·trice, comme les expositions type grands-maîtres, ou alors qui cherchent à donner une vue d'ensemble d'une thématique. Cette approche n'est plus du tout esthétique, mais cognitive¹⁶³, la bande dessinée n'est plus réduite à ses qualités visuelles et artistiques, mais est considérée comme un sujet d'étude ou comme un moyen d'étude. En effet, il est possible que les objets bédéiques ne soient pas utilisés pour parler d'eux-mêmes ou pour parler de la bande dessinée, mais pour être une partie du discours sur une autre thématique. Le 9^{ème} art prend alors un sens « documentaire »¹⁶⁴, que ce soit une planche, des archives, des recherches ou même des albums entiers ; la bande dessinée peut encore une fois être présentée non plus comme un objet muséal en lui-même mais comme un dispositif cherchant à alimenter le savoir sur un sujet. Sans aller jusqu'à parler de dénaturation, la bande dessinée n'est de nouveau pas forcément utilisée pour ses caractéristiques propres mais plutôt parce qu'elle sert l'idée générale. Les publics ne la considèrent plus comme une œuvre à consulter, à regarder, à admirer ou à lire, mais comme une extension du cartel et de l'explication¹⁶⁵. C'est alors la facilité d'accès du médium qui est mise en avant, l'aspect discursif¹⁶⁶ permet de créer aisément un dialogue entre les visiteur·euse·s et les idées. Cependant, ce dialogue ne s'établit pas forcément entre les publics et la bande dessinée elle-même ; il existe le risque qu'elle ne soit qu'un facilitant pour communiquer une idée. La bande dessinée devient alors un moyen, un dispositif muséal et didactique plus qu'une œuvre. Dans le cas où elle est étudiée directement et qu'elle est le sujet

¹⁶¹ VAN MENSCH 2020, p. 346.

¹⁶² GOB et DROUGUET 2021, p. 170.

¹⁶³ GOB et DROUGUET 2021, p. 170.

¹⁶⁴ DAURES 2011, p. 92.

¹⁶⁵ DAURES 2011, p. 93.

¹⁶⁶ VANGINDERTAEL Zoé, « Le musée et la bande dessinée : enjeux d'une relation symbiotique », in : *Marges*, n° 29, 2019, p. 19, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/marges/2122#tocto2n2>, consulté en ligne le 2 janvier 2024.

principal, une distance se crée tout de même : l'œuvre n'est pas présentée pour elle-même, les visiteur·euse·s vont surtout découvrir le discours autour de cette dernière, qui constitue la plus-value d'une exposition. Par exemple, l'exposition « Bande dessinée 1964 – 2024 » au Centre Pompidou¹⁶⁷ retrace une chronologie du médium et a recours à des planches originales, tant pour leur valeur esthétique que pour leur intérêt historique (III.5). Les publics ne viennent pas visiter une exposition sur une bande dessinée pour connaître l'œuvre, mais plutôt pour approfondir leur lien avec elle ; cela nécessite généralement une connaissance préalable. Il est donc important de faire le constat suivant : une exposition n'est pas le lieu opportun pour lire une bande dessinée. Cette observation paraît simple, mais implique une dichotomie entre la nature de la bande dessinée (être lue, être consommée) et la nature de l'objet d'exposition. Il y a donc déjà une partie inhérente de la bande dessinée qui ne peut, ou très difficilement, être rendue dans une exposition.

3.3.5. Muséologie du point de vue

Ainsi, se détacher du savoir et de l'objet pour privilégier un autre élément apparaît alors comme une bonne utilisation, certes détournée, de l'objet bédéique. Cette approche se concentre sur le·la visiteur·euse, mettant moins en avant les objets et le savoir ; ceux-ci sont utilisés en tandem pour construire un environnement dans lequel les visiteur·euse·s peuvent comprendre plusieurs points de vue sur la thématique de l'exposition¹⁶⁸. Cette muséologie permet au public de construire son propre opinion sur le sujet durant sa visite¹⁶⁹. Ainsi ce n'est pas tant la rencontre avec l'objet matériel directe qui est recherchée, mais la matérialisation du monde qui va permettre la rencontre avec l'objet¹⁷⁰. Dans cette optique, l'aspect narratif est plus mis en avant, au détriment de la planche originale qui perd de son attrait et de sa prévalence. Les reconstitutions d'atelier d'artiste et les expositions-spectacles sont des exemples de cette approche muséale appliquée au domaine de la bande dessinée, ce qui privilégie aussi des approches immersives qui cherchent à augmenter et rajouter à l'expérience de lecture. Le dialogue avec les œuvres est alors facilité, car la scénographie et les dispositifs cherchent à

¹⁶⁷ Centre Pompidou, *Bande dessinée, 1964-2024 | Visite d'exposition*, 2024, 12 min 43, produit en 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.centrepompidou.fr/en/videos/video/a-suivre-en-direct-visite-de-lexposition-bande-dessinee-1964-2024>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

¹⁶⁸ DAVALLON 1992, pp. 114-115.

¹⁶⁹ DAVALLON 1992, p. 116.

¹⁷⁰ DAVALLON 1992, p. 115.

réduire l'effort d'abstraction pour les visiteur·euse·s¹⁷¹. Nous pouvons alors parler d'une approche situationnelle¹⁷² qui place la bande dessinée dans un contexte particulier et précisément choisi pour son appréciation.

Citons en exemple le studio de Charles Schulz dans son musée homonyme, comprenant la table à dessin qu'il utilisait et son bureau, ainsi que de nombreuses photos personnelles épinglées aux murs (Ill.6). Cela n'est pas sans rappeler le principe muséographique des « period room », tout en jouant sur une sacralisation de l'auteur : le lieu de création, là où l'acte de création prend place, les objets usuels touchés par Charles Schulz, utilisés et usés. Ce type d'installation a tendance à être davantage exposé dans des musées à caractère monographique. Sans la sacralisation de l'auteur·ice, elle perd beaucoup de son intérêt. De plus, n'oublions pas qu'il s'agit en réalité d'une fiction : même une reconstitution fidèle, avec l'utilisation de meubles originaux, n'est pas la vraie pièce d'origine mais bien une mise en scène, un diorama.

Marc-Antoine Mathieu fait partie de l'atelier Lucie Lom. L'atelier scénographie depuis la fin des années 1980 de nombreuses expositions de bande dessinée, que ce soit dans des festivals ou des institutions culturelles, qui prennent la forme d'exposition-spectacle (Ill.7). Pour Mathieu, une bonne scénographie est une prolongation du livre¹⁷³. Ainsi, le livre (que ce soit l'album franco-belge, le manga, le comic ou les journaux) n'est toujours pas perçu comme un objet muséographique et n'est pas non plus utilisé comme tel. Cependant, cette approche est consciente de ce glissement et cherche à faire dialoguer les espaces d'exposition et les œuvres. Par ce biais, Marc-Antoine Mathieu veut faire ressortir par l'atmosphère des questionnements, des interrogations, afin de faire découvrir quelque chose aux visiteur·euse·s¹⁷⁴. Autrement dit, l'idée est de stimuler l'imagination du·de la visiteur·euse. Cette muséologie admet qu'il est possible de se détacher de l'objet muséal et bédéique, de ne pas chercher à le reproduire ou à le traiter et le transmettre correctement. Chaque bande dessinée possédant un univers à soi auquel le public peut se raccrocher, l'exposition peut alors se détacher de l'idée d'utiliser la bande dessinée comme objet expographique. Par l'approche scénographique, Mathieu joue sur le processus d'identification que le·la lecteur·ice ressent lors de son expérience de lecture, et la

¹⁷¹ GOB et DROUGUET 2021, p. 171.

¹⁷² GOB et DROUGUET 2021, p. 171.

¹⁷³ DAURES Pilau, « Marc-Antoine Mathieu - l'acte de scénographie », in : *Du9*, Entretiens, 7 février 2011, disponible à l'adresse URL : <https://www.du9.org/entretien/marc-antoine-mathieu/>, consulté en ligne le 24 juillet 2024.

¹⁷⁴ DAURES février 2011.

prolonge dans l'exposition, en prenant garde de ne pas la détruire lors du passage à l'espace bidimensionnel à tridimensionnel¹⁷⁵. Bien sûr, nous retrouvons ici le risque que la scénographie prenne le dessus sur les œuvres.

Dans tous les cas, les objets muséographiques typiquement bédéiques tels la planche ou l'album (car ces éléments sont aussi présents dans ce genre d'expographie) sont utilisés dans un contexte plutôt médiatique¹⁷⁶. C'est-à-dire que leur attrait est à la fois le sens et les significations dont l'objet s'est chargé au fil des années, des réflexions et des présentations dans les expositions. Cela apparaît alors comme une bonne façon de considérer l'objet bédéique : plutôt que d'affirmer que la bande dessinée se dénature, il serait plus juste de considérer qu'elle change de nature lorsqu'elle entre dans une muséologie du point de vue. Elle n'est pas un objet à lire, mais un objet qui permet une découverte sur et autour d'elle-même, aidée par des dispositifs pluriels, dont des planches, des crayonnés, des esquisses, des produits dérivés, des éléments de médiation, des scénographies marquées, des recherches, etc.

3.3.6. La bibliothèque n'est pas une salle d'exposition

Enfin, abordons une approche qui replace l'album de bande dessinée dans les musées : les salles de lecture et les bibliothèques. En effet, il arrive souvent de trouver un espace dédié à la lecture dans les musées de bande dessinée, qu'il prenne la forme d'une bibliothèque (avec la possibilité de prêt), d'une salle de lecture ou encore d'ouvrages à disposition dans les expositions. Des grandes institutions, comme le musée d'Angoulême, aux plus petites structures ont dans l'habitude de proposer quelques canapés et une sélection d'ouvrages en lien avec l'exposition du moment. Ces dispositifs permettent d'appréhender la bande dessinée sous sa forme complète, tout en offrant un moment de pause dans le parcours de visite. Cependant, le musée international du Manga de Kyoto développe le concept plus loin en proposant un réel hybride entre le musée et la bibliothèque. Parmi les éléments attendus lors de l'expérience de visite (exposition permanente sur l'histoire du manga, expositions temporaires sur divers thématiques, espace de médiation, salle de consultation des archives, auditorium ou boutique¹⁷⁷) nous constatons la

¹⁷⁵ DAURES février 2011.

¹⁷⁶ VANGINDERTAEL 2019, p. 19.

¹⁷⁷ Phylacterium, Site privé de BAUDRY Julien et TORRENS Antoine, Une hybridation réussie : le musée-bibliothèque de manga de Kyoto, 2012, disponible à l'adresse URL : <http://www.phylacterium.fr/?p=1720>, consulté en ligne le 20 août 2024.

présence d'un espace de lecture monumental. L'importance des étagères de livres dans la scénographie appelle à l'acte de lecture (Ill.8). Antoine Torrens eut l'occasion de s'y rendre et décrit les lecteurs comme faisant partie intégrante de la scénographie du lieu, représentant pour les visiteurs des témoins vivants de l'intérêt pour le manga. Cette approche communicationnelle¹⁷⁸ cherche à créer un lien direct et privé avec la bande dessinée. Bien que la majorité des personnes présentes soient occupées à la lecture, il souligne que la partie muséale n'est pas délaissée : conférences, expositions, ateliers, etc. rythment le quotidien de l'établissement. Nous voyons cependant que ces deux volets sont distincts, et c'est bien la conclusion finale de cette partie : la bande dessinée en tant que livre est à différencier de la bande dessinée exposée.

3.3.7. Vers une expographie pleinement consciente de la bande dessinée

Pour la réalisation de toutes ces approches, les professionnels de musées peuvent avoir recours à de nombreuses sortes d'objets : les memorabilias, les albums et journaux, les planches originales, les fan-arts, les produits dérivés, les archives documentaires tels que des papiers personnels de l'artiste ou des courriers de fans, des étapes préparatoires, des figurines, etc. Tous ces éléments peuvent se retrouver dans des expositions ayant une approche différente. Pour une bonne approche expographique de la bande dessinée, il est donc moins important de se soucier de l'objet qui sera montré, que du type de discours et de la mise en forme qui feront rentrer l'exposition dans une de ces approches. Il est également bien entendu que cette catégorisation n'est pas rigide mais uniquement indicative, et que chaque exposition comporte, à différents niveaux, tous ces éléments. Par exemple, il ne s'agit pas de dire qu'un établissement s'appuyant sur une approche esthétique est dénué de propos scientifique, mais de relever les tendances de certains dispositifs qui mettent en avant des points et procédés précis dans leur discours.

Lorsque le 9^{ème} art entre dans l'exposition, il n'est souvent plus un livre ; sa nature change alors et devient autre, sans forcément que cela soit négatif. Une bande dessinée peut à la fois avoir des valeurs esthétiques, cognitives, situationnelles ou didactiques et être un livre. Une approche purement esthétique qui ne fait qu'une muséologie de l'objet, ou alors purement cognitive qui se sert de la bande dessinée pour une muséologie de l'idée, ne permettent pas de rendre justice

¹⁷⁸ GOB et DROUGUET 2021, p. 171.

au médium, sa diversité, sa pluralité et ne sont pas suffisantes pour proposer une activité complémentaire à sa lecture. La muséologie du point de vue prend aussi le risque d'oublier la bande dessinée et sa matérialité au profit d'autres éléments expographiques. Une exposition de bande dessinée ne doit donc pas se cantonner à un seul aspect du médium, tout en restant consciente qu'elle ne pourra pas tous les reproduire. Elle ne doit pas se contenter de montrer des planches originales, mais elle ne doit pas non plus chercher à être une bibliothèque. De par sa nature, le médium peut prendre plusieurs sens et ses aspects peuvent être mobilisés différemment ; les musées ont donc besoin de les utiliser avec discernement. Une exposition ne cherche pas à devenir une salle de lecture, mais peut travailler en parallèle pour témoigner des différentes appréciations possibles d'une même bande dessinée. Il faut donc que les institutions culturelles de la bande dessinée s'éloignent des problématiques liées à l'objet pour une approche plus centrée sur les pratiques du médium. Cela doit se faire par de meilleures pratiques d'exposition, mais surtout par d'autres pratiques. En effet, si l'exposition pose autant de problèmes, il est évident que baser une institution culturelle traitant de la bande dessinée principalement sur l'exposition n'est pas une bonne idée. Lorsqu'il faut construire ou articuler une institution autour du médium de la bande dessinée, il est nécessaire que ses activités et ses pratiques soient pensées différemment. Une nouvelle typologie de pratiques et d'activités est requise, pour parvenir à se détacher de l'exposition comme pièce maîtresse et tenir mieux compte du médium.

3.4. Typologie des pratiques culturelles liées à la bande dessinée

Si la bande dessinée peut changer de nature lorsqu'elle est mise dans un musée, il est nécessaire maintenant d'éclaircir les sens qu'elle prend en fonction des typologies d'activités muséales et de leurs objectifs. Il existe bien des musées qui exposent, conservent et transmettent à propos du 9^{ème} art, ils se différencient par leur sujet. Certains se thématisent autour d'un·e auteur·rice (Musée Hergé, Musée d'Art Machiko-Hasegawa ou le Charles M.Schulz Museum par exemple), d'autres cherchent à centraliser une production régionale ou nationale (Centre Belge de la Bande dessinée, Israeli Cartoon Museum, et d'autres) ; il est aussi possible de se focaliser

sur un univers étendu (Moomin Museum, Snoopy Museum Tokyo, etc.), ou encore d'avoir une vision généraliste du médium (Cartoonmuseum Basel). Cette diversité de sujets modifie les approches du médium, ainsi que le choix de ce qui est mis en avant et aussi de ce qui est conservé ; pourtant, bien que les missions des musées changent d'objet, les objectifs prennent des formes semblables et les pratiques se recoupent. Il est donc plus intéressant de différencier les activités et la manière dont elles usent de la bande dessinée pour ensuite définir ce que cela révèle du regard de l'institution sur le médium. Cette relation à la bande dessinée est-elle bilatérale ? C'est-à-dire, le 9^{ème} art a-t-il besoin du musée et de ses activités pour un objectif quelconque ? Si la réponse est oui, il est nécessaire de cibler les pratiques et les missions des institutions muséales qui bénéficient aux œuvres bédéiques, afin de permettre d'identifier plus précisément les pratiques muséales les mieux adaptés à la bande dessinée, et donc de déterminer si le musée constitue la meilleure institution pour accueillir, développer et parler du médium.

Pour répondre à ces questions, nous allons classer dans des typologies les différentes activités des musées, en les orientant de sorte à savoir ce qu'elles apportent au monde de la bande dessinée. Ainsi, en partant des pratiques muséales, nous pourrions mieux cibler ce qui est et n'est pas adapté au médium pour mettre en lumière les activités constitutives d'une bonne institution spécialisée. Nous avons donc recensé plusieurs musées dédiés au médium, sans limitation de genre, de pays ou de thématique précise pour avoir un regard large sur ce qui se fait dans le monde muséal du 9^{ème} art. Cette liste est notre point de départ pour rechercher et établir les pratiques que nous avons ensuite réparties en quatre catégories, selon les objectifs qu'elles servent. Cette typologie d'activités part ainsi du monde muséal et de ses objectifs, mais est analysé sous le prisme de son rapport au monde de la bande dessinée et de son apport à ce dernier.

3.4.1 Parler, montrer, communiquer sur la bande dessinée

Tout d'abord, la transmission du savoir par les musées est l'une des missions les mieux représentées, notamment par la prédominance des expositions. Cette activité a suffisamment été mise en avant lors du point précédent, mais elle démontre bien l'un des moyens qu'emploient les musées pour transmettre un savoir à un public averti tout comme à un public de non-initiés. Sous cet aspect, nous pouvons aussi citer en exemple des visites guidées, des

expositions en ligne¹⁷⁹, des interventions dans des écoles, ou encore des possibilités de consultation de planches originales ou de livres¹⁸⁰. Toutes ces activités obéissent à la volonté de communiquer un savoir sur la bande dessinée.

Dans cette catégorie, il est nécessaire de faire une distinction entre deux façons de considérer et d'utiliser la bande dessinée : la transmission peut être focalisée sur un élément en dehors de l'œuvre bédéique (son auteur, ses inspirations, son histoire, etc.), ou alors tournée vers la connaissance d'une ou plusieurs bandes dessinées. Ainsi, il existe des expositions qui s'intéressent non pas à la bande dessinée en tant qu'œuvre, mais en tant que sujet d'histoire ou sujet esthétique entre autres. En opposition, la possibilité de consulter des œuvres par le biais de salles de lecture permet de transmettre une œuvre bédéique et non pas un discours extérieur à cette dernière. Cette distinction est importante, car elle est à la fois symptomatique de l'objet muséal et des problématiques liées autour de la bande dessinée. Nous avons abordé précédemment la difficulté à définir un objet précis pour la bande dessinée ; nous retrouvons cela avec le musée qui a lui aussi du mal à définir ce qu'il faut exposer ou montrer. Que transmettre d'une œuvre dont il existe une multitude de reproductions et dont les originaux (crayonnées, planches originales, etc.) ne possèdent pas tous les constituants de l'œuvre finale ?

C'est là que naît une distinction entre deux considérations de la bande dessinée et de ses objets : les objets livres (qu'ils prennent la forme d'un album, d'un journal, d'un fanzine etc.) sont-ils une fin, c'est-à-dire des œuvres esthétiques et uniques, ou alors ne sont-ils qu'un moyen qui permet de véhiculer une œuvre ? Cette dichotomie place la bande dessinée dans différents réceptacles, et les institutions culturelles doivent choisir ce qu'elles considèrent comme étant l'essence d'une bande dessinée. De ces choix découlent ainsi des différences dans les thèmes abordés, les objets à conserver, les activités à mener et surtout les éléments à transmettre. Si l'objet bande dessinée est un moyen, alors ce moyen peut prendre différentes formes pour transmettre son essence. Si l'objet bande dessinée est une fin en soi, alors certains objets valent plus la peine d'être conservés, montrés et transmis, des objets uniques ; les planches originales ou les crayonnés en sont de bons exemples. Cependant, ces éléments ne contiennent pas la

¹⁷⁹ Charles M. Schulz Museum, Exposition, Hidden treasures, disponible à l'adresse URL : <https://schulzmuseum.org/hidden-treasures-web/>, consulté en ligne le 10 janvier 2025.

¹⁸⁰ McGURK Caithlin (Billy Ireland Cartoon Library & Museum), *Museum Current* : « *Collecting and Exhibiting Comics* », 1 h 21 min 43, Boston : McMullen Museum [organisateur], conférence en ligne produite le 2 novembre 2022, publié sur Youtube le 3 novembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2jbIZ8Jbtvs> consulté en ligne le 7 août 2024.

bande dessinée dans son ensemble, posant ainsi un problème quant à leur capacité à représenter et à transmettre l'œuvre. En montrant un crayonné, en séparant le texte du dessin, ou encore en ne montrant que des personnages par exemple, la bande dessinée est déconstruite. L'album est décortiqué, des parts entières de son essence sont supprimées ou séparées pour ne trouver qu'un élément à mettre en valeur. Bien que cela serve certains propos, il est indéniable que le médium se trouve alors réduit, et que l'œuvre entière peut alors être cassée, désassemblée et séparée en morceaux plus petits dans lesquels résideraient alors une essence indivisible. Cette pratique permet de mettre en lumière certains éléments, plus généralement le dessin, l'aspect esthétique, mais aussi la narration ou l'histoire, mais il n'empêche que cela ne permet pas d'appréhender une bande dessinée dans son ensemble.

L'exposition permanente du Centre Belge de la Bande Dessinée est un bon exemple qui illustre cette tension dans la déconstruction de l'objet¹⁸¹. En effet, une partie de l'exposition cherche à expliquer ce qu'est une bande dessinée, notamment en la décomposant et en isolant plusieurs de ses étapes de réalisation (le dessin, la couleur, l'encre, etc.). Cela morcelle plusieurs œuvres pour les réduire à un élément précis, mais l'exposition explicite aussi la bande dessinée comme étant la combinaison de toutes ces parties (Ill.9). Cette subtilité n'est cependant pas commune à toutes les expositions sur le sujet, et les autres activités de transmission (que ce soit des visites guidées, des workshops, des interventions dans les écoles, etc.) sont par nature incapables de présenter une bande dessinée dans son intégralité. La nature de la bande dessinée est donc difficilement transmissible par les institutions muséales, et de ce fait elles n'hésitent pas à réduire son essence pour être capables de la mettre en contact avec les publics.

La bande dessinée gagne-t-elle à être traitée ainsi ? Evidemment, il faut noter l'importance de faciliter l'accès à des éléments autour de la bande dessinée et l'intérêt que ces activités suscitent. Cependant, le médium se retrouve une nouvelle fois déconstruit, morcelé et ne gagne pas une unité qui permet de se tenir seul.

¹⁸¹ Centre Belge de la Bande Dessinée, Expositions, Les expositions permanentes, « L'Art de la BD », <https://www.cbdb.be/fr/expositions/les-expositions-permanentes/l-art-de-la-bd>, consulté en ligne le 10 janvier 2025.

3.4.2 Que conserver pour favoriser les pratiques de la bande dessinée

Ces problématiques se retrouvent évidemment dans l'une des missions les plus représentatives et emblématiques des musées : la conservation. Dans le simple acte de conserver, de collectionner et de préserver se trouve une distinction forcée entre ce qui vaut la peine et ce qui ne vaut pas la peine d'être gardé. Le morcellement de la bande dessinée est visible dans les collections muséales, notamment au travers des actions de transmission.

Les originaux, les crayonnés et les pages posent des problèmes de conservation : l'exposition est néfaste pour ces objets qui ne sont pas pensés pour durer¹⁸². Ce n'est pas une difficulté pour la bande dessinée imprimée, puisque plusieurs exemplaires circulent ; mais pour un musée se basant sur un objet unique, pour une institution voyant dans la bande dessinée une fin à conserver, cela pose problème. A cela se rajoute le souci que les auteur·ice·s ne sont pas tous formés aux questions de conservation, ce qui peut entraîner des dégâts irréversibles dans leurs archives, recherches et originaux (perte d'information, mauvaises conditions d'entreposage, etc.). Et même les auteur·ice·s attentifs à cet aspect ne peuvent prévenir les détériorations produites par l'utilisation de techniques et supports non adaptées au vieillissement¹⁸³. De plus, les évolutions technologiques donnent une part non négligeable à des étapes numériques dans le processus de création, ou retouches et corrections mènent à une création hybride, sans compter les créations uniquement numériques qui questionnent comment conserver l'immatérialité. Ainsi, les objets bédéiques sont en pleine évolution, et muent vers une direction qui ne semble pas encourager la conservation des éléments typiquement collectionnés et protégés. Face à ces constats, certains musées tentent de sensibiliser les auteur·ice·s et les collectionneur·euse·s quant aux bonnes pratiques de conservation en communiquant des marches à suivre sur leurs réseaux de communication¹⁸⁴. D'autres institutions privilégient l'entretien de liens direct avec les praticien·ne·s, notamment à travers leurs actions de « soutien » qui permettent d'établir une première rencontre pouvant mener à conscientiser et former les artistes aux questions du devenir de leur production, et d'aborder des possibles

¹⁸² MOINE 2023.

¹⁸³ Plus sur ce sujet : DIONNET Jean-Pierre *et al.*, dans *Originaux perdus, patrimoine foutu...*, « 4ème Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant », Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 1 h 22 min 27, publié sur Youtube le 16 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6D9Cz0mAaxI&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=16>, consulté en ligne le 20 août 2024.

¹⁸⁴ Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Preserving cartoon art : suggestions for cartoonists and collectors, disponible à l'adresse URL : <https://cartoons.osu.edu/digital-resources/preserving-cartoon-art/>, consulté le 11 janvier 2025.

dépôts ou donations futures, voir posthumes. Bien que ces actions permettent de favoriser la conservation, il est important de questionner la pertinence des œuvres qui sont sauvegardées. Ne vaudrait-il pas mieux se détacher d'un modèle qui ne semble pas adapté à l'établissement d'une collection et qui ne permet pas non plus de réaliser les actions de transmission de manière satisfaisante ?

Le Billy Ireland Cartoon Library and Museum possède du matériel permettant de produire des images de haute qualité de leurs collections. Il s'en sert pour numériser ses collections, mais également pour vendre des images pour des reproductions¹⁸⁵. La bande dessinée est « conservée » ou plutôt transmise par le biais de réimpressions de la collection, ainsi qu'en actualisant les fichiers numériques. Cela nous amène à nous demander si la bande dessinée, si éphémère sous divers aspects, ne sera réellement conservée que par son aspect « vivant ». Elle est depuis son origine transmissible, accessible, populaire ; et c'est là peut-être que se trouve la voie à privilégier pour que sa mémoire et son art soit conservés. En effet, plutôt que de considérer les objets de bande dessinée comme une fin en soi, il serait préférable de les considérer comme des moyens permettant de transmettre des savoirs, des histoires et des pratiques. Ainsi, la conservation du 9^{ème} art peut passer par d'autres éléments qui correspondent et qui servent encore mieux ses autres impératifs.

En mettant en place le projet de « cité », la ville d'Angoulême affirme le besoin de développer les actions qui conservent des pratiques actives de la bande dessinée, plus que des objets. C'est aussi le cas pour le Korean Manhwa Museum en Corée du Sud, qui affirme clairement son ambition de devenir la ville du manhwa¹⁸⁶. Il entend donc élargir ses champs et mettre en place des structures attirant les professionnel·le·s, mais aussi les publics, par le biais de nouvelles infrastructures autour de la bande dessinée. Nous pourrions toutefois aussi nous demander si la riche diversité du médium n'étoufferait pas au sein d'une institution muséale classique. La bande dessinée semble inlassablement vouloir se frayer un chemin à l'extérieur, sur les murs des villes, dans des événements éphémères tels que des festivals ou activités autour de son art. Sa double nature d'objet tactile et perméable semble vouloir être vue. Ainsi, développer une typologie de méthodes de conservation actives qui permettent de faire vivre le 9^{ème} art, plutôt

¹⁸⁵ McGURK 2022.

¹⁸⁶ Komacon, City of Cartoon, disponible à l'adresse URL : https://www.komacon.kr/komacon_en/cartoon/cartoon.asp, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

que de le cacher à l'intérieur des murs, semble être la meilleure façon de le préserver et de l'encourager.

3.4.3 Valoriser la bande dessinée en lui donnant des valeurs supplémentaires

Les actions qui cherchent à transmettre de la bande dessinée découlent aussi souvent des recherches qui, de par leur nature, tentent de réduire les éléments pour en proposer des études approfondies. Cette typologie d'activités reprend ainsi certaines actions de la typologie précédente : la possibilité de consulter des planches originales ou de consulter des œuvres spécialisées en sont des bons exemples. Rajoutons à cela des activités telles que l'organisation de conférences ou de masterclass¹⁸⁷, la création d'articles, d'éditions spécialisées ou encore l'alimentation fréquente de blog dédiées¹⁸⁸. Ces activités participent à l'aspect de transmission, car les résultats de ces recherches sont publiés, utilisés ou compilés sous une forme ou sous une autre. Des activités de publication ou de compilation de savoir permettent aussi régulièrement de créer, ou au minima de participer à la constitution d'une exposition. Le travail des chercheur·euse·s les alimente. Par exemple, le dossier de la revue neuvième art¹⁸⁹ a servi de matière pour une exposition¹⁹⁰ ayant eu lieu à BDFIL durant l'édition de 2024.

Ces activités sont donc source de savoir sur la bande dessinée, ses pratiques actuelles ou passées, et surtout elles permettent de valoriser et de mettre en avant la bande dessinée comme un sujet digne de recherche, de débat et de publications. Bien que cela pose aussi le problème de ne pas présenter le médium comme une œuvre à connaître, la typologie de la recherche implique d'avoir dans un premier temps pris connaissance de l'œuvre. Ces pratiques permettent justement de mettre en avant la bande dessinée, pas seulement comme une œuvre à consommer, mais comme un sujet de réflexion et d'analyse. Ces actions participent donc à rajouter une valeur au médium, à lui donner et à approfondir les sens habituellement attribués à des œuvres.

¹⁸⁷ Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, PREAC Bande dessinée 2025 – Formation Nationale, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/agenda/preac-bande-dessinee-2025-formation-nationale>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

¹⁸⁸ Billy Ireland Cartoon and Museum, Blog, disponible à l'adresse URL : <https://library.osu.edu/site/cartoons/>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

¹⁸⁹ LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Dossier - Couleurs et coloristes », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, sans date de mise en ligne, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/dossier-couleurs-et-coloristes>, consulté en ligne le 22 août 2024.

¹⁹⁰ LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain (dir.), *De l'ombre à la lumière : les coloristes, des artistes à part entière*, [Lausanne, BDFIL, 15 avril 2024 - 28 avril 2024].

Pour ce faire, elles dissèquent le 9^{ème} art, puisent dans des sources et des informations extradiégétiques ; cela peut toutefois induire des problèmes analogues aux activités de transmission.

Mais si la familiarité avec les ouvrages est un prérequis pour saisir, comprendre et transmettre ces activités, le besoin de la bande dessinée d'être lu est rempli. C'est en cela que les activités de transmission peuvent prendre une valeur utile à la bande dessinée : en encourageant ou facilitant un contact direct avec les œuvres, les musées peuvent jouer avec la nature de la bande dessinée pour proposer d'autres relations avec cette dernière.

Il ne faut cependant pas que la recherche, tout comme la transmission, perde pied avec cette nature première de la bande dessinée, au prix de créer un décalage entre les pratiques réelles et actuelles de création, de diffusion et d'appréciation du médium et le monde muséal qui pratique ces activités. En effet, la recherche peut tendre à se distinguer et se différencier des pratiques de bande dessinée. Cela paraît naturel, mais étudier la bande dessinée ne participe pas à sa production. Ainsi, il y a risque que la recherche, au lieu de stimuler le médium, fasse un cercle vertueux en dehors de ce dernier et ne contribue qu'à s'alimenter elle-même. Il est donc toujours nécessaire de valoriser les activités de recherche en parallèle à l'exercice réel de création et de consommation des œuvres bédéiques. Pour ces raisons, il est bien nécessaire d'ancrer toutes ces pratiques et ces actions dans une nouvelle typologie qui viendrait réaffirmer l'utilité de l'institution pour sa thématique.

3.4.4 Être actif dans les pratiques de la bande dessinée

Il est donc nécessaire de cibler et de délimiter une nouvelle typologie de pratiques qui seraient plus à même de rendre justice à la bande dessinée, et de l'aider activement à se développer pour et par elle-même. Pour cela, il existe une volonté de plusieurs musées de stimuler la production par différentes voies.

Tout d'abord, notons l'existence d'offres de résidence pour certains des musées ayant le plus de moyens : les résidences permettent de faire vivre la bande dessinée en conférant un cadre pour la production. Derrière cette action se trouve un élément extrêmement important dont les auteur.ice.s de bande dessinée ont besoin : un cadre stable et un lieu de socialisation. Ces résidences débouchent parfois sur un album de bande dessinée ou des expositions au sein du musée (éventuellement les deux). Cela permet à la fois de stimuler la production et d'allier

l'institution muséale avec une œuvre de bande dessinée complète¹⁹¹. En effet, en donnant accès à un lieu dédié aux professionnel·le·s, le musée a aussi l'occasion de faire raisonner l'œuvre avec certaines de ses missions spécifiques, son bâtiment, ses collections ou ses activités de médiation par exemple. Les publics peuvent alors profiter d'un sens supplémentaire qui est alloué à la bande dessinée : en alliant un lieu de transmission et de recherche à un lieu de production, des œuvres peuvent naître mais aussi trouver un public spécifique. Des dialogues supplémentaires peuvent se développer entre les différentes missions du musée et l'œuvre qui sera réalisée en partie ou totalement dans le contexte de la résidence.

Le musée devient ainsi non seulement le lieu de naissance d'une œuvre, mais aussi son commanditaire, et prend un rôle fondamental dans la genèse d'une histoire.

Une autre approche peut se voir dans l'organisation de concours, qui sont des moyens plus rarement mis en place pour stimuler la production artistique des publics. Bien qu'une bande dessinée entière et finie ne soit pas forcément le sujet du concours, les artistes de bande dessinée peuvent participer à un événement communautaire qui mobilise différentes personnes, certain·e·s ayant déjà publié une bande dessinée et d'autres non. Cette possibilité offre une porte d'entrée, ou une possibilité de reconnaissance, pour des jeunes auteur·ice·s. C'est bien cette participation active à la vie artistique qui rend cette typologie d'activité si précieuse. Que cela aboutisse à des expositions, à des publications numériques ou papiers, ou simplement à des récompenses, la bande dessinée en tant que pratique vivante et actuelle est valorisée et mise en avant. La nature locale et refermée de ces activités permet aussi de mettre en avant des auteur·ice·s d'une région spécifique, ce qui stimule également une diffusion à circuit court. Relevons de plus que certains de ces concours ne s'adressent pas uniquement aux professionnel·le·s et que le grand public est encouragé à participer, nous permettant ainsi de lier cette pratique à l'aspect de transmission.

Plus directement, et atteignant moins de personnes, certaines institutions décident de travailler directement avec certain·es auteurs·ices. Ils s'associent avec moins de personnes, mais peuvent aller plus loin dans la collaboration. En effet, que cela prenne la forme de mandats dédiés et spécifiques, ou encore de demandes, les auteur·ice·s peuvent être sollicité·e·s pour

¹⁹¹ Par exemple, les résidences de la maison des auteurs d'Angoulême et le label « maisons des auteurs ». Voir CIMENT Gilles, dans *En résidence*, réalisé par LECONTE Frédérique et PACCOUD Éric, Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 16 min 11, vidéo de promotion de la Maison des Auteurs produite en 2013, publié sur Youtube le 30 janvier 2013, disponible à l'adresse URL : https://www.youtube.com/watch?v=BJ_fCvz8Abc, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

des tâches qui sortent parfois de leur rôle habituel. Il arrive que ces artistes soient mandaté·e·s pour donner des cours et ateliers¹⁹², ou encore pour faire la scénographie ou plus largement de travailler sur une exposition. Dans ces cas, bien que ce ne soit pas toujours pour la pratique même de la bande dessinée que ces personnes sont appelées, c'est bien pour leurs talents qu'elles sont sélectionnées. La reconnaissance des qualités d'un·e auteur·ice de bande dessinée permet aussi de valoriser ce savoir-faire et de lui donner une valeur qui sort du cadre unique du médium. De plus, pour l'institution qui fait appel à ces personnes, ses autres aspects et activités se retrouvent à prendre une valeur supplémentaire. Il ne s'agit pas simplement de transmettre par le biais d'une exposition, ou de faire de la recherche sur des œuvres différentes, mais bien d'inclure les praticien·ne·s directement dans le processus pour s'assurer que ces activités intègrent la bande dessinée. Une autre action entreprise par les institutions est celle du sponsoring. Le Billy Ireland Cartoon Library and Museum participe régulièrement au sponsoring de séminaires, conférences, programme éducationnel¹⁹³, récemment par exemple lors de la participation de Léonie Bischoff à la 10^{ème} édition du festival Cartoon Crossroads Columbus¹⁹⁴.

Pour terminer cette typologie d'activités importantes, notons la mise à disposition, dans le Centre Belge de la Bande Dessinée, d'un scanner A2 qui permet aux auteur·ice·s d'obtenir une numérisation de qualité de leurs œuvres¹⁹⁵. La mise à disposition de matériel professionnel qui permet de faciliter la production de bande dessinée est une action rarement trouvée dans les musées et les institutions dédiées. Il n'est pas simplement question de soutenir financièrement ou de donner une plateforme pour le développement de la bande dessinée au sens large, mais de soutenir des pratiques parfois individuelles et fermées. Cela est d'autant plus louable qu'il n'est pas nécessaire de se faire sélectionner ou de rentrer dans une relation privilégiée avec l'institution, et rend accessible un outil onéreux important pour la pratique de la bande dessinée. L'institution est donc incluse, bien que passivement, dans le processus de création de la bande dessinée, ou du moins facilite le travail d'un·e praticien·ne.

¹⁹² Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, atelier/rencontre auteur·ice – Super-héros, <https://www.citebd.org/agenda/atelier-rencontre-auteurice-super-heros>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

¹⁹³ Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Programs, disponible à l'adresse URL : <https://cartoons.osu.edu/about-us/>, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

¹⁹⁴ Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Instagram, 25 septembre 2024, disponible à l'adresse URL : https://www.instagram.com/p/DAWfrxMPIjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

¹⁹⁵ Centre Belge de la Bande Dessinée, Conservation, disponible à l'adresse URL : <https://www.cbbd.be/fr/conservation>, consulté le 11 janvier 2025.

Cette typologie d'actions diverses semble donc être indispensable pour intégrer pleinement la bande dessinée dans le cercle d'activités et de pratiques de l'institution muséales. La bande dessinée cesse d'être un objet d'étude théorique, ou encore un élément sur lequel donner un discours à des publics, mais représente un objet en soi, une œuvre qui a besoin du musée pour exister.

Dans cette typologie d'activités, la bande dessinée ne devient pas la raison de créer un musée ou une pratique, mais c'est bien l'institution qui facilite la création et la pratique de la bande dessinée, et c'est ce qu'il manque cruellement à grand nombre de musées. En effet, ce sont plutôt les maisons littéraires et les centres d'interprétation qui saisissent l'importance de ne pas se placer en dehors du circuit de la bande dessinée. En s'inscrivant pleinement dans sa conception, et en trouvant des moyens de participer à la vie de la bande dessinée, ces institutions parviennent sans difficulté à toucher aussi aux autres aspects que nous avons évoqués. Car permettre, faciliter et nourrir la pratique de la bande dessinée admet forcément une partie de transmission et de recherche.

4. Faire vivre la bande dessinée plutôt que l'exposer

4.1 Une approche muséale moins centrée sur l'objet physique

Nous avons étudié les différents angles pris par les musées de bande dessinée, que ce soit dans leur présentation au grand public ou dans l'utilisation du média qu'est l'exposition. Toutes ces approches ont des avantages et des inconvénients dans leur présentation du 9^{ème} art. Nous avons vu les débats autour de l'objet idéal de bande dessinée (entre album et planche) mais ces discussions nous ont semblé rester dans la physicalité, la matière de la bande dessinée. Il est clair que dans l'histoire de la bande dessinée, cette matérialité a été un aspect essentiel de son développement, mais qui aujourd'hui tend à s'éloigner à cause de plusieurs facteurs (valeur de ces objets, tendance à la dématérialisation, etc.). Peut-être qu'il n'existe pas d'objet muséal idéal pour cet art, et qu'il est intéressant d'explorer des approches qui s'éloignent drastiquement de sa forme physique. Nous nous rappelons des propos tenus par Anne Hélène Hoog lors du 4^{ème} colloque sur le patrimoine de la bande dessinée : c'est une culture, une société¹⁹⁶. La forme muséale qui lui est le plus adaptée est peut-être, alors, celle d'une institution culturelle qui ne se construit pas autour de l'objet muséal ? Dans cette optique, nous aimerions proposer de penser le musée sous un prisme moins matériel, en insistant à la fois sur des institutions culturelles proposant une approche qui se détourne de la matière, ainsi que par l'étude de musées s'appuyant sur l'aspect plus « oublié » de la bande dessinée, sa part scénaristique. Ces institutions qui glissent du musée pour se trouver une nouvelle identité distincte axent leurs missions sur des aspects divers du médium. Elles se distinguent du musée de bande dessinée qui cherche avant tout à être un musée, et passent vers une institution qui cherche avant tout à rechercher, transmettre et soutenir la bande dessinée. Sa typologie d'actions et de pratiques est donc définie dans un second temps, avec pleine conscience de ce qu'est l'essence de la bande dessinée.

¹⁹⁶ Voir p. 39.

4.1.1 Le centre d'interprétation

Le centre d'interprétation est une institution culturelle cousine du musée. La distinction entre les deux n'est pas facile à saisir (certains centres d'interprétation choisissent d'ailleurs parfois la dénomination de musée¹⁹⁷). Faisant partie de la même famille et se confondant souvent, leurs démarches convergent parfois bien que leurs motivations soient différentes¹⁹⁸. La distinction n'est pas facilitée par le manque de définition du centre d'interprétation¹⁹⁹. Cependant, Serge Chaumier esquisse cette proposition : « Un espace muséographique / avec ou sans collection / à visée de mise en valeur et de diffusion / d'un patrimoine singulier et impossible à réunir dans un musée classique / destiné à accueillir un large public / en recourant de préférence aux affects plus qu'à la seule cognition ». ²⁰⁰ Marc Terrisse le définit comme suit dans son ouvrage :

« Ils ont pour objectif d'expliquer, de transmettre la quintessence d'un lieu, d'un thème sur les plans archéologiques, historiques, artistiques, paysagers, anthropologiques ou encore sociaux à travers l'utilisation de médiateurs faisant appel au principe d'interprétation. Les centres d'interprétations sont donc des lieux fermés, les plus souvent complémentaires de sites patrimoniaux, ou évoquant le patrimoine immatériel d'une thématique donnée. Ils ne possèdent pas ou très peu de collections, tout du moins pas d'objets présentant un caractère artistique ou historique majeur. »²⁰¹

La différence principale entre musée et centre d'interprétation se situe dans un glissement des priorités. Dans un centre d'interprétation, le patrimoine en lui-même a moins d'importance que le discours construit autour de lui, et le dialogue ainsi créé avec le public en vue de son appropriation²⁰². Le public se trouve au centre, tandis que dans un musée, ce sont les collections. Bien que cette dichotomie paraisse caricaturale, elle illustre l'importance du changement de paradigme pour la bande dessinée : puisqu'il est parfois difficile de la saisir, de l'exposer et de la transmettre dans un cadre public, il vaut mieux se séparer de l'objet pour se focaliser sur l'expérience des visiteurs. Quand nous parlons des publics, nous parlons aussi

¹⁹⁷ TERRISSE Marc, *Le centre d'interprétation dans tous ses états : un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions ?*. Paris : Complicités, 2017, p. 10.

¹⁹⁸ CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel, « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation », in : *La Lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, p. 27, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/ocim.348>, consulté en ligne le 4 septembre 2024.

¹⁹⁹ TERRISSE 2017, pp. 18-19.

²⁰⁰ CHAUMIER Serge et al., *Exposer des idées : Du musée au Centre d'interprétation*. Paris, Complicités, 2009, p. 40.

²⁰¹ TERRISSE 2017, pp. 18-19.

²⁰² CHAUMIER 2009, p. 10.

évidemment des expert·e·s du domaine, des auteur·ice·s, des amateur·ice·s ; le centre d'interprétation cherche à donner une expérience de la bande dessinée destinée à tou·te·s par le biais d'un champ de pratique large et varié.

4.1.2. La maison littéraire

Les maisons littéraires sont des institutions culturelles qui se classent plutôt dans la catégorie des centres d'interprétation, mais ont la singularité de se focaliser sur une thématique littéraire. L'exposition de la littérature est un exercice complexe par plusieurs points, dont certains défis se retrouvent également dans la bande dessinée. Nous pouvons dresser un certain nombre de parallèles. Le « manuscrit original » semble être à la littérature ce que la « planche originale » est à la bande dessinée : il a majoritairement disparu, est jugé comme insignifiant par les auteur·ice·s²⁰³, possède un fort impact émotionnel, et est vu comme objet de sacralisation. De plus, les mêmes problématiques sur le statut de ce manuscrit ressortent : il est parfois raturé, annoté, et l'utilisation de nouvelles technologies par les auteur·ice·s questionne sa forme, et sa conservation : « Peut-on exposer des captures d'écran, un disque dur, des sorties de papier, qui se rapprochent des feuillets laborieusement tapés à la machine, mais qui sont anonymes comme toutes les polices de caractères standard »²⁰⁴ ? De plus, la littérature évolue dans une bonne partie des lieux de la bande dessinée : festivals, bibliothèques, librairie. Les deux entretiennent un rapport étroit avec l'édition. De surcroît, dans les deux champs, le temps nécessaire à la lecture ne peut pas être retranscrit tel quel dans une exposition. Finalement, une partie non négligeable de la documentation autour de l'exposition de la bande dessinée que nous avons pu consulter dans la rédaction de ce mémoire s'adresse plus aux bibliothèques désireuses de valoriser la bande dessinée qu'à des musées²⁰⁵. Ce constat nous rappelle que c'est bel et bien par l'objet physique du livre/album que les réflexions autour de la bande dessinée se développent, et que la tension entre son patrimoine et l'objet physique n'est jamais bien loin.

En proposant cette comparaison, il ne s'agit pas de prétendre que la bande dessinée est une littérature. De nombreux théoriciens rejettent d'ailleurs vivement cette catégorisation, qui positionne la bande dessinée comme une paralittérature. Harry Morgan explique que de la

²⁰³ BESSIÈRE et PAYEN 2015, p. 14.

²⁰⁴ BESSIÈRE et PAYEN 2015, p. 15.

²⁰⁵ Nous pensons notamment à *Exposer la bande dessinée* ou à *Exposer en bibliothèque*.

catégoriser comme paralittérature « [...] vise en réalité à dénier aux récits dessinés le statut de littérature [...] »²⁰⁶. De plus, ce n'est pas la présence de textes qui fait de la bande dessinée de la littérature²⁰⁷. Thierry Groensteen dit à ce propos : le dialogue rempli, dans la bande dessinée, une fonction à peu près identique à celle du dialogue de cinéma. Il ne fait pas de la bande dessinée une variante de la littérature²⁰⁸. Pour Harry Morgan, ce n'est pas la présence de bulles qui fait de la littérature, mais la présence du livre ou de ses substituts²⁰⁹. Nous nous rangeons dans cette même approche. C'est par la physicalité similaire de la bande dessinée que nous tentons de puiser des inspirations des maisons de littérature. L'art littéraire à l'inconvénient supplémentaire de ne pas pouvoir se reposer sur son aspect visuel (le dessin) dans une situation d'exposition, obligeant l'équipe travaillant sur son exposition à faire des choix radicalement différents et de se poser d'autres questions que celles pour la bande dessinée. C'est dans cette incapacité que nous pensons pouvoir trouver des propositions pertinentes et innovantes dans la manière de présenter la bande dessinée. Cela nous permettra peut-être également de valoriser davantage la part souvent absente des expositions, c'est-à-dire la narration, ainsi que le patrimoine de la bande dessinée dans son ensemble.

4.2. Au-delà de la matérialité de la bande dessinée

La bande dessinée ne possède pas actuellement le titre de patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO. Toutefois, certaines régions possédant un attachement fort à la tradition de la bande dessinée entreprennent de l'inscrire dans leur liste. En Suisse, la liste du patrimoine culturel immatériel suisse compte l'« Illustration, la bande dessinée et l'affiche genevoise » parmi les 8 traditions du canton de Genève, lieu d'origine de Rodolphe Töpffer²¹⁰. Plus récemment en Belgique, la ville de Bruxelles a élevé la bande dessinée au rang de patrimoine culturel immatériel de la région Bruxelles-Capitale, afin de valoriser ce patrimoine local et avec l'espoir

²⁰⁶ MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : L'An 2, 2003, p. 22.

²⁰⁷ MORGAN 2003, pp. 22-23.

²⁰⁸ GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée*, Milan : Collection Les essentiels, 1997, p. 45.

²⁰⁹ MORGAN 2003, p. 24.

²¹⁰ République et canton de Genève, Patrimoine culturel immatériel, disponible à l'adresse URL : <https://www.ge.ch/dossier/canton-geneve-au-service-culture/domaines-culturels/patrimoine-culturel-immateriel> consulté en ligne le 26 mai 2024.

de le faire reconnaître par l'UNESCO en 2029²¹¹. C'est bien en ce sens et dans cette optique que les centres d'interprétation et les maisons littéraires sont des lieux pivots. Ces institutions se détachent de la matérialité certaine de la bande dessinée pour se focaliser plutôt sur son aspect culturel et vivant. Elles le font en se différenciant d'autres institutions par plusieurs points.

4.2.1. Une vision différente de l'exposition

Tout d'abord, les centres d'interprétation et les maisons littéraires proposent une expérience muséale à l'opposé de la muséologie de l'objet. L'approche est plutôt situationnelle ou communicationnelle, une muséologie du point de vue est privilégiée. Ces catégorisations ont beau ne pas refléter les mélanges d'approches et de muséologies réellement utilisés, elles permettent de positionner plus clairement la façon dont ces institutions font vivre la bande dessinée. Cette priorité différente s'observe dans la construction du discours : le musée développe son discours à partir d'une collection alors que, inversement, le centre d'interprétation et la maison littéraire ont un discours qu'ils vont construire à l'aide de dispositifs, d'objets, etc.

« En somme, un centre d'interprétation ne résulte pas de la démarche de constitution d'un patrimoine, ou de legs par un collectionneur d'un trésor qu'il faut valoriser. Le fonds patrimonial est présent, il s'impose, mais c'est ce que l'on veut en dire et communiquer au public qui importe avant tout »²¹².

Ces deux institutions construisent leur discours à partir d'une problématique qu'ils illustrent à travers une scénarisation composée d'une vaste panoplie de dispositifs tels que films, maquettes, manipulations, reconstitutions, dioramas. En cela, ils se différencient des musées, qui ont tendance à construire leur discours à partir de leurs collections, et donc de placer l'objet au centre de leur muséographie. L'utilisation des mêmes dispositifs (maquettes, etc.) dans une institution muséale vient en général en complément d'un objet muséal, pour l'expliquer ou le

²¹¹ CAVICCHI Joane, « La bande dessinée élevée au rang de patrimoine culturel immatériel à Bruxelles », in : *Le Figaro*, 24 mai 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.lefigaro.fr/bd/la-bande-dessinee-elevee-au-rang-de-patrimoine-culturel-immateriel-a-bruxelles-20240524>, consulté en ligne le 26 mai 2024.

²¹² CHAUMIER 2009, p. 10.

mettre en perspective²¹³. Le centre d'interprétation et la maison littéraire optent ainsi pour une approche immersive qui fait appel aux émotions des visiteur·euse·s pour leur faire vivre l'histoire ou le thème abordé. La scénographie y tient généralement une place importante, et l'utilisation de technologie sonore et visuelle est répandue²¹⁴. Ces structures invitent les visiteur·euse·s à devenir acteur·ice·s des problématiques de l'exposition : elle les sollicite et leur donne les outils pour forger leur propre point de vue, et les invite au questionnement. A contrario, les musées mettent en général en avant les informations, dispositif qui tend à ne pas laisser la place à la stimulation de la réflexion ou de possibles opinions contradictoires²¹⁵. Le musée repose souvent sur l'esthétique grâce à ses collections et les objets²¹⁶. C'est là leur différence majeure : le centre d'interprétation et la maison littéraire ne construisent pas leur discours sur l'objet mais à partir d'une problématique qu'ils vont représenter à travers une scénarisation, appuyée par différents éléments qui vont développer du contenu à l'histoire que l'on présente. Dans un musée, les objets sont en général le support principal du discours muséographique²¹⁷. L'objet physique peut bien entendu être présent dans les expositions des centres d'interprétations. Il est néanmoins appréhendé différemment. Il est là pour appuyer un discours, et non pour lui-même. L'objet, même rare, ne justifie pas la construction du centre²¹⁸.

4.2.2 Une relation complémentaire à la lecture

En centrant l'exposition sur un discours et une expérience de visite plutôt que sur un souci de valorisation d'un objet ou d'un patrimoine, les centres d'interprétation, et à plus forte raison les maisons littéraires, ont une relation symbiotique avec l'acte de lecture. Ils recourent souvent à la transversalité des disciplines, offrant une pluralité de regards (ethnographique, artistique, scientifique, etc.) sur un même sujet²¹⁹. Ils ont une approche volontairement exhaustive et transversale, avec l'intention de toucher un public non spécialiste afin qu'il puisse s'approprier un propos. Le but est de donner envie, de motiver et d'introduire un thème²²⁰. Ainsi, visiter l'une de ces institutions est un acte en soi, à pleinement distinguer de l'action de lire l'objet

²¹³ TERRISSE 2017, pp. 19-20.

²¹⁴ TERRISSE 2017, p. 20.

²¹⁵ TERRISSE 2017, p. 21.

²¹⁶ TERRISSE 2017, p. 21.

²¹⁷ TERRISSE 2017, p. 19.

²¹⁸ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 11.

²¹⁹ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 29.

²²⁰ CHAUMIER 2009, p. 12.

bédéique. Les expositions de bande dessinée, tout comme celles de littérature, ne permettent pas la lecture de l'œuvre. Le visiteur ne peut pas à la fois être lecteur et spectateur²²¹. La visite doit alors susciter une envie de lecture, de découverte ou de redécouverte de l'œuvre. « [Les expositions] n'atteignent le visiteur en profondeur que si elles réactivent en lui son expérience de lecteur, si restreinte soit-elle, et suscitent en lui le désir de lire ou de relire d'un œil neuf. »²²² Pour atteindre cet objectif, l'exposition doit faire appel à l'émotion du visiteur et de la visiteuse, souvent en s'appuyant sur le principe d'immersion²²³. L'acte de visite est donc lié à une émotion qui est différente de l'acte de lecture et qui n'est pas simplement passive, comme le serait une visite contemplative ou éducative. C'est ensuite par la capacité de cette visite à susciter un intérêt (nouveau ou renouvelé) pour une œuvre bédéique que l'institution juge l'accomplissement de sa mission. Les maisons littéraires peuvent ainsi complètement se passer du désir de faire lire sur place, pour se concentrer sur le fait de créer une émotion qui pousse le·la visiteur·euse à découvrir une œuvre. Cela n'exclut bien sûr pas la présence d'une salle de lecture ou d'un espace de vente, mais ces éléments s'inscrivent alors comme un moyen de procurer l'objet littéraire ou bédéique plutôt qu'un complément à l'exposition ou aux activités.

4.2.3. Les activités en lien avec la bande dessinée

Enfin, il faut souligner l'importance que prennent les activités dans ces institutions. En effet, dans un centre d'interprétation ou une maison littéraire, l'exposition n'est pas forcément l'élément qui dicte le planning et la programmation de l'institution, et n'est pas la seule raison qui pousse les publics à franchir l'entrée. L'entrée exacte des centres d'interprétation est d'ailleurs parfois plus floue que celle des musées plus classiques. Les centres d'interprétation ont tendance à entretenir un lien avec l'espace extérieur dans lequel ils se situent et sont ainsi plus enclins à sortir en dehors des murs. Cette attitude, à rapprocher des festivals qui n'ont pas de lieux fixes et qui doivent en conséquence investir des lieux publics tels que des parcs et des jardins, permet ainsi de rendre l'institution physiquement moins fermée : son contenu s'échappe pour toucher les publics qui ne payent pas le prix d'entrée.

²²¹ BESSIÈRE et PAYEN 2015, p. 17.

²²² BESSIÈRE et PAYEN 2015, p. 17.

²²³ TERRISSE 2017, pp. 19-20.

Pour faire vivre la bande dessinée, une institution prenant la forme d'un centre d'interprétation peut proposer de nombreuses activités telles que la présence d'espaces réservés aux résidences (Ill.10). Celles-ci permettent d'offrir un lieu d'accueil pour des professionnel·le·s du milieu, de leur mettre à disposition un lieu propice à l'inspiration et à l'échange (si plusieurs participant·e·s). C'est un moyen pour le centre d'interprétation de participer activement au patrimoine de la bande dessinée, en étant un lieu d'accueil, de soutien et de promotion. Cet échange fonctionne dans les deux sens : ce type d'offre permet de dynamiser le centre d'interprétation, d'attirer le public, parallèlement, il aide l'auteur·ice et fait vivre et stimule le marché de la bande dessinée. Ces résidences sont tout autant bénéfiques pour les publics lorsque les résultats de ces événements sont mis en avant de plusieurs façons. En effet, en plus de présenter le travail à la fin de la résidence, il est aussi possible d'organiser des moments d'échange entre l'artiste et le public. C'est notamment le cas des « Jeudi en résidences » de la Fondation Jan Michalski qui propose des moments privilégiés de rencontre en échange d'un lieu de résidence. Le versant public de ces événements sont des ateliers grand public qui sont généralement proposés régulièrement et ponctuellement et dont les thématiques varient. Qu'ils soient plutôt pédagogiques, artistiques ou d'expérimentation, ces ateliers permettent aux visiteur·euse·s d'être complètement actif·ve·s dans l'institution. Symboliquement, l'activité ne peut avoir lieu sans les participant·e·s, les rendant ainsi nécessaires à la vie de l'institution. De plus, ces activités peuvent aussi être encadrées par des professionnel·le·s du 9^{ème} art qui participent ainsi directement à rapprocher la bande dessinée du grand public.

Les possibilités sont trop nombreuses pour toutes être nommées et répertoriées, d'autant plus que les types de prix, de temps ou de publics peuvent changer à loisir. Il est donc plus pertinent de souligner l'importance que doivent mettre les institutions sur leur volonté d'inventer et proposer ces activités. Pouvant moins se reposer sur leurs collections, les maisons littéraires et les centres d'interprétation se doivent de continuellement faire venir du monde en innovant par leurs événements. C'est en cela que ces institutions sont ainsi (par choix autant que par contrainte) plus propices à faire vivre le patrimoine immatériel de la bande dessinée que les musées. Ainsi, l'aspect de soutien est celui que les maisons littéraires et les centres d'interprétation maîtrisent le plus et le mieux. Toutes les pratiques uniques qui permettent de soutenir la production, la lecture ou la diffusion de la bande dessinée sont regroupées sous une typologie d'actions destinées à faire vivre le médium. Moins focalisées sur la transmission du patrimoine existant de la bande dessinée, ces deux institutions participent à la création

communautaire du patrimoine actuel de la bande dessinée. C'est en cela que les institutions culturelles peuvent bénéficier au médium.

4.3. Un monde muséal en mutation

Malgré les différences que nous avons formulées, catégoriser une institution comme centre d'interprétation ou musée reste complexe. Prenons le critère des collections : de plus en plus de centres abritent des objets. A l'inverse, les musées ne partent plus uniquement de leurs objets pour créer leur discours et leur parcours muséographique. Nous assistons à une hybridation des lieux d'exposition où les objets ne constituent plus la variable centrale de l'exposition²²⁴. Les frontières entre musées, centres d'interprétation, parcs à thème et parcs d'attractions s'amenuisent²²⁵. Bien que le centre d'interprétation représente un renouvellement optimal des expositions, elles évoluent dans tous les lieux en parallèle²²⁶.

4.3.1. Un musée aux pratiques d'une maison littéraire

Il est évident que la maison littéraire est un excellent exemple d'une institution culturelle qui traite d'un objet complexe. Que ce soit par sa pratique expographique, ses activités, événements et ses préoccupations centrées autour des publics, ce type d'institution se rapproche du modèle nécessaire pour la bande dessinée. Cependant, le modèle du musée a aussi, comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, des traits bénéfiques au 9ème art. La présence d'une collection force moins une réflexion sur le discours expographique, certes, mais permet aussi une recherche beaucoup plus active. De plus, la présence d'une collection n'est pas un frein à une création expographique réfléchi ; bien que la nature du centre d'interprétation favorise une capacité de valoriser un patrimoine sans s'appuyer sur des collections²²⁷, un musée qui souhaite proposer des expositions diverses et de qualité a tout intérêt à faire de même.

²²⁴ TERRISSE 2017, pp. 151-152.

²²⁵ TERRISSE 2017, pp. 151-152.

²²⁶ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 28.

²²⁷ TERRISSE 2017, p.10.

Malgré les excellentes pratiques des centres d'interprétations, ils ne sont pas exempts de critique : là où le musée continue une activité de recherche, le centre d'interprétation, moins dynamique, risque plus de ne devenir « qu'un espace d'exposition »²²⁸. En parallèle, la priorité accordée aux publics par rapport à la nature du propos engage les centres d'interprétation à un rapprochement de l'industrie du divertissement. Cette recherche permanente du public tend à le rapprocher davantage des parcs de loisir²²⁹. Pour un médium comme la bande dessinée, dont la perception a été et est encore partiellement teintée d'une vision jeunesse ou encore de simple divertissement, être dans l'élément central des collections et des chercheurs d'une institution muséale est très important. Ainsi, plutôt que d'affirmer que la forme finale et parfaite pour un musée de la bande dessinée est un centre d'interprétation ou une maison littéraire, il est préférable de faire un amalgame de ces pratiques. Le musée présente un attrait certain par rapport à toutes les autres institutions qui abordent la bande dessinée ; il ne lui manque que de s'inspirer des approches des maisons littéraires et des centres d'interprétation. D'ailleurs, les pratiques que nous avons évoquées dans cette partie ne sont absolument pas incompatibles avec la forme actuelle des musées. Nous pensons donc qu'il est moins pertinent de s'attarder sur des questions de nomenclature, et bien plus intelligent d'adopter les procédés qui permettent aux maisons littéraires d'exposer et de faire vivre un médium complexe et de les appliquer au monde muséal centré sur la bande dessinée.

4.3.2. Créer un patrimoine mais surtout le faire vivre

Pour créer un patrimoine, le musée a une importance capitale, comme il a été démontré dans le chapitre précédent. En cela, un musée a toujours cette autorité culturelle de pouvoir établir et constituer des collections (composées d'œuvres, de planches, de crayonnés, de travaux de recherche, etc.) qui méritent d'être sauvegardés, préservés et exposés. Toutefois, la capacité à faire vivre la bande dessinée fait encore défaut à cette institution, et c'est en cela que les pratiques de la maison littéraire et du centre d'interprétation sont des bons exemples. Une fois un patrimoine constitué, il faut le communiquer et conscientiser le public à son sujet, encore plus lorsque ce patrimoine a une valeur régionale ou nationale ; c'est ce en quoi le centre d'interprétation excelle²³⁰ en partageant largement les valeurs symboliques et culturelles

²²⁸ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 24.

²²⁹ CHAUMIER 2009, p. 15.

²³⁰ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 27.

comprises dans un patrimoine vivant. Il est aussi une institution qui permet d'actualiser des éléments qui sont souvent lointains : les œuvres constitutives d'un patrimoine sont fréquemment anciennes et historiques par nature, il faut donc une position de médiation pour lier ce patrimoine à des publics actuels. Ainsi, les centres d'interprétation rendent pertinents des objets patrimoniaux en permettant aux visiteur·euse·s de créer un lien actif et personnel avec ces derniers. Ainsi le patrimoine est pleinement compris et intégré à travers les générations²³¹. Il est alors complet dans le sens où il est non seulement existant mais aussi mobilisé et activement sollicité pour la constitution d'une identité culturelle stable et continue. Les institutions muséales font déjà très bien le travail de constitution et de préservation du patrimoine, il faut maintenant qu'elles soient plus actives dans la partie vivante de la bande dessinée.

²³¹ CHAUMIER et JACOBI 2008, p. 12.

Conclusion

Pour conclure toutes nos réflexions et répondre à notre problématique, nous estimons qu'un musée de la bande dessinée doit prendre une approche transversale et dynamique. Les problématiques liées à l'exposition de la bande dessinée que nous avons mises en lumière dans le chapitre 3 semblent inhérentes à la bande dessinée. Étant un médium si particulier et précis, il ne faut pas chercher à exposer la bande dessinée comme une autre forme d'art ou tenter de reproduire l'expérience de lecture. Il est pertinent de chercher à faire vivre cette bande dessinée, à la fois auprès des publics mais aussi auprès des professionnel·le·s du 9ème art. Une muséologie qui se soucie moins de l'objet, et qui se concentre davantage sur la culture de la bande dessinée est donc nécessaire. C'est en s'intéressant aux centres d'interprétation et aux maisons littéraires que nous constatons que des bonnes pratiques existent déjà et qu'il suffit de s'inspirer de ces modèles. De plus, cela intervient aussi dans un marché où l'acquisition de planches originales pour des institutions sans but lucratif devient de plus en plus complexe ; il y a donc une motivation autant matérielle que réflexive à se séparer du modèle basé sur la physicalité de la bande dessinée. La conservation de ces objets pose aussi des contraintes pour leur valorisation (la sensibilité à la lumière notamment rend leur exposition délicate²³²) et leur accessibilité. Ainsi, opter pour une approche qui, dès le départ, prend cette réalité en considération et la place au centre de ses réflexions permettra à une institution culturelle de bien mieux rendre justice à tous les aspects de la bande dessinée.

Ces aspects sont justement très nombreux et peuvent être mis en valeur à différents niveaux par des institutions aux pratiques diverses. Que ce soit des bibliothèques, des librairies, des centres d'interprétation ou encore des galeries, la bande dessinée évolue sans attendre les institutions muséales. Il faut donc que les musées prennent en compte toutes ces pratiques et ciblent exactement ce qui est à la fois bénéfique pour la bande dessinée et peut aussi rentrer dans le cadre des missions du musée. Là encore, le dynamisme des centres d'interprétation est

²³² Florian Moine souligne qu'il faudrait posséder neuf planches originales d'un·e même dessinateur·trice pour pouvoir exposer son travail en continu tout en respectant les contraintes d'expositions relatives à la lumière (après maximum trois mois d'exposition, les planches doivent rejoindre les réserves pour trois ans minimum). MOINE 2019, p. 16.

à mettre en valeur, car il permet de chercher de nouveaux contenus et nouveaux formats pour convenir à un marché et un médium en constante évolution.

Car la bande dessinée est bel et bien un média vivant et fugace, difficile à contenir dans un lieu fermé. Nous avons brièvement abordé la démocratisation de la lecture numérique notamment, qui fait partie de la longue liste de changements auxquels les institutions culturelles et mercantiles vont devoir s'adapter. Pour ce faire, nous pensons que c'est bien le musée et le centre d'interprétation qui conviennent le mieux à la bande dessinée. En effet, bibliothèque, galerie et librairie offrent avant tout un moyen d'extraire une bande dessinée de son lieu pour la consultation (sauf exceptions liés à la fragilité ou la rareté d'un exemplaire). Les centres de documentation et de recherche tendent à être des lieux de recherche, mais n'offrent pas de lieu d'exposition, aspect que nous avons établi comme primordial. Le festival, ponctuellement, concentre l'attention sur le média BD et son aspect culturel, mais seulement sur une courte période ; il offre toutefois une panoplie d'événements et de dispositifs de médiation. Le centre d'interprétation a le potentiel de répondre à tous ces aspects et de réunir toutes les pratiques de la bande dessinée en un même lieu : une institution sociale, culturelle et pédagogique qui répond au besoin d'exposition, de recherche, de valorisation et d'événements actifs de la bande dessinée. Le musée, en plus de permettre la conservation du patrimoine, propose lui-aussi une partie de ces éléments, et a les ressources pour en accueillir de nouveaux ; il lui suffit de se focaliser maintenant plutôt sur l'activité de création et de partage de la bande dessinée.

Bibliographie

ACKER Marie, *Comicsworld : L'institutionnalisation du 9ème art en Suisse et les enjeux de sa muséalisation*, mémoire de master en études muséales sous la direction de Pierre Alain Mariaux, Université de Neuchâtel, 2019 (document non publié).

AQUATIS Sylvain, « Le goût de la bande dessinée : acquisitions, transmissions, renforcements et abandons », in : BERTHOU Benoît (dir.), *La bande dessinée, quelle lecture, quelle culture ?*, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, pp. 40-67, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1671?lang=fr>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

BADULESCU Cristina et DE LA VILLE Valérie-Inès, « Résidences de création et médiations dans le secteur de la bande dessinée : le cas de la maison des auteurs d'Angoulême », in : *Culture & musées*, n° 31, 2018, pp.117–138.

BARBET Anaïs, *Archives et bande dessinée : vers une évolution de la médiation (1999-2018)*, mémoire de master 1 archives sous la direction de Bénédicte Grailles-Marcilloux, Université d'Angers, 2018 (document non publié).

BARRIE Greet et DIERICK Charles (dir.), *Le centre belge de la bande dessinée*, Tournai : Renaissance du livre, 2000.

BAUDRY Julien, « Les expositions dans les premiers festivals de bande dessinée : Toulouse et Angoulême (1973-1975) », in : *HAL science ouverte*, CHCSC - Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines, 2011, Paris, France, disponible à l'adresse URL : <https://hal.science/hal-01941454/document>.

BERNDT, Jaqueline, « Permeability and Othering », in : MONNET Livia (dir.), *Approches critiques de la pensée japonaise du XX^e siècle*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001, pp. 349-375, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.pum.19887>.

BERTHOU Benoît, « La notion et les pratiques de médiation en question. Le cas de la bande dessinée », in : BERTHOU Benoît (dir.), *La bande dessinée, quelle lecture, quelle culture ?*, Editions de la Bibliothèque publique d'information, 2015, pp. 97-111, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/bibpompidou/1671?lang=fr>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

BERTHOU Benoît, *Editer la bande dessinée*, Paris : Edition du cercle de la librairie, 2016.

BESSARD Mélanie et ROBINE Nolwenn, « Les centres d'interprétation dans leur relation à la recherche et à la diffusion », in : *La lettre de l'OCIM*, vol. 119, 2008, pp. 12-17, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/ocim.349>.

BESSIÈRE Jérôme et PAYEN Emmanuèle (dir.), *Exposer la littérature*, Paris : Éditions du cercle de la librairie, 2015.

BI Jessie, « La librairie spécialisée en bandes dessinées », in : *du9*, novembre 2016, disponible à l'adresse URL : <https://www.du9.org/dossier/introduction/>, consulté en ligne le 21 août 2024.

BLACKBEARD Bill, « Mislabeled Books », in : *Funnyworld, the world of film animation and comic art*, n° 16, 1974, pp. 36-44.

BLANCHARD Marianne et RAUX Hélène, « Usages didactiques de la bande dessinée », in : *Trema*, vol. 51, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/trema/4803>.

BOLTANSKI Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 1, 1975, pp. 37-59.

BONNIOT-MIRLOUP Aurore, *Imaginaire des lieux et attractivité des territoires : Une entrée par le tourisme littéraire : Maisons d'écrivain, routes et sentiers littéraires*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-François Mamdy, Université Blaise Pascal - Clermont- Ferrand II, 2016 (document non publié).

CARO Lucia, *Les archives de la bande dessinée : Éléments d'analyse pour la mise en place d'une démarche d'acquisition de fonds d'archives de la bande dessinée par le Centre BD de la Ville de Lausanne*, mémoire de master en information documentaire sous la direction de Patrick Ruch, Haute Ecole de Gestion de Genève, 2014 (document non publié).

CASSIAU-HAURIE Christophe, *L'histoire de la bande dessinée au Cameroun*, Paris : L'Harmattan, 2016.

CAVICCHI Joane, « La bande dessinée élevée au rang de patrimoine culturel immatériel à Bruxelles », in : *Le Figaro*, 24 mai 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.lefigaro.fr/bd/la-bande-dessinee-elevee-au-rang-de-patrimoine-culturel-immateriel-a-bruxelles-20240524>, consulté en ligne le 26 mai 2024.

CHASSAGNOL Anne et MARIE Caroline, « Le musée du futur : imaginaire du musée dans la littérature contemporaine imagée », in : *Culture & Musées*, n° 41, 2023, pp. 19-149, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/culturemusees.9947>, consulté en ligne le 19 avril 2024.

CHAUMIER Serge *et al.*, *Exposer des idées : du musée au centre d'interprétation*, Paris : Complicités, 2009.

CHAUMIER Serge et JACOBI Daniel, « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétation », in : *La lettre de l'OCIM*, n° 119, 2008, pp. 4-11, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/ocim.348>, consulté en ligne le 4 septembre 2024.

CHAUMIER Serge, « Les écritures de l'exposition », in : *Hermès, la revue*, n° 61, 2011, pp. 45-51, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-45.htm>, consulté en ligne le 19 août 2024.

CIMENT Gilles et FERREYROLLE Catherine, « La bibliothèque de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 1, 2009, pp. 75-79, disponible à l'adresse URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2009-01-0075-001>.

CIMENT Gilles, « Couleur », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2012, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/couleur>, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

COUPERIE Pierre et LE GALLO Claude (dir.), *Bande dessinée et figuration narrative : histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, cat. exp. [Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril au 12 juin 1967], Paris : Musée des arts décoratifs, 1967.

COUPERIE Pierre, « Antécédents et définition de la bande dessinée », in : HERDEG Walter et PASCAL David (dir.), *Comics : The art of comic strip = Die kunst des comic strip = L'art de la bande dessinée = L'arte dei fumetti = El arte de los comics*, Zurich : Graphis Press, 1972, pp. 9-13.

COUTIERAS Guy et al. *Musée d'Angoulême*, Angoulême : Ville Angoulême, 1984.

DAUBERT Michel, *Le musée Hergé*, Paris : La Martinière, 2013.

DAURES Pierre-Laurent, « Exposer la bande dessinée », in : RANNOU Maël (dir.), *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris : Edition du cercle de la librairie, 2018, pp. 137-146.

DAURES Pierre-Laurent, « Exposition », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, mise en ligne en juin 2014, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/exposition>.

DAURES Pierre-Laurent, *Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée*, mémoire de master bande dessinée sous la direction de Lambert Barthélémy et Thierry Groensteen, Université de Poitiers, 2011 (document non publié).

DAURES Pilau, « Marc-Antoine Mathieu - l'acte de scénographie », in : *Du9, Entretien*, 7 février 2011, disponible à l'adresse URL : <https://www.du9.org/entretien/marc-antoine-mathieu/>, consulté en ligne le 24 juillet 2024.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », in : *Publics et Musées*, n° 2, 1992, pp. 99-123, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace », in : *Hermès, La Revue*, n° 61, 2011, p. 38-44, disponible à l'adresse URL : <https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-38?lang=fr>.

DAVALLON Jean, « Mémoire et patrimoine : pour une approche des régimes de patrimonialisation », in : TARDY Cécile et DODEBEI Vera (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, OpenEdition Press, 2015, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/books.oep.444>.

DE MOYA Alvaro, « The first international : I exposicao internacional de historias em Quadrinhos », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, pp. 98-103.

DIDIER Christophe (dir.), « Dossier : les maisons d'écrivains », in : *La revue de la BNU*, n° 24, 2021, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/rbnu.5487>, consulté en ligne le 15 septembre 2024.

DROUIN Martin, « Le centre d'interprétation : un produit touristique incontournable né d'une révolution muséale » in : *Téoros*, vol. 21, 2002, pp. 23-31, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.7202/1072404ar>.

DÜRRENMATT Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris : Classique Garnier, 2013.

ELY Bruno *et al.* (dir.), *La BD s'attaque au musée*, cat. exp. [Aix-en-Provence, musée Granet, 2008], Nîmes : Images en manœuvres éditions, 2008.

ESCOUBET Camille, *Introduction à la pratique de l'exposition de la bande dessinée, le cas de l'exposition "Regards croisés de la bande dessinée belge" aux musées royaux des beaux arts de Belgique (27 mars - 28 juin 2009)*, mémoire de master d'histoire de l'art contemporain, sous la direction de Michel Draguet, Université libre de Bruxelles, 2010 (document non publié).

FABRE Daniel, « Maison d'écrivain. L'auteur et ses lieux », in : *Le débat*, vol. 3, n° 115, 2001, pp. 172-177, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2001-3-page-172.htm>.

FOURNIER Mauricette et LE BEL Pierre-Mathieu, « Le tourisme littéraire, lire entre les lieux », in : *Téoros*, vol. 37, n° 1, 2018, disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/teoros/3258>, consulté en ligne le 6 juillet 2024.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre *et al.*, *La bande dessinée et son discours*, Paris : Ed. du Seuil, 1976.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Scénariographie », in : *Communication & langages*, no. 167, 2011, pp. 31-39, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2011-1.htm>

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Du linéaire au tabulaire », in : *Communications*, vol. 24, 1974, pp. 7-23, disponible à l'URL : https://www.persee.fr/issue/comm_0588-8018_1976_num_24_1, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée*, Paris : Armand Colin, 2009.

GARAT Isabelle, « La fête et le festival, éléments de promotion des espaces et représentation d'une société idéale », in : *Annales de géographie*, n° 643, 2005, pp. 265-284, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2005_num_114_643_21421, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

GOB André et DROUGUET Noémie, *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Paris : Armand Colin, coll. « U. Sciences humaines et sociales », 2021 (1ère éd. 2003).

GRAVARI-BARBAS Maria et VESCHAMBRE Vincent, « S'inscrire dans le temps et s'appropriier l'espace : enjeux de pérennisation d'un événement éphémère. Le cas du festival de la BD à Angoulême », in : *Annales de géographie*, n° 643, 2005, pp. 285-306, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/geo_0003-4010_2005_num_114_643_21422, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

GRAVETT Paul, *et al.* (dir.), *Will Eisner : The centennial celebration : 1917-2017 : based on exhibitions at the Musée de la bande dessinée*, cat. exp. [Angoulême/New York, Musée de la bande dessinée/Society of illustrators, 2017], Milwaukie, Oregon : Kitchen Sink Books, 2017.

GROENSTEEN Thierry *et al.* (dir.), *Bande dessinée 1964-2024*, cat. exp. [Paris, Centre Pompidou, 29 mai au 4 novembre 2024], Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2024.

GROENSTEEN Thierry et PEETERS Benoît, *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Paris : Hermann, 1994.

GROENSTEEN Thierry, « Festival », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2018, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/festival>, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

GROENSTEEN Thierry, « L'hypothèse Lascaux », in : *Communication & langages*, vol. 178, n° 4, 2013, pp. 117-125, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-4-page-117.htm>, consulté en ligne le 13 juillet 2024.

GROENSTEEN Thierry, « Rodolphe Töpffer scénariste », in : BOISSONNAS Lucien *et al.*, *Töpffer*, Genève : Skira, 1996.

GROENSTEEN Thierry, « Scénario », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, juin 2018, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/scenario>, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée et le temps*, Tours : Presses Universitaires François-Rabelais, 2022.

GROENSTEEN Thierry, *La bande dessinée*, Milan : Collection Les essentiels, 1997.

GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : Presse Universitaire de France, 1999.

GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Andoain : L'An 2, 2006.

GROVE Laurence, *Comics in French : the European bande dessinée in context*, New York : Berghahn Books, 2010.

GUILBERT Xavier, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », in : *Comicalités*, 2011, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/comicalites.181>, consulté en ligne le 13 avril 2024.

GUILBERT Xavier, *Numérologie : une analyse du marché de la bande dessinée : édition 2014*, Versailles : Editions H, 2014.

HEINICH Nathalie, « L'artification de la bande dessinée », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, pp. 5-9, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-5.htm>, consulté en ligne le 8 décembre 2023.

JACOBI Daniel, « Muséologie et accélération », in : MAIRESSE François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris : La Documentation française, 2016, pp. 27-39.

KERRIEN Fanny, *Les difficultés d'exposer la bande dessinée : enjeux de la médiation culturelle*, mémoire de master en médiation du patrimoine en Europe, sous la direction de Jean Auquier, Frédérique Fromentin et Martine Cocaud, Université Rennes 2, 2011 (document non publié).

KOHN Jessica, « Approche bédéphile ou approche professionnelle : comment définir le métier de dessinateur de bande dessinée ? », in : *Comicalités*, 2021, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/6203>, consulté en ligne le 30 mai 2024.

KOYAMA-RICHARD Brigitte, *Mille ans de manga*, Paris : Flammarion, 2022.

LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain (dir.), *De l'ombre à la lumière : les coloristes, des artistes à part entière*, [Lausanne, BDFIL, 15 avril 2024 - 28 avril 2024].

LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Du Ben Day au bleu : entretien avec Isabelle Beaumeney-Joannet », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/du-ben-day-au-bleu-entretien-avec-isabelle-beaumeney-joannet>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « De la lumière à la matière. Entretien avec Isabelle Merlet », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, novembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/du-ben-day-au-bleu-entretien-avec-isabelle-beaumeney-joannet>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Dossier - Couleurs et coloristes », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, sans date de mise en ligne, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/dossier-couleurs-et-coloristes>, consulté en ligne le 22 août 2024.

LE ROY LADURIE Irène et LESAGE Sylvain, « Entretien avec Évelyne Tranlé », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, octobre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/entretien-avec-evelyne-tranle>, consulté en ligne le 12 juillet 2024.

LEJEUNE Marion, "Galerie", in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, mis en ligne en mars 2015, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/galerie> Consulté en ligne le 21 août 2024.

LESAGE Sylvain et SUVILAY Bounthavy, « Pour un tournant matériel des études sur la bande dessinée », in : *Comicalités*, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/comicalites.3692>, consulté en ligne le 28 avril 2024.

LESAGE Sylvain et LE ROY LADURIE Irène, "Rendre le dessin plus lisible : entretien avec Brigitte Findakly", in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, décembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/rendre-le-dessin-plus-lisible-entretien-avec-brigitte-findakly>, consulté en ligne le 22 août 2024.

LESAGE Sylvain, « Patrimoine : l'ombre du neuvième art », in : *Neuvième art, la revue de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, janvier 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/patrimoine-lombre-du-neuvieme-art>, consulté en ligne le 28 avril 2023.

LESAGE Sylvain, *L'effet livre, Métamorphoses de la bande dessinée*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2022.

LUNGHERETTI Pierre, « Le nouvel âge d'or de la bande dessinée », in : *L'ENA hors les murs*, n° 512, 2022, pp. 64-67, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-l-ena-hors-les-murs-2022-2-page-64.htm>.

MAIRESSE François, « Musée et bibliothèque : Entre rapprochement et distance », in : *Culture et Musées*, n° 21, 2013, pp. 23-41, disponible à l'adresse URL : https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2013_num_21_1_1730, consulté en ligne le 4 avril 2024.

MAIRESSE François (dir.), *Nouvelles tendances de la muséologie*, Paris : La documentation française, 2016.

MC CLOUD Scott, *L'art invisible*, Ligugé : Delcourt, 2009 (1^{ère} éd. 1993).

MELOT Michel, « Collections littéraires, maisons d'écrivains et bibliothèques », in : *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, n° 2, 1997, pp. 28-29, disponible à l'adresse URL : <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1997-02-0028-004>.

MEON Jean-Matthieu, Comics in museums and at their periphery : hierarchical reaffirmation and domination adjustments in French art museums, in : *ImageText : Interdisciplinary comics*

studies, vol. 10, n° 3, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://imagetextjournal.com/comics-in-museums-and-at-their-periphery/> .

MEON Jean-Matthieu, « Bande dessinée : une légitimité sous conditions », in : *Informations sociales*, n° 190, 2015, pp. 84-91, disponible à l'adresse URL : <https://shs.cairn.info/revue-informations-sociales-2015-4-page-84?lang=fr>, consulté en ligne le 20 septembre 2024.

MÉON Jean-Matthieu, « L'artiste plutôt que son art ? Hergé au Grand Palais », in : *The Conversation*, 2016, disponible à l'adresse URL : <https://theconversation.com/lartiste-plutot-que-son-art-herge-au-grand-palais-65440>, consulté en ligne le 6 août 2024.

MEYER-PETIT Judith, « Muséographie d'un musée littéraire : La maison de Balzac », in : *Bulletin d'informations - Association des bibliothécaires français*, n° 173, 1996, pp.10-12, disponible à l'adresse URL : https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/index-des-revues?id_article=44837.

MOINE Florian, « Construire la légitimité culturelle du neuvième art : le musée de la bande dessinée d'Angoulême », in : *Belphegor*, n° 17, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/1593>, consulté en ligne le 30 juillet 2024.

MOINE Florian, « La planche originale, de la table à dessin aux cimaises du musée », in : *Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image*, 2023, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art/la-planche-originale-de-la-table-dessin-aux-cimaises-du-musee>, consulté en ligne le 31 juillet 2024.

MOLOTIU Andrei, « Permanente ink : comic book and comic strip as aesthetic object », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, pp. 33-62.

MORGAN Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : L'An 2, 2003.

MOUCHART Benoît, « Le festival d'Angoulême, instrument de légitimation », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, pp. 10-15, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-10.htm>, consulté en ligne le 19 décembre 2023.

MUNSON Kim A., « Comics, community, and the ToonSeum : an interview with Joe Wos », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic Art in Museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, pp. 159-166.

NOPPEN Luc et MORISSET Lucie K., « Grandeurs et déclin du centre d'interprétation », in : *Téoros*, vol. 24, n° 2, 2005, pp. 72-75, disponible à l'adresse URL : <http://journals.openedition.org/teoros/1544>, consulté en ligne le 6 juillet 2024.

ORY Pascal *et al.* (dir.), *L'art de la bande dessinée*, Paris : Citadelles et Mazenod. 2012.

PEETERS Benoît, « Une écriture spécifique », in : *Le débat*, vol. 3, n° 195, 2017, pp. 108-116, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-108.htm>, consulté en ligne le 2 juillet 2024.

PEETERS Benoît, *Génie de la bande dessinée : de Rodolphe Töpffer à Emil Ferri*, Paris : Éditions du Collège de France, 2022.

PEETERS Benoît, *Un art neuf : la bande dessinée*, leçon inaugurale prononcée le jeudi 27 octobre 2022, Paris : Collège de France, 2023.

PERRIN Nathalie, *La maison de Ramuz à Pully : développement et enjeux d'un centre d'interprétation littéraire*, mémoire de master en études muséales, sous la direction de Régine Bonnefoit, Université de Neuchâtel, 2018 (document non publié).

PICARD Guillaume, *Des bulles en bacs : quel classement et quelle valorisation en bibliothèques de lecture publique pour appréhender la diversité de la bande dessinée ?*, mémoire de master information-communication, spécialité documentation sous la direction de David Guillemain, université de Poitiers, 2013 (document non publié).

PIETTE Jacques-Erick, « L'accession au statut d'artiste des dessinateurs de bande dessinée en France et en Belgique », in : *Sociologie de l'art*, vol. 23-24, n° 1-2, 2015, pp. 111-128, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.3917/soart.023.0111>, consulté en ligne le 14 août 2024.

PIETTE Jacques-Erick, *Le neuvième art, légitimations et dominations*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquigno, Université Sorbonne Paris Cité, 2016 (document non publié).

PIFFAULT Olivier, « La bande dessinée, le comics et le manga », in : LEGENDRE François (dir.), *Bibliothèques, enfance et jeunesse*, Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 2015, pp. 110-118, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/bibliothèques-enfance-et-jeunesse--9782765414896-page-110.htm?contenu=resume>, consulté en ligne le 13 juillet 2024.

POISSON Georges, « Les Maisons d'écrivains et leurs problèmes », in : *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 95, 1995, pp. 54-58.

POISSON Georges, *Les maisons d'écrivain*, Paris : Presses universitaires de France, 1997.

PORRET Michel *et al.*, *Objectif bulles*, Genève : Editions médecine et hygiène - Georg, 2009.

QUIRION Louise, *What place for comics in museum exhibitions ?*, mémoire de master of comic studies sous la direction de Chris Murray, Dundee University, 2016 (document non publié).

RAMIREZ-GUTIERREZ Diolinda, « Re-imagining museums through the ninth art : five comic books as case studies », in : *Journal of graphic novels & comics*, vol. 14, n° 3, 2023, pp. 453-471.

RANNOU Maël (dir.), *Bande dessinée en bibliothèque*, Paris, édition du cercle de la librairie, 2018.

RANNOU Maël, *La bande dessinée en bibliothèque municipale : présenter, classifier et valoriser un fonds*, mémoire de licence professionnelle, sous la direction de Joumana Boustany et Olivier Michaud, IUT Paris Descartes, 2012 (document non publié).

REGNIER Marie-Clémence (dir.), « Ce que le musée fait à la littérature. Muséalisation et exposition du littéraire », *Interférences littéraires*, n° 16, 2015, disponible à l'adresse URL : http://www.voixauchapitre.com/Liens%20doc/musee_et_litterature_interferences_2015.pdf

REYNS-CHIKUMA Chris, « La Bédé Exposée Au Musée : Un Défi à Relever », in : *Voix plurielles*, vol. 14, n° 2, 2017, pp. 136–172, disponible à l'adresse URL : <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/1646>.

ROUVIÈRE Nicolas (dir.), *Bande dessinée et enseignement des humanités*, Grenoble : UGA Editions, 2012, disponible à l'adresse URL : <https://books.openedition.org/ugaeditions/1224?lang=fr>.

SAOUTER Catherine, « La BD rencontre le musée », in : *Voix et images*, vol. 43, n° 2, 2018, pp. 49-58, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.7202/1045064ar>, consulté en ligne le 20 octobre 2023.

SAUSVERD Antoine, « Dans la presse, plus d'un siècle de bande dessinée », *Gallica*, Bibliothèque numérique de la Bibliothèque Nationale de France, 18 novembre 2020, disponible à l'adresse URL : <https://gallica.bnf.fr/blog/18112020/dans-la-presse-plus-dun-siecle-de-bande-dessinee?mode=desktop>, consulté en ligne le 7 juillet 2024.

SEVEAU Vincent, « La bande dessinée », in : HEINICH Nathalie (dir.), *De l'artification : enquêtes sur le passage à l'art*, Lassay-les-Châteaux : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, pp.253-261.

SEVEAU Vincent, *Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction Patrick Tacussel, Université Paul Valéry Montpellier III, 2013 (document non publié).

SHAPIRO Roberta, *Qu'est-ce que l'artification ?*, XVIIIème Congrès de L'Association internationale de sociologie de langue française « L'individu social », juillet 2004, Tours, disponible à l'adresse URL : <https://shs.hal.science/halshs-00010486v2/file/Artific.pdf>.

TERRISSE Marc, *Le centre d'interprétation dans tous ses états : un équipement à la frontière du musée et du parc d'attractions ?*, Paris : Complicités, 2017.

TÖPFFER Rodolphe, *Essai de Physiognomonie*, Genève : Schmid, 1845, disponible à l'adresse URL : https://www.e-rara.ch/gep_r/doi/10.3931/e-rara-80512, consulté en ligne le 9 juillet 2024.

TORRENS Antoine, « La bande dessinée en bibliothèque », in : *Le débat*, vol. 195, n° 3, 2017, pp. 44-50, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-44.htm>, consulté en ligne le 21 décembre 2023.

VAN MENSCH Peter, *Vers une méthodologie de la muséologie*, Paris : L'Harmattan, 2020.

VANGINDERTAEL Zoé, « La représentation muséale de l'auteur de bande dessinée : enjeux d'une dialectique entre l'artiste et l'artisan », in : *Comicalités*, 2019, disponible à l'adresse URL : <https://doi.org/10.4000/comicalites.3431>, consulté en ligne le 13 octobre 2023.

VANGINDERTAEL Zoé, « Le musée et la bande dessinée : enjeux d'une relation symbiotique », in : *Marges*, n° 29, 2019, pp. 16-29, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/marges/2122#tocto2n2>, consulté en ligne le 2 janvier 2024.

VANGINDERTAEL, Zoé. « Étude de la bande dessinée dans le champ muséal : critique du modèle sociologique de l'artification et analyse de la relation symbiotique entre la bande dessinée et le champ muséal », travail de recherche de cycles supérieurs sous la direction de Dominic Hardy, Université du Québec à Montréal, 2018 (document non publié).

VIGIER Luc, « Génétique de la bande dessinée », in : *Littérature*, vol. 2, n° 178, 2015, pp. 80-92, disponible à l'adresse URL : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-80.htm>.

WALKER Brian, « Exhibitions at the museum of cartoon art : a personal recollection », in : MUNSON Kim A. (dir.), *Comic art in museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, pp. 135-151.

WALTER Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'Allemand par Lionel Duvoy, Paris : Allia, 2020 (1^{ère} éd. 1935).

Conférences :

MARET Sébastien et OESTERLÉ Raphaël, « leçon 6, Exposer la bande dessinée », *Introduction à la bande dessinée : histoire, formes, marché, techniques*, cycle de conférences organisé par ART NOW, ayant eu lieu à Genève, le 19 juin 2024.

Documents audiovisuels :

Centre Pompidou, *Bande dessinée, 1964-2024 | Visite d'exposition*, 2024, 12 min 43, produit en 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.centrepompidou.fr/en/videos/video/a-suivre-en-direct-visite-de-l'exposition-bande-dessinee-1964-2024>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

CIMENT Gilles, dans *En résidence*, réalisé par LECONTE Frédérique et PACCOUD Éric, Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 16 min 11, vidéo de promotion de la Maison des Auteurs produite en 2013, publié sur Youtube le 30 janvier 2013, disponible à l'adresse URL : https://www.youtube.com/watch?v=BJ_fCvz8Abc, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

DIONNET Jean-Pierre *et al.*, dans *Originaux perdus, patrimoine foutu...*, « 4ème Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant », Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 1 h 22 min 27, publié sur Youtube le 16 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=6D9Cz0mAaxI&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=16>, consulté en ligne le 20 août 2024.

HOOG Anne Hélène, dans *Les modes de reconnaissance de la bd : musées et autres institutions culturelles*, « 4ème Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant », Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 2 h 26 min 32, publié sur Youtube le 10 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rQv0ybpatPM&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=7>, consulté en ligne le 11 août 2024.

LUNGHERETTI Pierre, *Enjeux du patrimoine dans une politique nationale de la bande dessinée*, « 4ème Rencontres internationales de la BD, Bande dessinée, un patrimoine vivant », Angoulême : Cité de la bande dessinée [organisateur], 18 min 23, publié sur Youtube le 10 décembre 2021, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OyczguaATc&list=PLJWCjsENkVUy5jgwoGWD6fUer7gLED77q&index=3>, consulté en ligne le 11 août 2024.

McGURK Caithlin (Billy Ireland Cartoon Library & Museum), *Museum Current : « Collecting and Exhibiting Comics »*, 1 h 21 min 43, Boston : McMullen Museum [organisateur], conférence en ligne produite le 2 novembre 2022, publié sur Youtube le 3 novembre 2022, disponible à l'adresse URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2jbIZ8Jbtvs> consulté en ligne le 7 août 2024.

Webographie :

ABDS - Association des professionnels de l'information et de la documentation, Glossaire, disponible à l'adresse URL : <https://adbs.fr/publications/glossaire>, consulté en ligne le 14 juillet 2024.

ActuaBD : l'actualité de la bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://www.actuabd.com/>, consulté en ligne le 10 juin 2024.

Arvelac festival BD, disponible à l'adresse URL : <https://arvelacfestivalbd.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Billy Ireland Cartoon and Museum, Blog, disponible à l'adresse URL : <https://library.osu.edu/site/cartoons/>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Instagram, 25 septembre 2024, disponible à l'adresse URL : https://www.instagram.com/p/DAWfrxMPIjV/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Preserving cartoon art : suggestions for cartoonists and collectors, disponible à l'adresse URL : <https://cartoons.osu.edu/digital-resources/preserving-cartoon-art/>, consulté le 11 janvier 2025.

Billy Ireland Cartoon Library and Museum, Programs, disponible à l'adresse URL : <https://cartoons.osu.edu/about-us/>, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

Cartoon Art Museum, disponible à l'adresse URL : <https://www.cartoonart.org/collections>, consulté en ligne le 6 septembre 2024.

Centre Belge de la Bande Dessinée, Conservation, disponible à l'adresse URL : <https://www.cbbd.be/fr/conservation>, consulté le 11 janvier 2025.

Centre Belge de la Bande Dessinée, Expositions, Les expositions permanentes, « L'Art de la BD », <https://www.cbbd.be/fr/expositions/les-expositions-permanentes/l-art-de-la-bd>, consulté en ligne le 10 janvier 2025.

Centre Pompidou, *Bande dessinée, 1964-2024* | *Visite d'exposition*, 2024, 12 min 43, produit en 2024, disponible à l'adresse URL : <https://www.centrepompidou.fr/en/videos/video/a-suivre-en-direct-visite-de-l'exposition-bande-dessinee-1964-2024>, consulté en ligne le 23 septembre 2024.

Charles M. Schulz Museum, Exposition « Hidden treasures », disponible à l'adresse URL : <https://schulzmuseum.org/hidden-treasures-web/>, consulté en ligne le 10 janvier 2024.

Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, atelier/rencontre auteur-ice – Super-héros, <https://www.citebd.org/agenda/atelier-rencontre-auteurice-super-heros>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, PREAC Bande dessinée 2025 – Formation Nationale, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/agenda/preac-bande-dessinee-2025-formation-nationale>, consulté en ligne le 11 janvier 2025.

Comicalité, Études de culture graphique, disponible à l'adresse URL : <https://journals.openedition.org/comicalites/>, consulté en ligne le 15 octobre 2023.

Comic-con international, disponible à l'adresse URL : <https://www.comic-con.org>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Delémont'BD, disponible à l'adresse URL : <https://www.delemontbd.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

du9, l'autre bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://www.du9.org/>, consulté en ligne le 10 juin 2024.

ENSSIB - École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, disponible à l'adresse URL : <https://www.enssib.fr/services-et-ressources/questions-reponses/bibliotheque-centre-de-documentation-definitions-et>, consulté en ligne le 14 juillet 2024.

Fantasy Basel the swiss comic con, disponible à l'adresse URL : <https://fantasybasel.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Festival de bande dessinée de Lausanne, disponible à l'adresse URL : <https://bdfil.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Festival international de bande dessinée au château d'Aigle, disponible à l'adresse URL : <https://bdauchateau.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Festival international de la bande dessinée BDmania, disponible à l'adresse URL : <https://www.bdmania.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Festival international de la bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://www.b dangouleme.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Fumetto Comic Festival, disponible à l'adresse URL : <https://www.fumetto.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

ICOM - Conseil International des Musées, Ressources - Définition du musée, disponible à l'adresse URL : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté en ligne le 18 septembre 2024.

Komacón, City of Cartoon, disponible à l'adresse URL : https://www.komacón.kr/komacón_en/cartoon/cartoon.asp, consulté en ligne le 5 janvier 2025.

La Boverie, les collections, Historique du fonds de bande dessinée au musée des beaux-arts de Liège par GENTEN Carmen, disponible à l'adresse URL : https://www.laboverie.com/les-collections/historique-des-acquisitions-de-la-ville-de-liege/l_age_d_or_de_la_bande_ dessinee_belge_au_musee_la_boverie, consulté en ligne le 30 juillet 2024.

La Brèche, Recherche en Bande Dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://labrechebd.com/>, consulté le 28 avril 2024.

La Maison Cauchie, Histoire, disponible à l'adresse URL : <https://cauchie.be/fr/l-histoire-de-la-maison>, consulté en ligne le 28 septembre 2024.

Lugano international comic art festival, disponible à l'adresse URL : <https://innovacomix.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Musée Hergé, À propos du Musée Hergé, disponible à l'adresse URL : <https://www.museeherge.be/fr/about>, consulté en ligne le 24 juillet 2024.

Neuvième art, la revue de la cité internationale de la bande dessinée et de l'image, disponible à l'adresse URL : <https://www.citebd.org/neuvieme-art>, consulté en ligne le 10 juin 2024.

Ohio State University, International Museum of Cartoon Art Collection and Records, résultat de recherche, disponible à l'adresse URL : <https://library.osu.edu/finding-aids/ead/CGA/SPEC.CGA.IMCA.xml>, consulté en ligne le 6 septembre 2024.

Phylacterium, Site privé de BAUDRY Julien et TORRENS Antoine, Une hybridation réussie : le musée-bibliothèque de manga de Kyoto, 2012, disponible à l'adresse URL : <http://www.phylacterium.fr/?p=1720>, consulté en ligne le 20 août 2024.

Polymanga, disponible à l'adresse URL : <https://www.polymanga.com>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

République et canton de Genève, Patrimoine culturel immatériel, disponible à l'adresse URL : <https://www.ge.ch/dossier/canton-geneve-au-service-culture/domaines-culturels/patrimoine-culturel-immateriel> consulté en ligne le 26 mai 2024.

Site personnel de Thierry Groensteen, disponible à l'adresse URL : <https://www.thierry-groensteen.fr/>, consulté en ligne le 27 septembre 2024.

The Cartoon Museum, About us, disponible à l'adresse URL : <https://www.cartoonmuseum.org/about> consulté en ligne le 5 septembre 2024.

Tramlabulle festival international de la bande dessinée, disponible à l'adresse URL : <https://tramlabulle.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Université de Lausanne, GrEBD - Groupe d'étude sur la BD, lexique de la BD, disponible à l'adresse URL : <https://wp.unil.ch/grebd/enseignement/ressources-pedagogiques/lexique-de-la-bande-dessinee/>, consulté en ligne le 10 juillet 2024.

Ville de Lausanne, Centre BD, disponible à l'adresse URL : <https://www.lausanne.ch/vie-pratique/culture/bibliotheques-et-archives/centre-bd.html?map=true&mode≡>, consulté en ligne le 4 avril 2024.

Zurich Pop Con, disponible à l'adresse URL : <https://zurichpopcon.ch>, consulté en ligne le 15 juillet 2024.

Liste des illustrations

- III. 1 – Mise côte à côte d’une planche originale de *La jeune femme et la mer* par Catherine Meurisse, et de la version mise en couleurs d’Isabelle Merlet.
© Dargaud 2021 ; <https://www.citebd.org/neuvieme-art/du-ben-day-au-bleu-entretien-avec-isabelle-beaumenay-joannet>.
- III. 2 – François Mathey, conservateur du musée des Arts Décoratifs de Paris, et Burne Hogarth dans l’exposition de 1967, *Bande dessinée et figuration narrative*. Paris, France ; Musée des Arts Décoratifs, 7 avril au 12 juin 1967 ; Photographie inconnu·e ;
https://www.tebeosfera.com/promociones/bande_dessinee_et_figuration_narrative.html.
- III. 3 – Photographie de la première exposition permanente sur la bande dessinée dans la galerie Saint-Ogan du musée d’Angoulême en 1984. La scénographie est pensée pour évoquer la banquise, en hommage à Alfred, un personnage de Saint-Ogan. Angoulême, France ; Musée d’Angoulême, 1984 ; scénographie © Art Edbus ; COUTIERAS Guy *et al.* *Musée d’angoulême*, Angoulême : Ville Angoulême, 1984, p.76.
- III. 4 – Brian Walker, fils de Mort Walker et premier conservateur du Museum of Cartoon Art, devant le *Mead Mansion* en 1974, la première localisation du musée. Greenwich, Connecticut ; Museum of Cartoon Art, 1974 ; © Robert Stewart ; WALKER Brian, « Exhibitions at the Museum of Cartoon Art : A Personal Recollection », in : MUNSON Kim A. *et al.*, *Comic Art in Museums*, Jackson : University Press of Mississippi, 2020, p. 136.
- III. 5 – Sixième étage de l’exposition *Bande Dessinée, 1964-2024*, au centre Pompidou. La maquette exposée au centre de la pièce fut construite par l’auteur Seth dans le cadre de la création de son album *Clydes Fans*. Paris, France ; Centre Pompidou, 29 mai au 4 novembre 2024 ; © Antonin Utz / AFP ; <https://www.lefigaro.fr/bd/la-bande-dessinee-en-majeste-au-centre-pompidou-20240602>.
- III. 6 – Reconstitution fidèle de l’atelier de Charles M. Schultz dans son musée homonyme. Santa Rosa, Californie ; Charles M. Schulz Museum ; © Brennan Spark ; <https://schulzmuseum.org/explore/permanent-exhibition/>.

- III. 7 – Exemple d’une exposition-spectacle réalisée par l’atelier Lucie Lom.
Paris, France ; Halle de la Villette, 26 novembre 1991 au 2 février 1992 ;
scénographie © atelier Lucie Lom ; <http://www.lucie-lom.fr/site/scenographies/opera-bulles/>.
- III. 8 – Espace hybride d’exposition et de lecture au musée international du Manga à Kyoto.
Kyoto, Japon ; Musée international du manga ; © Kenpai.fr ;
<https://www.kanpai.fr/kyoto/musee-international-manga>.
- III. 9 – Vitrine de l’exposition permanente *L’Art de la BD* montrant les différentes étapes de réalisation du travail de Joris Mertens, à Bruxelles.
Bruxelles, Belgique ; Centre Belge de la Bande Dessinée ; © Daniel Fouss / CBBB ;
<https://www.cbbd.be/fr/expositions/les-expositions-permanentes/l-art-de-la-bd>.
- III.10 - Une des sept cabanes de résidence de la Fondation Jan Michalsky, mitoyennes au musée.
Montricher, Suisse ; photographie © Leo Fabrizio et architecture © Fuhrmann-Hächler ; <https://fondation-janmichalski.com/fr/residences/cabanes#fuhrmann-hachler>.

Dossier des illustrations



Ill. 1 - Mise côte à côte d'une planche originale de *La jeune femme et la mer* par Catherine Meurisse, et de la version mise en couleurs d'Isabelle Merlet.



Ill. 2 - François Mathey, conservateur du musée des Arts Décoratifs de Paris, et Burne Hogarth dans l'exposition de 1967, *Bande dessinée et figuration narrative*.



Ill. 3 - Photographie de la première exposition permanente sur la bande dessinée dans la galerie Saint-Ogan du musée d'Angoulême en 1984. La scénographie est pensée pour évoquer la banquise, en hommage à Alfred, un personnage de Saint-Ogan.



Ill. 4 - Brian Walker, fils de Mort Walker et premier conservateur du Museum of Cartoon Art, devant le *Mead Mansion* en 1974, la première localisation du musée.



Ill. 5 - Sixième étage de l'exposition *Bande Dessinée, 1964-2024*, au centre Pompidou. La maquette exposée au centre de la pièce fut construite par l'auteur Seth dans le cadre de la création de son album *Clydes Fans*.



Ill. 6 - Reconstitution fidèle de l'atelier de Charles M. Schultz dans son musée homonyme.



Ill. 7 - Exemple d'une exposition-spectacle réalisée par l'atelier Lucie Lom.



Ill. 8 - Espace hybride d'exposition et de lecture au musée international du Manga à Kyoto.



Ill. 9 - Vitrine de l'exposition permanente *L'Art de la BD* montrant les différentes étapes de réalisation du travail de Joris Mertens, à Bruxelles.



Ill. 10 - Une des sept cabanes de résidence de la Fondation Jan Michalsky, mitoyennes au musée.

Annexe 1 : Tableau des musées de la bande dessinée

Année d'ouverture	Nom de l'institution	Pays, ville	Adresse internet
1937	Wilhelm Busch Museum	Allemagne, Hanovre	https://www.karikatur-museum.de/
1966	Saitama Shiritsu Manga Kaikan	Japon, Saitama	https://www.city.saitama.lg.jp/004/005/002/003/001/
1973	Museum house of humour and satire	Bulgarie, Gabrovo	https://humorhouse.bg/en/museum-house-of-humor-and-satire/
1975	Karikatür ve Mizah Müzesi	Turquie, Istanbul	https://muze.gazhane.istanbul/mekanlar/karikatur-ve-mizah-muzesi/
1977	Storm P. Museum	Danemark, Copenhague	https://frederiksbergmuseeme.dk/en/storm/
1977	Billy Ireland Cartoon Library and Museum	Etat-Unis, Columbus	https://cartoons.osu.edu/
1978	Muzeum Karykatury	Pologne, Warsaw	https://muzeumkarykatury.pl/pl/
1979	Cartoonmuseum Basel	Suisse, Bâle	https://cartoonmuseum.ch/
1984	Cartoon Art Museum	Etas-Unis, San Francisco	https://www.cartoonart.org/
1985	Musée d'Art Machiko-Hasegawa	Japon, Tokyo	https://www.hasegawamachiko.jp/
1987	Museo de la Caricatura	Mexique, Mexico City	http://sic.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=796
1989	Centre Belge de la Bande dessinée	Belgique, Bruxelles	https://www.cbdb.be/fr/accueil
1990	Musée de la Bande dessinée	France, Angoulême	https://www.citebd.org/venir-a-la-cite/le-musee-de-la-bande-dessinee
1994	Spinach Can Collectibles	Etat-Unis, Chester	http://www.popevethesailor.com/shop/main.htm
1994	Musée Osamu-Tezuka	Japon, Takarazuka	https://www.city.takarazuka.hvogo.jp/tezuka/
1995	Yokote Masuda Manga Museum	Japon, Tokyo	https://manga-museum.com/
1996	Tegneserie Museet	Norvège, Brandbu	https://www.tegneseriemuseet.no/
1996	The Anpanman Museum	Japon, Kochi	https://anpanman-museum.net/
1997	Suske en Wiske Museum	Belgique, Anvers	https://suskeenwiskemuseum.be/
1998	Bommelzolder museum	Pays-Bas, Zoeterwoude	https://www.bommelzolder.nl/
2001	Karikatur Museum Krems	Autriche, Krems	https://www.karikaturmuseum.at/de
2001	Korea Manhwa Museum	Corée du Sud, Bucheon	https://www.komacom.kr/comicmuseum/index.asp
2001	Frank Frazetta Museum	Etat-Unis, Pennsylvanie	https://www.frazettamuseum.com/
2001	Ghibli Museum	Japon, Mitaka	https://www.ghibli-museum.jp/en/
2001	Ishinomaki Mangattan Museum	Japon, Miyagi, Ishinomaki	https://www.mangattan.jp/manga/
2002	Charles M.Schulz Museum	Etat-Unis, Santa Rosa	https://schulzmuseum.org/
2002	Yokoyama memorial manga museum	Japon, Kochi	https://www.kfca.jp/oldmangan/english/index.html
2004	Museum of Cartoon Art	Turquie, Eskisehir	https://www.anadolu.edu.tr/en/campus-life/museums/museum-of-cartoon-arts
2005	MOOF (Museum Of Original Figurines)	Belgique, Bruxelles	https://www.brussels-comics-figurines-museum.be/en/
2005	Jack Kirby Museum and Research Center	Etat-Unis [en ligne]	https://kirbymuseum.org/
2005	Château de St-Maurice	Suisse, St-Maurice	https://www.chateau-stmaurice.ch/site/
2006	Musée international du manga de Kyoto	Japon, Kyoto	https://kyotomm.jp/
2006	The Cartoon Museum	Royaume-Uni, Londres	https://www.cartoonmuseum.org/
2007	Israeli Cartoon Museum	Israël, Holon	https://cartoon.org.il/
2008	Caricatura Museum Frankfurt	Allemagne, Frankfort	https://caricatura-museum.de/
2008	Museum Kartun	Indonésie, Kuta	http://museumkartunindonesiabali.blogspot.com/
2009	Musée Hergé	Belgique, Louvain-la-Neuve	https://www.museeherge.be/fr/about
2010	Kresse Museum	Pays-Bas, Gouda	http://www.kressmuseum.nl/
2011	WOW Il Museo del Fumetto	Italie, Milan	http://www.museowow.it/museo
2011	Fujiko F. Fujio Museum	Japon, Kawazaki	https://fujiko-museum.com/english.html
2012	Museu La Massana Comic	Andorre, La Massana	http://lamassanacomica.ad/ca/category/exposicions-museu
2016	Snoopy Museum Tokyo	Japon, Tokyo	https://snoopymuseum.tokyo/s/smt/page/english
2017	Moomin Museum	Finlande, Tampere	https://www.muumimuseo.fi/
2018	PAFF! International Museum of Comic Art	Italie, Pordenone	https://paff.it/
2019	Museu dos Quadrinhos	Espagne, Sant Cugat del Vallès	https://museudelcomic.org/fr/home-francais/
2019	Museum of Comic Art (MOCA)	Pays-Bas, Noordwijk	https://www.museumofcomicart.nl/
2019	Jan Kruijs Museum	Pays-Bas, Orvelte	https://jankruismuseum.nl/
2020	Story World	Pays-Bas, Groningen	https://www.storyworld.nl/en
2021	China Cartoon and Animation Museum	Chine, Hangzhou	https://www.cicaf.com/dmbwg/index.htm
2021	Comic Con Museum	Etat-Unis, San Diego	https://www.comic-con.org/
2021	Comics Digital Museum	Grèce [en ligne]	https://comicsmuseum.gr/

Déclaration sur l'honneur*

Par la présente, j'affirme avoir pris connaissance des documents d'information et de prévention du plagiat émis par l'Université de Neuchâtel et m'être renseigné-e correctement sur les techniques de citation.

J'atteste par ailleurs que le travail rendu est le fruit de ma réflexion personnelle et a été rédigé de manière autonome.

Je certifie que toute formulation, idée, recherche, raisonnement, analyse ou autre création empruntée à un tiers est correctement et consciencieusement mentionnée comme telle, de manière claire et transparente, de sorte que la source en soit immédiatement reconnaissable, dans le respect des droits d'auteur et des techniques de citations.

Je suis conscient-e que le fait de ne pas citer une source ou de ne pas la citer clairement, correctement et complètement est constitutif de plagiat.

Je prends note que le plagiat est considéré comme une faute grave au sein de l'Université. J'ai pris connaissance des risques de sanctions administratives et disciplinaires encourues en cas de plagiat (pouvant aller jusqu'au renvoi de l'université).

Je suis informé-e qu'en cas de plagiat, le dossier sera automatiquement transmis au rectorat.

Au vu de ce qui précède, **je déclare sur l'honneur ne pas avoir eu recours au plagiat ou à toute autre forme de fraude.**

Nom : GÜR

Prénom : NATHALIE

Cursus :

MASTER EN ÉTUDES MUSÉALES

Faculté d'inscription :

LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

Lieu et date :

GENÈVE, 12.01.2025

Signature :



Ce formulaire doit être dûment rempli par tout étudiant ou toute étudiante rédigeant un travail substantiel (notamment un mémoire de bachelor ou de master) ou une thèse de doctorat. Il doit accompagner chaque travail remis au professeur ou à la professeure.

* Formulaire largement inspiré de la Directive de la direction 0.3 bis, intitulée Formulaire Code de déontologie en matière d'emprunts, de citations et d'exploitation de sources diverses, de l'Université de Lausanne, du 23 avril 2007 et adapté aux besoins de l'Université de Neuchâtel.