

ENJEUX ET STRATÉGIES DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINÉE



Pierre-Laurent DAURES - Master 2 Bande dessinée - 2011

Mémoire présenté sous la direction de Lambert Barthélémy (Université de Poitiers) et de Thierry Groensteen (EESI)

Ecole Européenne Supérieure de l'Image – Université de Poitiers

ENJEUX ET STRATÉGIES DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINÉE

Pierre-Laurent DAURES

Master 2 Bande dessinée – 2011

*Mémoire présenté sous la direction de Lambert Barthélémy
(Université de Poitiers) et de Thierry Groensteen (EESI)*

Je remercie *Thierry Groensteen*, historien et théoricien de la bande dessinée, professeur à l'Ecole Européenne Supérieure de l'Image, et *Lambert Barthélemy*, maître de conférences en littérature comparée à l'université de Poitiers, qui ont bien voulu assumer la direction de ce mémoire ; leur écoute, leur soutien et leurs conseils m'ont été précieux.

Nombreux sont ceux qui ont pris le temps de partager avec moi leur expérience et leurs points de vue. Je remercie chaleureusement les auteurs de bande dessinée *Etienne Davodeau*, *Jochen Gerner*, *Benoît Jacques*, *Jacques de Loustal*, *Marc-Antoine Mathieu*, *Johanna Schipper*, *François Schuiten* et *Lewis Trondheim*. Je remercie aussi *Anne Barrault*, directrice de la galerie Anne Barrault, *Dominique Mattei*, directrice des rencontres BD à Bastia et *Christian Rosset*, journaliste. Je remercie tout particulièrement, pour leur aide bienveillante, *Jean-Pierre Mercier*, conseiller scientifique de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, *Benoît Mouchart*, directeur artistique de FIBD d'Angoulême et *Jean-Marc Thévenet*, commissaire d'exposition et commissaire général de la biennale d'art contemporain du Havre. Mes remerciements vont aussi à *Catherine Ternaux* et *Catherine Feyrerolles*, du centre de documentation de la Cité, pour leur disponibilité et leur compétence.

Parallèlement à ce travail de recherche, j'ai pu m'impliquer dans la réalisation de trois expositions (*Etienne Davodeau, dessiner le travail*, à Poitiers, *cARTnets*, durant le festival d'Angoulême, et *Regards d'école*, au musée de la bande dessinée). Je tiens à exprimer toute ma gratitude à ceux qui m'ont fait confiance et m'ont accompagné dans ces projets : *Jean-Paul Géhin*, président du festival Filmer le travail, *Sabrina Grassi-Fossier*, directrice de l'EESI, *Gérald Gorridge*, *Dominique Hérody* et *Thierry Smolderen*, professeurs à l'EESI, *Jean-Philippe Martin* et *Sébastien Bollut*, de la Cité, ainsi que les étudiants de l'EESI qui se sont impliqués dans mes « travaux pratiques ».

Je remercie spécialement ceux qui ont rendu possible cette belle aventure, au premier rang desquels : *Jean-Claude Cochet*, directeur des ressources humaines de Capgemini Consulting, et à nouveau, *Lambert Barthélemy* et *Thierry Smolderen*, responsables du master bande dessinée.

Merci enfin, à Véronique, Violette et Léo qui m'ont affectueusement soutenu et sans cesse encouragé, ainsi qu'à Renaud pour ses stimulantes conversations.

Sommaire

INTRODUCTION	p. 2
1. LE PHENOMENE DES EXPOSITIONS DE BANDES DESSINEES	p. 12
1.1 L'évolution de la place de la bande dessinée dans les champs artistiques et culturels	p. 14
1.2 La courte histoire des expositions de bande dessinée	p. 20
1.3 L'installation dans le paysage culturel	p. 43
1.4 Conclusion	p. 46
2. LES OBJETS EXPOSES, TYPOLOGIE ET VALEURS	p. 47
2.1 Typologie des objets exposés	p. 48
2.2 Fonction des objets exposés	p. 57
2.3 Les lieux accueillant des expositions et leurs statuts	p. 72
2.4 Les catalogues : retour au livre	p. 75
2.5 Conclusion	p. 78
3. LES ENJEUX DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINEE	p. 80
3.1 L'enjeu didactique : enrichir une expérience de lecture future	p. 102
3.2 L'enjeu documentaire : rendre compte d'une réalité par la bande dessinée	p. 119
3.3 L'enjeu esthétique : offrir une expérience esthétique se substituant à l'expérience de lecture	p. 131
CONCLUSION	p. 140

INTRODUCTION

Au mois de janvier 2010, sortait sur les écrans français un film réalisé par Joann Sfar , un auteur¹ de bande dessinée : *Gainsbourg, vie héroïque*,. Le 13 mars de la même année, un dessin original de Franquin se vendait 324 025 € chez Artcurial. Lors du festival d'Avignon, en juillet, Philippe Dupuy et Charles Berberian, deux auteurs de bande dessinée, donnaient un concert dessiné dans la Cour d'Honneur du Palais de Papes, en compagnie de Rodolphe Burger. A la rentrée s'ouvrait la biennale d'art contemporain du Havre intitulée cette année *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité* : Jochen Gerner y était exposé aux côtés de Virginie Barré. A l'automne, c'étaient la Fondation Cartier et la Cité de l'Architecture et du Patrimoine qui accueillaient des grandes expositions de bande dessinée après le Centre Pompidou en 2006, le Musée des Arts Décoratifs en 2007, le Musée d'Art Contemporain de Lyon et le Louvre en 2009...

Depuis plusieurs années, la bande dessinée affirme une présence originale dans le paysage artistique et culturel français, au delà des frontières du champ éditorial. Ce phénomène se manifeste aussi dans la création d'institutions publiques dédiées à la bande dessinée (en France, le Centre National de la Bande dessinée et de l'image,

¹ Nous désignerons généralement les scénaristes et dessinateurs de bande dessinée par les appellations *auteur*, ou *auteur de bande dessinée*. Le terme *artiste* renvoie donc à l'ensemble des *auteurs de bande dessinée*, des *artistes plasticiens* et des créateurs d'autres formes artistiques. Il est intéressant de noter qu'un *artiste* comme Jochen Gerner évite de tracer une frontière entre ce qui est de la bande dessinée et ce qui n'en est pas, mais distingue les endroits où il se tient : dessinateur de presse, auteur de bande dessinée, dessinateur d'exposition : « Je poursuis simultanément un travail de dessinateur de presse, d'auteur de bandes dessinées et aussi de dessinateur par rapport à des projets d'exposition dans des lieux d'art contemporain » in Jochen Gerner, Christian Rosset, « En ligne(s) – suite d'échanges avec Jochen Gerner », *Neuvième Art*, n°15, janvier 2009, p. 176 à 181.

devenu Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, et le Musée de la bande dessinée), le développement d'une critique spécialisée, en lien avec des travaux universitaires de plus en plus nombreux, la mise en place de formations pour les auteurs dans les écoles d'art, la présence régulière de pièces de bande dessinée dans les salles de vente et les galeries d'art, ainsi que dans le succès public des festivals de bande dessinée qui ne désemplassent pas (plus de 200 000 visiteurs au dernier festival d'Angoulême).

La plupart de ces phénomènes ne sont pas nouveaux (les premiers festivals de bande dessinée en France sont apparus en 1973, à Toulouse, puis en 1974, à Angoulême), mais ils ont pris dans les deux dernières décennies une ampleur nouvelle dans deux directions : d'une part la bande dessinée déborde du domaine du livre, et d'autre part, elle élargit son audience². Le développement des expositions de bande dessinée en France est tout à fait représentatif de ce double processus. Il ne s'agit pas que d'un phénomène quantitatif (un plus grand nombre d'événements attirant un public de plus en plus large) : les formes des expositions se diversifient, elles investissent des lieux nouveaux, du musée à la médiathèque, en passant par le centre d'art contemporain, pour présenter de nombreux auteurs aux statuts très différents : maître reconnu, jeune espoir ou artiste marginal...

Mais qu'y a-t-il de commun entre les expositions *Dessiner le travail*³ à l'Espace Mendes-France de Poitiers, *DLDDLT*⁴ présentée en 2011 au festival d'Angoulême, *Parodies*⁵, au Musée de la bande dessinée, *Quintet*⁶ au MAC de Lyon et *Un vaste complot*⁷, présentée au dernier festival BD à Bastia ? La première présentait une sélection de planches originales et de reproductions agrandies extraites des livres d'Etienne Davodeau dans le cadre d'un festival de films documentaires sur le travail ; la deuxième célébrait l'œuvre de Baru, lauréat du grand prix de la ville d'Angoulême ; la troisième rassemblait les travaux de plusieurs dizaines d'auteurs s'étant adonnés à la parodie ; dans la quatrième on pouvait voir des sculptures de Francis Masse, des peintures sur peau de Stéphane Blanquet, des planches de Chris Ware, des affiches de Gilbert Shelton et des maquettes de Joost Swarte ; et la cinquième se focalisait sur les policiers et détectives privés créés par huit auteurs

² J'use à dessein de ce terme, plutôt que du terme lectorat : la bande dessinée est aujourd'hui connue même de ceux qui ne la lisent pas.

³ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, Festival Filmer le travail, Poitiers, 2011.

⁴ *DLDDLT*, à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, 2011.

⁵ *Parodies*, au Musée de la bande dessinée, Angoulême, 2011.

⁶ *Quintet*, au Musée d'art contemporain, Lyon, 2009.

⁷ *Un vaste complot*, au centre Una Volta, Bastia, 2011.

de toutes générations. Ce ne sont pas les mêmes objets qui y sont montrés (planches originales, aquarelles, reproductions, objets en volume...), les scénographies sont très différentes d'une exposition à l'autre, et l'on peut en dire autant des statuts des lieux d'exposition, des publics les fréquentant, et, très vraisemblablement, des objectifs visés par les promoteurs de ces expositions. Cependant, n'est il pas question de bande dessinée dans chacun de ces cas ? Les pièces montrées sont extraites de livres de bande dessinée ou signées par des auteurs de bandes dessinée.

Il semble que, par delà la diversité des formes qu'elle peut prendre, l'exposition de bande dessinée constitue une manifestation identifiée par le public et légitime au sein de l'agenda culturel. La question ne se pose plus de savoir s'il faut exposer la bande dessinée. Nous verrons, dans une première partie (*1. Le phénomène des expositions de bande dessinée*), comment ce fait culturel s'est installé depuis l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*⁸ de 1967, à partir de laquelle nous retracerons l'histoire des expositions de bande dessinée. Accompagnant l'essor des festivals, les expositions de bande dessinée ont d'abord été marquées par un style très particulier, qualifié par Jean-Christophe Menu, de « tendance hyperscénographique »⁹, qui a connu son apogée au tournant des années 90, avec l'exposition *Opéra Bulles*¹⁰, intégrant notamment le *Musée des ombres* de Schuiten et Peeters, tendance qui reste encore vive aujourd'hui. Nous verrons que dans les mêmes années, les progrès de la reconnaissance de la bande dessinée comme *art officiel*, accompagnés de l'affirmation de leurs goûts par certains amateurs occupant des positions sociales élevées, ont ouvert les portes des institutions culturelles, conduisant l'exposition de bande dessinée vers de nouveaux territoires, jusqu'à la friction avec l'art contemporain sur des scènes très pointues.

Si la question *Faut il exposer la bande dessinée ?* ne semble plus être d'actualité, elle peut en revanche être désormais remplacée par une nouvelle interrogation : *Pourquoi et comment exposer la bande dessinée ?* C'est l'objet de ce travail de recherche que de déterminer les enjeux que peut servir une exposition de bande dessinée, de clarifier les objectifs qu'elle vise et de qualifier les stratégies d'exposition (notamment en termes de scénographie et de commissariat) les plus adaptées. Le *comment* de la question tient une place importante dans ce projet, tant je souhaite donner à cette recherche une tonalité opérationnelle forte : Il s'agit de dégager des principes, de faire émerger des bonnes pratiques, de mettre en

⁸ *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1967.

⁹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, L'Association, Paris, 2011, p.144.

¹⁰ *Opéra Bulles*, à la Grande Halle de La Villette, Paris, 1991.

évidence les écueils et les impasses, bref, de mettre en lumière certaines des conditions de réussite d'une exposition de bande dessinée.

Afin d'en arriver à ce type de résultat, il nous faudra toutefois éclairer, voire définir un certain nombre de concepts et forger quelques outils d'analyse. Il convient en premier lieu de définir ce que nous entendrons par les termes *exposition de bande dessinée*. Je prends le terme *exposition* dans son sens actif de *monstration* : exposer, c'est montrer quelque chose à d'autres personnes. Il s'agit donc d'un acte pensé impliquant un sujet agissant (celui qui expose, promoteur, organisateur, commissaire, scénographe, etc.), un objet (ce qui est exposé) et un récepteur (le public visitant l'exposition). Dans cette acception, l'exposition est donc l'organisation d'une situation dans laquelle un public (plus ou moins ciblé) est invité à porter son regard (plus ou moins guidé) sur des objets sélectionnés et disposés dans une intention (plus ou moins consciente et précise) de produire sur lui un effet (émotion, réflexion, désir, curiosité, etc.). Nous parlerons d'exposition de bande dessinée dès lors que les objets en question se rapportent à la bande dessinée d'une façon évidente. Une partie de notre travail consistera d'ailleurs à répertorier les types d'objets qui peuvent entrer dans cette définition.

Cette définition est cependant un peu trop large pour l'espace dont nous disposons et je la restreindrai de deux manières. Tout d'abord, nous excluons de notre étude les manifestations dont la finalité première est le commerce des objets exposés. Les expositions-vente en galerie ou les étalages de librairie sortent ainsi de notre champ d'étude. Ensuite, notons que la définition que nous avons posée peut aussi s'appliquer, dans une acception élargie, à des événements tels que les concerts de dessin¹¹, les concerts dessinés¹², les performances dessinées incluses dans des spectacles¹³, les rencontres dessinées¹⁴... Dans ces cas, l'*objet montré* est le

¹¹ Le concert de dessins, est une forme spectaculaire inaugurée au FIBD lors de la présidence de Zep. Le premier concert dessiné d'Angoulême a eu lieu en 2005. Il est depuis présenté à chaque édition, dans un dispositif pratiquement inchangé : un groupe de musiciens occupe le milieu de la scène. Il est encadré de deux tables à dessin, filmées en plongée verticale et dont les images sont projetées sur un écran au dessus de la scène. Les dessinateurs se succèdent aux tables à dessin pour réaliser chacun à son tour une case d'une bande dessinée dont le scénario est écrit à l'avance.

¹² Le concert dessiné fonctionne selon un dispositif scénique similaire, mais ici, les dessins créés sont inspirés par la musique jouée sur scène plus que par un scénario préétabli. Le concert dessiné de Rodolphe Burger et Dupuy et Berberian dans la cour d'honneur du Palais des Papes, à Avignon le 24 juillet dernier constitue un bel exemple de ce type de manifestation.

¹³ Vincent Fortemps a par exemple travaillé avec le chorégraphe François Verret.

¹⁴ Un auteur est interviewé en public pendant qu'il poursuit son travail en cours.

dessinateur lui-même, ou le dessin en train de naître, voire l'acte de dessiner lui-même. L'étude de toutes les manifestations dans lesquelles un public rencontre la bande dessinée sous une forme autre que le livre ouvre une perspective passionnante, cependant nous devons circonscrire notre propos : nous ne retiendrons donc pas les manifestations dont la principale attraction est constituée par une performance scénique de l'auteur en personne.

Il me faut encore préciser un point de la définition que nous nous sommes donnée : à quoi renvoient les termes *bande dessinée* ? Les définitions de la bande dessinée sont nombreuses et, comme tout amateur éclairé, je me suis forgé ma propre définition personnelle. Il ne me semble toutefois pas nécessaire de nous fonder sur une définition précise pour le projet qui nous occupe : il nous suffira de considérer qu'une exposition est une exposition de bande dessinée dès lors que ses promoteurs le revendiquent (dans le titre ou dans la présentation de l'exposition) ou que les objets exposés sont des créations d'un auteur de bande dessinée. Ce large filet attrapera peut être des projets tels que des expositions d'aquarelles d'Hugo Pratt ou de sculptures de Francis Masse, mais au moins ne laissera-t-il pas échapper des poissons aussi intéressants que Jochen Gerner ou Benoît Jacques.

Jusqu'à une période récente, le sujet de l'exposition de bande dessinée n'a pas fait l'objet de travaux de recherche très poussés. Les travaux relatifs à l'exposition, à la muséologie, à la scénographie sont certes nombreux, mais ils s'intéressent, dans leur écrasante majorité, à la monstration d'objets d'art conçus par leurs auteurs dans l'intention d'être soumis aux regards dans les conditions de l'exposition (peinture, sculpture, installations vidéo, etc.) ou d'objets témoignant d'une réalité historique (tels qu'on peut les trouver dans les musées d'histoire). Or, l'exposition de bande dessinée pose des questions pratiques bien différentes pour de nombreuses raisons que nous explorerons, mais dont il est utile de donner un aperçu dès à présent. Je ne citerai à ce stade que deux de ces questions : Tout d'abord, à l'instar de la littérature ou du cinéma, la bande dessinée est une forme d'art qui propose au public des œuvres dont le processus de production inclut une étape de reproduction ; se pose alors la question du choix de l'objet à montrer dans l'exposition : Faut-il retenir un des exemplaires reproduit et si oui lequel ? Faut-il montrer un produit intermédiaire antérieur à l'étape de reproduction, tel que la planche originale ? D'autres objets peuvent-ils prétendre à l'exposition ? Aucun objet ne s'impose de façon indiscutable. D'autre part, la quasi-totalité des œuvres de bande dessinée étant fondée sur une narration, qui constitue une composante importante de cette forme d'art, on opère une sorte d'amputation dès lors que l'on

choisit d'isoler une image ou une planche pour l'exposer : Exposer la bande dessinée ne revient-il pas à montrer des fragments d'œuvres, et donc à aplatir une des dimensions de leur valeur, la dimension narrative.

Les questions soulevées par la prise en considération des spécificités de la forme bande dessinée dans la pratique de l'exposition ont fait l'objet de quelques travaux, tous relativement récents. Je retiens principalement les documents suivants : Jean-Pierre Mercier et Jean-Philippe Martin (respectivement conseiller scientifique et directeur de l'action culturelle de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image) ont signé en 2005 un article intitulé « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions » dans la revue *Art Press*¹⁵ ; Thierry Groensteen a consacré un chapitre entier de son livre *Un objet culturel non identifié*¹⁶ à la question de l'exposition, texte qui nous sera notamment utile pour la vision historique qu'il propose ; En 2009, Christian Rosset a publié dans *Neuvième art* un point de vue sur le sujet « Tenir le mur »¹⁷ ; Trois travaux universitaires très récents sont enfin susceptibles d'enrichir notre réflexion : le premier est le mémoire soutenu en 2009 par Camille Escoubet à l'Université Libre de Belgique focalisé sur l'exposition *Regards croisés de la bande dessinée belge*¹⁸, le deuxième n'est autre que le riche travail de thèse de Jean-Christophe Menu¹⁹, et le troisième est en voie d'être achevé puisque Juliette Faivre (Ecole du Louvre) ne soutiendra son mémoire sur les expositions des musées de bande dessinée qu'en septembre 2011.

Malgré le grand intérêt de ces différentes réflexions, le corpus bibliographique et théorique reste apparemment maigre. Il est cependant possible de l'enrichir de deux autres types de documents : les articles critiques sur les expositions de bande dessinée et surtout les catalogues d'exposition qui, nous le verrons, sont fréquemment les supports privilégiés par les organisateurs pour formuler leurs intentions et rendre explicite le projet de l'exposition qu'ils proposent. Afin d'enrichir encore ce corpus, et de lui conférer une tonalité pratique et actuelle, j'ai

¹⁵ Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions », *Art Press*, n°26, numéro spécial Bande d'auteurs, 2005, p.90 à 97.

¹⁶ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An2, 2006, chapitre 7 « en revenant de l'expo ».

¹⁷ Christian Rosset, « Tenir le mur », *Neuvième art*, n°15, janvier 2009, p.166 à 175.

¹⁸ Camille Escoubet, *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 Liège (27 mars – 28 juin 2009)*, Mémoire de Master 2 d'Histoire de l'Art contemporain, de l'Université libre de Bruxelles, sous la direction de Michel Draguet, Bruxelles, 2010.

¹⁹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, *op. cit.*

choisi de mener des entretiens approfondis avec une quinzaine de personnalités impliquées dans des expositions de bande dessinée à divers titres. Les transcriptions de la plupart de ces entretiens figurent en annexe.

L'objectif d'inscrire ce travail de recherche dans une approche pratique m'a aussi conduit à sélectionner un corpus de dix-sept expositions de bande dessinée créées en France, qui sont autant de cas concrets sur lesquels fonder nos analyses. Sans constituer une sélection scientifiquement représentative, ce corpus me semble présenter une variété suffisante en terme de projets d'exposition (diversité des auteurs montrés, des thèmes traités, des tailles, des lieux...). Il est aussi conçu pour donner une profondeur historique tout en reflétant une certaine contemporanéité susceptible de nous aider à mieux cerner un *état de l'art* (onze de ces expositions se sont tenues dans les cinq dernières années, dont cinq depuis 2010) :

- *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, organisée par la SOCERLID en 1967 au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 1967 ;
- *Opéra bulles*, l'évènement de 1991 à la Grande Halle de La Villette ;
- *Opéra Komiks*²⁰ et *Ils rêvent le monde – Images de l'an 2000*²¹, deux expositions produites par l'AFAA en 1996 et 2000 ;
- *Maitres de la bande dessinée européenne*, à la BNF en 2000²² ;
- *Hergé*²³, et *BD reporters*²⁴, présentées simultanément au Centre Pompidou en 2006 ;
- *Toy Comix*²⁵, qui signa en 2007 le retour de la bande dessinée au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2007 ;
- *De Superman au Chat du rabbin*²⁶, au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, en 2007 ;

²⁰ *Opera Komiks*, AFAA, au Palais des Beaux Arts de Cracovie (Pologne), 1996.

²¹ *Ils rêvent le monde - Images sur l'an 2000*, AFAA, 2000.

²² *Maitres de la bande dessinée européenne*, à la Bibliothèque Nationale de France - Site François Mitterrand, Paris, 2000.

²³ *Hergé*, au Centre Pompidou, Paris, 2006 - 2007.

²⁴ *BD Reporters*, au Centre Pompidou, Paris, 2006 - 2007.

²⁵ *Toy Comix*, au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 2007.

²⁶ *De Superman au Chat du rabbin – bande dessinée et mémoire juive*, au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris, 2007-2008.

- *Quintet* au MAC de Lyon en 2009 ;
- *Le Louvre invite la bande dessinée*²⁷, en 2009 ;
- *Vraoum !*²⁸, l'exposition mariant bande dessinée et art contemporain à la Maison Rouge, en 2009 ;
- *Cent pour cent*²⁹, produite en 2010 au Musée de la bande dessinée ;
- L'édition 2010 de la biennale d'Art contemporain du Havre, titrée *Bande dessinée et Art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*³⁰ ;
- *Archi & BD - La ville dessinée*³¹, en 2010 à la Cité de l'architecture et du patrimoine ;
- La grande rétrospective que la Fondation Cartier a consacré à Moebius en 2010, *Moebius-Transe-Forme*³² ;
- *Etienne Davodeau, dessiner le travail*, une exposition thématique présentée en 2011 à Poitiers dans le cadre d'un festival de film documentaire.

Chacune des ces exposition fait l'objet d'une description détaillée en annexe et, dans certains cas, d'une note d'analyse³³.

En fondant nos réflexions sur ce matériau concret et vivant (entretiens et cas d'exposition), nous nous assurons la prise en considération d'une pratique actuelle et opérationnelle. Ce parti pris constitue peut-être aussi une faiblesse de ce travail car il nous prive du savoir que la science de l'exposition a développé dans d'autres domaines. Cependant, je pense que choisir ces acquis comme point de départ de nos analyses nous exposait au risque de noyer le sujet dans une approche conceptuelle trop étrangère à sa nature : l'application à la bande dessinée de méthodes d'analyse importées d'autres disciplines a trop souvent conduit à des résultats trompeurs qui ont nui à sa connaissance.

²⁷ *Le Petit Dessin - Le Louvre invite la bande dessinée*, au Musée du Louvre, Paris, 2009.

²⁸ *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*, à La maison rouge, Paris, en 2009.

²⁹ *Cent pour Cent*, à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, Angoulême, du 28 janvier au 18 avril 2010.

³⁰ *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, à la Biennale d'art contemporain, Le Havre, du 1^{er} au 31 octobre 2010.

³¹ *Archi et BD, la ville dessinée*, à la Cité de l'Architecture et du patrimoine, Paris, du 9 juin 2010 au 2 janvier 2011.

³² *Moebius-Transe-Forme*, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, paris, 2010-2011.

³³ Ces expositions seront désormais citées sans faire l'objet d'une note de bas de page.

Comme nous l'avons vu plus haut, aucun objet relatif à la bande dessinée ne s'impose immédiatement et incontestablement comme objet idéal d'exposition et il faut donc composer avec des objets imparfaits, généralement conçus à d'autres fins que l'exposition. Or, il est évident qu'un carnet ouvert dans une vitrine ne produit pas le même effet sur le visiteur que la reproduction agrandie à 3x5m d'une case de bande dessinée, qu'une planche originale encadrée ou qu'une figurine de Titeuf : Avant de nous engager dans l'étude approfondie des projets d'exposition, il paraît nécessaire d'éclairer ces différences et de nous constituer une base méthodologique stable. C'est ce que nous ferons dans la deuxième partie de ce mémoire (2. *Les objets exposés, typologie et valeurs*) Nous établirons en premier lieu une typologie des objets d'exposition afin de mettre de l'ordre dans leur grande diversité et nous qualifierons les différentes fonctions qu'un objet d'exposition peut remplir, ou, plus précisément, les *valeurs* qu'il porte : une planche originale peut par exemple être regardée comme un objet d'art plastique, elle renseigne sur le travail de l'auteur, mais elle porte aussi une narration, ainsi qu'une information documentaire sur un lieu, ou une époque ; elle est encore un objet commercial, etc. Nous décrirons donc sa valeur esthétique, sa valeur didactique, sa valeur narrative, etc. et analyserons l'utilisation que l'on peut faire de ces différentes valeurs dans un projet d'exposition. Nous compléterons ce travail préparatoire de classification par une typologie des lieux d'exposition et des catalogues d'exposition.

Ces bases méthodologiques nous permettront d'aborder dans une troisième partie l'étude des enjeux associés à une exposition de bande dessinée et surtout, l'analyse des stratégies susceptibles de servir ces enjeux. J'avais envisagé, dans une première approche de ce travail, un inventaire complet des objectifs d'une exposition qui aboutissait à une liste assez fournie (légitimation, pédagogie, savoir, spectaculaire, découverte, etc.). Il m'est apparu que ce travail de recensement était assez vain et, surtout, contre-productif : il conduisait à établir des modèles d'exposition figés et théoriques, ne trouvant aucune instanciation dans la réalité. Les entretiens menés avec des organisateurs d'exposition m'ont opportunément rappelé qu'un projet d'exposition ne se construit pas en choisissant un modèle catalogué correspondant à un objectif scientifiquement formulé, mais naît du désir de montrer des œuvres et de faire connaître des auteurs. Il était donc préférable de construire un référentiel plus simple articulant trois enjeux majeurs constituant autant d'axes permettant de positionner un projet d'exposition dont la forme et l'énergie trouvent leurs sources ailleurs que dans un simple jeu de coordonnées.

En nous appuyant sur les exemples que nous fournit notre corpus d'expositions et les témoignages des acteurs (entretiens, articles, catalogues), et en utilisant les outils que nous nous sommes forgés dans la deuxième partie, nous étudierons trois types d'enjeu : L'enjeu didactique correspond à l'intention de partager un savoir avec le public et d'enrichir une expérience de (re-)lecture à venir. Nous verrons (dans le chapitre 3.1) les différentes déclinaisons de cette enjeu et nous décrirons les deux grandes approches sur lesquelles fonder une stratégie d'exposition adaptée : l'approche scientifique et l'approche sensible. L'enjeu documentaire mise sur la faculté de la bande dessinée à rendre compte de la réalité. Nous cernerons (dans le chapitre 3.2) les conditions d'expositions particulières qu'appelle un tel enjeu. L'enjeu esthétique correspond quant à lui au désir d'offrir au visiteur une expérience esthétique distincte de l'expérience de lecture. Nous examinerons (dans le chapitre 3.3) trois stratégies mises en œuvre pour répondre à cet enjeu : l'extrapolation, qui consiste à magnifier une facette de l'œuvre de bande dessinée en comptant sur sa capacité à provoquer seule une émotion ; la confrontation, qui mise sur l'effet de révélation que peut produire la juxtaposition de la bande dessinée avec une autre forme d'art ; et enfin la création, qui mobilise le talent de l'auteur dans un geste créatif nouveau et dédié aux conditions de l'exposition.

Dans ce dernier chapitre, nous étudierons notamment les travaux d'exposition de trois auteurs de bande dessinée, remarquables par les directions nouvelles qu'ils indiquent pour la bande dessinée. Ils ne sont pas isolés, mais ils sont représentatifs d'un travail créatif qui renouvelle les perspectives qui s'ouvrent pour la bande dessinée comme forme artistique. Ce renouvellement dépasse le cadre limité de quelques auteurs transformant l'exposition en acte créatif : J'espère faire partager la conviction que j'ai acquise au cours de ce travail de recherche, que l'exposition est une manifestation dans laquelle une bande dessinée vivante peut s'épanouir, s'enrichir et révéler sa capacité à exister *hors les livres*.

1. LE PHENOMENE DES EXPOSITIONS DE BANDES DESSINEES

Durant l'année 2010, plus d'une soixantaine d'expositions de bande dessinée ont été montrées dans les principaux festivals, présentées à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image ou accueillies dans d'autres institutions culturelles, artistiques ou patrimoniales. Le recensement de ces événements est susceptible de nous donner un aperçu de leur grande variété.

La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image a présenté seize expositions centrées sur la bande dessinée au cours de toute l'année, dont deux durant le Festival International de la Bande Dessinée (*Cent pour cent* et *Léonard : y a-t-il un génie pour sauver la planète ?*³⁴). En plus de ces deux manifestations, neuf expositions étaient programmées par le festival. Les supports de communication en annonçaient une dizaine d'autres issues d'initiatives indépendantes et certainement autant ont eu lieu sans faire l'objet d'une promotion par les publications du festival. Parmi les principaux autres festivals de bande dessinée, BD à Bastia³⁵, a montré sept expositions de bande dessinée (et quatre autres focalisées sur l'illustration), Périscopages³⁶ en a présenté six, Quai des bulles³⁷ huit, BD Boum³⁸ neuf. Il faut ajouter à ce décompte *Archi et BD, la ville dessinée*, présentée à la Cité de l'architecture et du patrimoine, *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, présentée au Havre, dans le cadre de la Biennale d'art contemporain, *Moebius-Transe-Forme*, à la Fondation Cartier, l'exposition Juillard, à l'Hôtel de Ville de Versailles³⁹, et *La BD Africaine* au Musée du Quai Branly⁴⁰.

³⁴ Cette exposition n'a duré que les trois jours du festival, du 28 au 31 janvier.

³⁵ A Bastia, du 8 au 11 avril 2010.

³⁶ A Rennes, du 13 mai au 6 juin 2010.

³⁷ A Saint-Malo, du 8 au 10 octobre 2010.

³⁸ A Blois, du 19 au 21 novembre 2010.

³⁹ Du 6 au 19 février 2010.

⁴⁰ Du 4 au 6 février 2010.

Plus de la moitié de ces expositions étaient des expositions monographiques, consacrées à un auteur, à une œuvre ou à une série ; ce sont donc plus d'une trentaine d'auteurs qui ont eu les honneurs d'une exposition, dans un grand mélange de générations, de courants, de style et de notoriété⁴¹. D'autres expositions, collectives, regroupaient des auteurs par origine géographique (*La BD africaine* au quai Branly, *Bande Dessinée Chinoise*, *Le choc à venir*, à Quai des bulles, *La bande dessinée russe* au FIBD...), par structure d'édition (*Kaugummi & Friends* à PériScopages, *Ex-libris*, *Editions Delcourt* à BD Boum...), par génération (*Crayonnés*, *Regards d'école*, et *A l'école de la BD* à la Cité) ou autour d'un projet artistique ou éditorial (*Cent pour Cent* à la Cité de la Bande Dessinée et de l'Image, *La Maison du Rock présente*, « *Draw Power* », à Quai des bulles, *Music Strips* et , *Summer of the 80's* à BD à Bastia, *Match* à Vielsam et *Quand le Louvre invitait la bande dessinée* au FIBD, *Immigrants* à BD Boum...). On peut enfin constituer une dernière catégorie d'expositions thématiques rassemblant des œuvres de bande dessinée et d'autres objets liés à la bande dessinée autour d'un thème : l'architecture, l'art contemporain, les onomatopées ou les pochettes de vinyls (*Woowooow !* et *Comics Vinyls* à BD à Bastia), l'alimentation et les boissons (*La BD se met à table*, et *Le goût des bulles*, à la Cité), les mangas, les dessinateurs d'humour, la bande dessinée animalière...

Un très nombreux public, d'amateurs éclairés ou de profanes, de lecteurs assidus ou occasionnels de bande dessinée a pu voir dans ces expositions, des planches originales du patrimoine ou d'édition récente, voire créées dans le cadre du projet d'exposition, des images reproduites et agrandies, des dessins de tous formats, extraits de bandes dessinées ou isolés, des carnets, des croquis, des story-boards, des figurines et des statues, des films d'animation, des interviews filmées d'auteurs, des pochettes de disque, des étiquettes de bouteilles, des livres...

Il n'est pas nécessaire de poursuivre ces fastidieuses énumérations pour mettre en évidence la vivacité du phénomène des expositions de bande dessinée : 2010 n'est pas une année exceptionnelle, les années précédentes ont vu sensiblement le même nombre d'expositions et il est probable que dans les années à venir, le phénomène se poursuive avec les mêmes caractéristiques : une profusion de projets dans les festivals, mais aussi dans les galeries, les musées, les institutions

⁴¹ François Ayroles, Blexbolex, Blutch, Matthieu Bonhomme, Hervé Bourhis, Raoul Cauvin et Lambil, Frédéric Coché, José Carlos Fernandes, Jochen Gerner, Jean-Pierre Gibrat, Emmanuel Guibert, Jean Harambat, Joanna Hellgren, André Juillard, Etienne Lécroart, Laurent Lolmède, Jo Manix, Lorenzo Mattotti, Moebius, Jean Mulatier, Naz, Fabrice Neaud, Eiichiro Oda, Jean – Denis Pendanx, Jean-Marc Reiser, Turk et de Groot, Martin Vaughn-James, Fabio Viscogliosi, Bastien Vivès...

artistiques et culturelles, une large diversité d'auteurs exposés et une grande richesse dans la variété des projets, en termes de commissariat et de scénographie.

Dans la suite de cette première partie, nous allons nous attacher à identifier les origines de ce phénomène et les principaux jalons de son histoire. Dans cet objectif, nous rappellerons en premier lieu les grandes étapes de l'évolution de la place de la bande dessinée dans les champs artistiques et culturels, puis nous retracerons l'histoire des expositions de bande dessinée en France pour finir par établir l'intensité et les formes de la présence de l'exposition de bande dessinée dans le l'agenda culturel français.

1.1. L'évolution de la place de la bande dessinée dans les champs artistiques et culturels

Au cours des cinquante dernières années, la place de la bande dessinée dans le paysage artistique et culturel français s'est profondément transformée. Retracer l'histoire complète de cette évolution représente une tâche certes passionnante, mais dont l'ampleur dépasse largement les limites du projet qui nous occupe ici. C'est pourquoi nous nous limiterons à l'observation de cinq marqueurs de cette évolution : la reconnaissance des auteurs de bande dessinée hors du marché éditorial, la formation d'un discours critique, le développement des institutions, les mutations du secteur de l'édition et la transformation du lectorat de la bande dessinée⁴².

1.1.1. L'accession au statut d'artiste

Plusieurs indicateurs sont susceptibles de signaler l'évolution du statut des auteurs de bande dessinée. Sur le plan du droit, tout d'abord, on peut s'intéresser à la façon dont sont reconnus des droits moraux et patrimoniaux aux différents acteurs intervenants dans la production d'une bande dessinée (scénario, dessin, colorisation, édition, etc.) Il apparaît toutefois rapidement que dans la patrie de Beaumarchais, cette question a fait l'objet de traitements juridiques très précoces et que les débats qui ont pu marquer ce domaine dans les dernières décennies portent plus sur la façon d'intégrer des innovations technologiques (animation, jeu

⁴² Pour une approche beaucoup plus complète, voir notamment : Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit.

vidéo, diffusion sur des supports numériques) que sur le statut des auteurs eux-mêmes.

Des indices plus significatifs nous sont donnés par un autre secteur, celui du marché de l'art : Depuis maintenant près de 20 ans, des planches originales, des dessins, des illustrations s'échangent dans les salles de vente à des prix très honorables : En 1994 une illustration en couleur d'Hergé pour la couverture de *L'île noire* (1937) est vendue 558000 FF (85000 €) ; en 1998, une illustration d'Uderzo pour la couverture de *La rose et le glaive* (1987) part à 400000 FF (61000 €) ; Ce sont ensuite 625000 FF (95200 €) pour une double planche originale du *Sceptre d'Ottokar* (1937) en 1999 puis 1086000 FF (165500 €) qui sont atteints pour une planche originale du *Nid du marsupilami* (1960) en 2001 ; En 2007, un dessin original pour la couverture de *Mr Natural*, de Crumb (1970), sera vendu à 74000 € et un tiré à part de *Bleu sang* de Bilal (1994), fera sensation en atteignant le prix de 176910 € ; 2008 verra de nouveaux records avec les 300830 € pour un dessin original pour la couverture des *Ethiopiennes* (1978), et les 764000 € pour un dessin original à la gouache pour la couverture de *Tintin en Amérique* (1932)...⁴³ Ces montants records masquent un marché plus discret, qui se développe autour d'auteurs plus confidentiels. Critique d'art, ami d'Hergé et grand connaisseur de la bande dessinée Pierre Sterckx, est bien placé pour observer cette évolution :

Les dessins originaux des grands créateurs furent occultés, voire totalement mésestimés ou perdus. Les récentes ventes publiques de planches de bandes dessinées ont prouvé que la situation avait totalement changé (...) La cotation d'une œuvre n'est certes pas la vérité, mais à coup sûr l'indice de l'état d'esprit d'une époque et de son désir collectif⁴⁴.

Il faut souligner que cet engouement du milieu de l'art pour la bande dessinée n'est pas étranger au *coming-out* de nombreuses personnalités des classes dirigeantes ou intellectuelles assumant publiquement leur intérêt pour la bande dessinée : Vincent Bolloré, Louis Gallois, Pierre Lescure, Michel Edouard Leclerc, Michel Serres, Henri Loyette... (le journal *Les Echos* s'était amusé à réunir plusieurs d'entre eux sur une couverture d'août 2002⁴⁵). Il est notable que les pièces les plus chères citées ci-dessus, comme celles qui sont en vente dans les galeries sont souvent des illustrations de couverture ou des dessins isolés, c'est-à-dire des pièces qui ne sont pas des planches originales. J'y vois le signe qu'à côté du marché des collectionneurs de bande dessinée, concentré sur les éditions rares et les planches

⁴³ David Rosenberg, Pierre Sterckx, « Vraoum en avant la BD », entretien avec Vincent Bernière, *Beaux Arts Magazine*, Hors série n°4 – juin 2009, p.25.

⁴⁴ *Ibid.* p.22

⁴⁵ Selon Léo Pajon, « la BD se case au musée », *Arts magazine*, juillet-août 2009, p.55 à 59.

originales, animé par des amateurs de bande dessinée et actif depuis une trentaine d'année⁴⁶, s'est développé un autre circuit de commercialisation des œuvres originales des auteurs de bande dessinée. Ce circuit est intégré au marché de l'art traditionnel dont il hérite une règle importante : la signature de l'artiste constitue un déterminant fondamental de la cote. Ainsi, il semble que les auteurs de bande dessinée soient aujourd'hui aussi reconnus comme des signatures d'artistes dans ce milieu de l'art qui, il y a vingt ans leur était étranger. La création d'un département BD en 2005 au sein de la maison de vente Artcurial⁴⁷ a définitivement installé les auteurs de bande dessinée dans ce statut d'artiste.

1.1.2. La lente constitution d'un corpus théorique

La formation d'un discours théorique et critique sur la bande dessinée signale la reconnaissance de la bande dessinée comme une forme d'art originale et spécifique et non comme un genre d'une autre forme ou comme une hybridation d'autres formes⁴⁸. Ce discours critique se manifeste sous plusieurs formes : l'existence et l'importance d'un corpus d'analyse critique et théorique, l'intensité de la recherche universitaire et l'existence de médias dédiés à la chronique ou à la critique de la bande dessinée ou de rubriques spécialisés dans des médias généralistes. Dans un article paru dans *Art Press* en 2005⁴⁹, Harry Morgan retrace la constitution progressive d'un corpus d'analyse critique et théorique sur la bande dessinée. C'est cet historique que je reprends ici dans ses grandes lignes. Les premiers éléments de littérature théorique sur la bande dessinée ont été le fait d'amateurs éclairés (Harry Morgan parle de « culture fanique »), souvent extérieurs au milieu universitaire ou de la recherche : la Socerlid, puis plusieurs revues (telles que *Giff Wiff*, dans les années 60). Cette littérature était animée d'une mission, celle de conquérir une place pour la bande dessinée parmi les arts officiels. La conjonction d'une approche « fanique » et d'un esprit prosélyte (pour ne pas parler de croisade) ont certainement entaché ces travaux d'un défaut de méthode ou d'un soupçon de partialité grevant ainsi la portée d'écrits qui, pour certains, étaient d'une grande qualité. Lorsque l'université et la recherche ont commencé à s'intéresser à la bande dessinée, elles apportèrent des méthodes scientifiques et objectives, mais importées d'autres disciplines : sémiologie, sociologie... Dans ces travaux, la bande

⁴⁶ Nous y reviendrons ultérieurement.

⁴⁷ En 2008, son chiffre d'affaire atteignait 7,6 M€.

⁴⁸ Même si il est encore trop tôt pour affirmer que cette reconnaissance est unanime.

⁴⁹ Harry Morgan, « Mauvais sujet, quel discours sur la BD ? », *Art Press spécial bandes d'auteurs*, n°26, 2005, p.61 à 67.

dessinée était considérée comme un objet d'étude auquel on pouvait appliquer des méthodes qui lui étaient exogènes. Dans ce projet, les motivations des essayistes étaient très diverses : opportunisme (la popularité de la bande dessinée en fait un sujet porteur), intérêt personnel pour la forme (affection sincère, ou au contraire mépris profond)⁵⁰... Il est notable que durant toute cette période, les auteurs, dans leur majorité ont semblé prendre leurs distances avec « l'intellectualisme », désavouant les travaux théoriques portant sur leur œuvre et bloquant du même coup l'émergence d'un discours critique et théorique endogène au milieu de la bande dessinée⁵¹. Les années 90 ont vu apparaître une nouvelle forme de littérature, forgeant des outils d'analyse spécifiques à la forme bande dessinée. Elle reste toutefois encore réduite, au regard de la taille du secteur éditorial et artistique auquel elle s'applique, mais elle existe et commence à être connue : les ouvrages de Thierry Groensteen⁵², Benoît Peeters⁵³, Thierry Smolderen⁵⁴ et Harry Morgan⁵⁵, les textes critiques et théoriques approfondis publiés en ligne sur des sites tels que du9.org, ou neuviemeart.citebd.org, ou dans les trois numéros de l'Eprouvette nous montrent qu'il n'est plus possible de ne pas considérer la bande dessinée comme un objet théorique à part entière.

1.1.3. L'apparition d'institutions dédiées

Le développement d'institutions dédiées à l'enseignement académique de la bande dessinée, à la conservation et à la valorisation de son patrimoine ou à son rayonnement et au soutien à la création, constitue un autre signe tangible de l'évolution de la place de la bande dessinée dans le paysage culturel. Il est visible à l'échelle internationale autant qu'en France. La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et le Musée de la bande dessinée, situés à Angoulême, le Centre Belge de la Bande Dessinée à Bruxelles et le Musée Hergé à Louvain-La-Neuve sont les plus proches, mais Bâle, Barcelone, Francfort, Gronningen, Hanovre,

⁵⁰ Luc Boltanski a tracé une chronologie de « l'entreprise de canonisation de la B.D. » en mettant en évidence ses principaux jalons entre 1948 et 1974, dans le domaine des œuvres de bande dessinée, du champ de la BD, du champ intellectuel et du champ universitaire. Luc Boltanski, « La constitution du champ de la bande dessinée », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1975, p.58 et 59.

⁵¹ Je cite par exemple le premier éditorial de Delfeil de Ton pour *Charlie Mensuel*, en février 1969 : « La bande dessinée, comme tout le reste, est toute simple. Elle n'a pas besoin de gloses, et surtout pas de glossateurs. »

⁵² Thierry Groensteen, *Systèmes de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, et Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit.

⁵³ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002.

⁵⁴ Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2009.

⁵⁵ Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême, L'An 2, 2003.

Istanbul, Kyoto, Londres, Lucca, San Francisco, Stockholm, Tampere, Tokyo, l'Argentine, le Danemark, le Portugal, ont aussi leur musée de la bande dessinée, dédié à un auteur, centré sur une production nationale, ou à vocation internationale. Dans le sillage des Instituts Saint-Luc, précurseurs dans l'enseignement de la bande dessinée⁵⁶, de nombreuses formations se sont mises en place et aujourd'hui, une dizaine d'écoles proposent en France un cursus d'apprentissage de la bande dessinée⁵⁷.

1.1.4. Un potentiel économique digne d'intérêt

Le quatrième indice est constitué par la taille du marché éditorial, en termes de volume de production, de chiffre d'affaire, voire de rentabilité. Les mesures de ces différentes grandeurs et l'analyse de leur évolution dans le temps pourraient nous renseigner quant à l'intensité de la diffusion des bandes dessinées dans la société, mais aussi quant à la considération qu'elle suscite dans le secteur de l'édition et des médias. Il est toutefois très difficile, voire impossible de trouver de telles informations pour le siècle passé. Il semble que les institutions susceptibles de consolider ce type de données, telles que le Centre National du Livre (et avant lui, le Centre National des Lettres) ou le Syndicat National de l'Edition, ne s'en sont pas préoccupé avant la dernière décennie. En revanche, et c'est aussi un fait significatif, des chiffres fiables, tant en termes d'exhaustivité qu'en termes de séries sont disponibles depuis le début des années 2000. On citera notamment les bilans de l'Association des critiques et journalistes de bande dessinée (ACBD) établis chaque année par son secrétaire, Gilles Ratier, sur la base d'informations fournies par les maisons d'édition⁵⁸, ainsi que la lecture critique qu'en propose chaque année depuis 2006, Xavier Guilbert pour le site *du9.org*⁵⁹. Sans entrer dans le débat de l'état de santé du secteur de l'édition de bande dessinée et des pronostics sur son avenir, nous nous contenterons de constater qu'il existe aujourd'hui des thermomètres et

⁵⁶ A noter aussi que l'Université de Vincennes proposait, en 1970 un enseignement pratique de la BD, où Giraud et Mézières ont donné des cours. Mentionné par Luc Boltanski, art. cit. p.62.

⁵⁷ L'EESI (Ecole européenne supérieure de l'image), à Angoulême, l'Ecole Emile-Cohl, à Lyon, l'Ecole Pivaut, à Nantes, ainsi que plusieurs écoles des Beaux-Arts ou des Arts décoratifs (plusieurs auteurs de la nouvelle génération de l'Association sont par exemple issus de l'école des arts décoratifs de Strasbourg).

⁵⁸ Ces bilans sont consultables en ligne sur le site de l'ACBD : <http://www.acbd.fr/bilan/les-bilans-de-lacbd.html>.

⁵⁹ Ces articles sont consultables en ligne sur le site *du9.org*. Pour 2010 : Xavier Guilbert, « Numérologie, édition 2010 », sur le site *du9.org*, [En ligne], publié en janvier 2011.

des médecins, et que cela constitue en soi un fait nouveau, révélateur de l'évolution de la présence de la bande dessinée dans le paysage culturel.

1.1.5. Un lectorat enfin décomplexé

La taille et surtout la composition du lectorat de la bande dessinée constituent enfin un dernier marqueur : âges, sexes, et classes sociales des lecteurs de bande dessinée sont des indicateurs de la place de la bande dessinée dans la société. Même si, en 1975, Luc Boltanski regrettait « l'absence d'enquête générale sur le public de la BD [...] et, *a fortiori*, [...] l'absence de séries permettant de suivre l'évolution dans le temps de ce public⁶⁰ », il disposait déjà de données lui permettant de mettre en évidence une transformation du public de la bande dessinée :

Sans perdre son public traditionnel – enfants, adultes des classes populaires et « parents » des classes supérieures, qui « empruntent » les bandes de leurs enfants et se les approprient sur le mode ludique et distant caractéristique de la relation des classes cultivées aux biens symboliques démunis de légitimité- la BD [...] tend à acquérir aujourd'hui un nouveau public doté de nouvelles dispositions propres à modifier le type de relation qu'il entretient avec elle [...] Ces nouveaux lecteurs transposent dans le rapport qu'ils entretiennent avec la BD les dispositions acquises au contact des biens culturels que transmet l'école : intérêt pour l'auteur de l'œuvre et pour sa biographie autant que pour l'œuvre elle-même ; propension au commentaire, à la paraphrase [...] et à la comparaison ; surtout disposition accumulatrice⁶¹.

Il pose ici les premiers constats d'une dualité du lectorat de la bande dessinée qui va se renforcer au cours des années : alors que la bande dessinée s'ancre progressivement dans les pratiques culturelles des jeunes adultes appartenant aux classes cultivées, elle reste marquée par l'image d'un medium populaire et apprécié par un public enfantin et adolescent. Si le public enfantin constitue encore une part importante de son lectorat et malgré la persistance d'un discours sur son caractère populaire⁶², la bande dessinée a changé de statut en progressant vers des classes sociales cultivées, « mieux "intégrées" au sein de la société [et] plus "impliquées" dans les évolutions de sa culture⁶³. » :

Que la BD touche les couches populaires semble en revanche un inébranlable cliché : pourtant, là encore, le mythe vacille. Elle a deux fois plus de succès chez les cadres

⁶⁰ Luc Boltanski, art. cit. p.41.

⁶¹ *Ibid.*, p.57 et 60

⁶² Xavier Guilbert, « Engouement « populaire » ? Quelques idées reçues sur la bande dessinée », *Le monde diplomatique*, janvier 2010, p. 27.

⁶³ Selon l'enquête commandée en 1994 par le Festival international d'Angoulême et réalisée par l'Institut français d'opinion publique (IFOP), citée par Xavier Guilbert, art. cit.

et professions intellectuelles supérieures (45 % de lecteurs) que chez les employés (22 %) ou les ouvriers (21 %). Et plus on est diplômé, plus on aime ces ouvrages⁶⁴.

Au cours de ce survol de ce que Luc Boltanski appellerait la « constitution du champ de la bande dessinée », nous avons mis en lumière plusieurs faits qui constituent des signes de l'évolution de sa place dans le paysage artistique et culturel : Le marché de l'art prend en considération des signatures d'auteurs de bande dessinée ; Un corpus théorique et des outils d'analyse propres à la bande dessinée sont progressivement apparus ; Les institutions relatives à la bande dessinée (musées, écoles, structures administratives et professionnelles) se sont multipliées en France et dans le monde ; Le poids économique et la vitalité du secteur de l'édition de bande dessinée font désormais l'objet de mesures et d'analyses ; Son lectorat s'est enrichi des couches plus cultivées de la population. Il n'est pas question d'en tirer un *satisfecit* général car nous n'avons relevé ici que les faits marquant un progrès en passant sous silence quelques reculs⁶⁵ ainsi que l'ampleur du chemin restant à parcourir pour que la bande dessinée accède à un statut équivalent à celui du cinéma ou de la photographie qui ne sont pas des formes d'art plus anciennes qu'elle.

1.2. La courte histoire des expositions de bande dessinée

Dans l'objectif de décrire et de comprendre les enjeux et les stratégies des expositions de bande dessinée qui est le nôtre, nous nous inscrivons dans une contemporanéité (quelles expositions aujourd'hui ?) et nous nous projetons vers un avenir proche (quelles expositions demain ?). Cette démarche nécessite de prendre du recul en replaçant cette actualité dans une perspective historique. L'histoire des expositions de bande dessinée suit un cours parallèle à celle que nous avons retracée, de la reconnaissance progressive de la bande dessinée comme forme artistique à part entière. Nous la parcourons à partir d'un acte fondateur, l'exposition *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, tenue au Musée des Arts Décoratifs en 1967 et nous décrirons les différentes ramifications d'une histoire marquée d'abord par la multiplication des manifestations collectives autour de la bande dessinée (festivals, rencontres...) conduisant au développement d'un certain modèle d'exposition, puis par l'investissement progressif des lieux de culture

⁶⁴ Xavier Guilbert, art. cit.

⁶⁵ Par exemple, la fin de la croissance du chiffre d'affaire de l'édition de bande dessinée en France, signalée par Xavier Guilbert dans « Numérologie, édition 2010 », sur le site *du9.org*, [En ligne], publié en janvier 2011.

officiels, conduisant à d'autres approches de l'exposition et à la confrontation avec d'autres formes d'art, et enfin par l'apparition d'une culture de l'exposition chez les auteurs de bande dessinée donnant elle-même naissance à de nouvelles formes d'exposition dans les années les plus récentes.

Cette histoire des expositions de bande dessinée pourrait elle-même donner lieu à des travaux de recherche plus complets et plus approfondis. Pour le projet qui nous occupe ici, nous nous bornerons à une approche descriptive des grands jalons de cette histoire afin de dresser la vue d'ensemble dont nous avons besoin⁶⁶.

1.2.1. Bande dessinée et Figuration narrative : l'acte fondateur de 1967

Avant de présenter l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative*, il convient d'expliquer pourquoi nous en faisons le point de départ de l'histoire des expositions de bande dessinée. On peut en effet faire remonter plus loin cette histoire: Julien Baudry, dans sa série d'articles « Exposer la bande dessinée...à travers les âges »⁶⁷ en voit les prémisses dans les salons des dessinateurs humoristes, apparus dans les années 20, et les expositions liées au Grand Prix de l'Image Française dans l'immédiat après-guerre. Plus près de nous, il faut aussi mentionner plusieurs expositions organisées par la SOCERLID (La Société d'Etudes et de Recherche des Littératures Dessinées que nous retrouverons aussi aux commandes de l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative*) dans les années 60⁶⁸. Par ailleurs, dans le chapitre 7 du catalogue de *Bande dessinée et Figuration narrative*, Pierre Couperie signale que « l'exposition de bandes dessinées n'est pas une nouveauté. La première eut lieu en avril 1922 au Waldorf Astoria, à New York. Il y en eut quelques autres, en particulier la Cavalcade of American Comics à New York en 1963⁶⁹. »

Nous retiendrons toutefois cet événement comme étant la première grande exposition de bande dessinée en France car elle rassemble plusieurs caractéristiques déterminantes : La présence des mots *bande dessinée* dans son

⁶⁶ Signalons toutefois deux sources importantes sur cette histoire : le chapitre 7 « En revenant de l'expo » du livre de Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, (op.cit.) et une série d'articles de Julien Baudry sur le site phylacterium.com (BAUDRY Julien, « Exposer la bande dessinée...à travers les âges », [en ligne], série d'articles publiés depuis le 7 février 2011 sur le site phylacterium.com).

⁶⁷ Julien Baudry, art. cit. article du 7 février 2011.

⁶⁸ A Paris, en 1965 et 1966, la Socerlid a notamment proposé les expositions suivantes : *Dix Millions d'Images*, *Burne Hogarth*, *Milton Caniff*.

⁶⁹ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *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*, Paris, Musée des Arts Décoratifs-Palais du Louvre, 1967, p.145.

intitulé est, à ma connaissance, inédite en France ; la durée de la manifestation (plus de deux mois) constitue aussi un fait remarquable ; l'installation dans un haut lieu de la culture classique (le Musée des Arts Décoratifs, dans les bâtiments du Louvre) est une nouveauté marquante ; enfin, cette exposition eut un retentissement médiatique considérable. Nous nous accordons donc sans peine avec le point de vue de Thierry Groensteen :

Plus qu'aucune autre, cette exposition fondatrice eut un retentissement considérable dans les médias et joua un rôle déterminant dans la reconnaissance de la bande dessinée comme un art à part entière [...] il n'y eut pas un titre important de la presse écrite qui ignore l'évènement. Initialement prévue pour être présentée du 7 avril au 12 juin 1967, l'exposition fut prolongée jusqu'au 30 juin [...] Elle était tombée à point nommé pour cristalliser un intérêt croissant pour la bande dessinée⁷⁰.

Organisée par l'équipe de la SOCERLID, fondée en 1964 par Pierre Couperie et Claude Moliterni, l'exposition s'organisait en quatre sections dont trois étaient consacrées à la bande dessinée et une aux peintres rassemblés sous l'étiquette « figuration narrative ». Il convient d'éclaircir au plus tôt et une fois pour toute la question de la juxtaposition de la bande dessinée et de la figuration narrative au sein d'une même exposition. Dans un entretien accordé à la revue *Contrechamps*, Pierre Couperie s'en explique on ne peut plus clairement :

L'idée, comme vous vous en doutez, n'est pas de nous. Elle nous a été imposée. Nous avons écrit à M. Mathey, le conservateur du Musée des Arts Décoratifs pour lui suggérer une exposition sur la bande dessinée. Il était favorable à ce projet, mais son conseil d'administration, très conservateur, rechignait [...] Gassiot Talabot étant bien introduit au Musée des Arts Décoratifs, il a proposé au conseil d'administration de mélanger bande dessinée et figuration narrative et l'a emporté ; il était devenu la caution culturelle de notre exposition⁷¹ !

Nous ne nous attarderons donc pas à cette section de l'exposition, ni à ses liens avec les autres sections qui, à l'évidence, n'ont fait l'objet d'aucun travail de commissariat. Pour les trois sections consacrées à la bande dessinée, les pièces présentées étaient issues d'œuvres de bande dessinée de toutes époques et de tous pays, avec toutefois une présence plus affirmée de la bande dessinée américaine. Elles étaient présentées selon plusieurs modalités : des agrandissements d'images isolées reproduites sur des panneaux, ou sur des cubes montrant les différents modes d'utilisation du



Fig. 1 : Affiche de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*.

⁷⁰ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.155 – 156.

⁷¹ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », entretien avec Nicolas Gaillard (propos recueillis en avril 1995 à Paris), *Contre-champ*, n°1, 1997, p.140.

texte et de la bulle, et des planches en couleurs (originaux ou reproductions) exposées à taille réelle en transparence dans une boîte aux murs lumineux. Selon les témoignages recueillis, la présence d'originaux était marginale, la grande masse des objets exposés étant des images extraites de planches ou de strips, agrandies à partir de leur version imprimée.

L'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* est fortement marquée par les convictions affirmées de ses principaux organisateurs, Claude Moliterni et Pierre Couperie en tête⁷². La lecture du catalogue⁷³, le témoignage d'Isabelle Coutrot-Chavarot, scénographe de l'exposition⁷⁴ et l'entretien accordé par Pierre Couperie à la revue *Contre Champs*⁷⁵ nous permettent de cerner ces convictions. Elles peuvent être reformulées de la façon suivante :

1) La bande dessinée est une forme artistique à part entière, mobilisant des moyens et des techniques qui lui sont propres. Par la richesse et la variété des productions du monde entier et par l'importance de sa diffusion, la bande dessinée constitue un phénomène culturel remarquable du XX^e siècle. Elle n'est toutefois reconnue dans aucune de ses principales dimensions, culturelles, artistiques, esthétiques... Le phénomène est nié dans son importance ou dans sa portée.

2) La littérature critique le concernant est réduite et souffre de deux maux : a) le manque de discernement, qui conduit à évaluer la bande dessinée en se fondant sur l'étude des productions de ses auteurs les plus médiocres ; b) l'extériorité, qui conduit à l'étudier en appliquant des méthodes importées d'autres disciplines (sociologie, psychologie, littérature, peinture, etc.) qui s'avèrent rarement adéquates. Dans sa préface au catalogue, Burne Hogarth formule ainsi le constat :

Avec quelques exceptions notables, on se heurte à une pénurie d'évaluation historique, esthétique ou philosophique au sujet de la bande dessinée en tant qu'art, et quant à sa place dans l'évolution culturelle⁷⁶.

3) Enfin, le système d'édition et de publication de la bande dessinée échoue (si tant est qu'il essaye) à restituer au lecteur final toute la qualité artistique des œuvres originales. Colorisation bâclée, mauvaise impression sur du mauvais papier, remplacement des bulles par des textes infra iconiques, dégâts typographiques... le manque de soin ou de compétence dans la publication des bandes dessinées et,

⁷² Les analyses présentées ici sont une synthèse d'un texte plus développé qui figure en annexe.

⁷³ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.*

⁷⁴ Témoignage recueilli par Pierre-Laurent Daures par échanges de courriers électroniques.

⁷⁵ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.131 à 146.

⁷⁶ Burne Hogarth in Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.* p.5.

plus encore, dans leur traduction, mènent à leur dégradation voire à leur mutilation.

Claude Moliterni, Pierre Couperie et l'équipe de la SOCERLID sont en mission (le mot ne semble pas trop fort) et mobilisent les moyens d'une exposition et d'un catalogue - livre pour obtenir la reconnaissance publique de la bande dessinée dans toutes ses dimensions : il faut que justice lui soit rendue. Pour cela, trois axes sont retenus :

Premier axe : Combattre l'ignorance et établir des vérités, en partageant la connaissance approfondie que les membres de la SOCERLID possèdent du medium. C'est l'objet de l'imposant catalogue de 250 pages qui aborde un très large champ de connaissances sur la bande dessinée. L'avant propos le qualifie de livre :

La conception de ce livre répond à ces désarrois et à ces lacunes. Si l'ouvrage dépasse largement le sujet de l'exposition qu'il accompagne, et qui est consacrée à un aspect de la question, à la technique narrative, c'est que tout se tient dans la bande dessinée, et tout est ignoré du public, aussi bien l'histoire du genre que son aspect pratique, commercial, sociologique, esthétique, etc⁷⁷.

Les textes rassemblés ne sont pas dénués de lacunes ni d'erreurs et sur plusieurs sujets, des points de vue différents et plus élaborés sont exprimés de nos jours. L'ensemble est toutefois remarquable par plusieurs aspects : La bande dessinée est étudiée comme une forme artistique autonome et n'est jamais évaluée à l'aune de critères appartenant à d'autres formes (qu'il s'agisse de la peinture, du cinéma ou de la littérature) ; elle y est toujours considérée depuis un point de vue de lecteur connaisseur ; les auteurs mettent en évidence les spécificités et le potentiel propre de la bande dessinée, plutôt que de lui appliquer les méthodes d'étude issues d'autres disciplines (sociologie, psychologie...) ; la clarté et la précision des textes démontrent une intention didactique constante et affirmée ; les exemples sont pris parmi des œuvres majeures ou ambitieuses (*Futuropolis*, de Pellos, *Little Nemo*, de Mac Kay, *Pogo*, de Walt Kelly, *Krazy Kat*, d'Herriman...). Bref, compte tenu de l'état des connaissances de l'époque sur le sujet, les textes présentés dans ce catalogue constituent une somme érudite, intéressante et fiable. Ils servent avec efficacité le projet général des organisateurs de l'exposition.

Deuxième axe : « braquer les projecteurs » sur les chefs d'œuvre de la bande dessinée, afin de former le goût du public ; Cet enjeu détermine évidemment la sélection des œuvres montrées, qui ressort de la fonction de commissariat de l'exposition. A l'évidence, les partis pris marqués de ce commissariat ont fait et font encore débat, d'autant plus qu'ils sont assénés comme

⁷⁷ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.* p.4.

étant l'expression d'un bon goût indiscutable. Le chapitre 6 du catalogue (*Le renouveau de la bande dessinée*), évoqué plus haut, est certainement celui qui a suscité le plus de commentaires : les auteurs s'y livrent en effet à une évaluation très subjective des productions des auteurs de l'après guerre, qui sont leurs contemporains. Comme l'a relevé Thierry Groensteen⁷⁸, on a pu leur reprocher à juste titre leur américano centrisme, d'ailleurs annoncé dès l'avant propos du catalogue : « Nous ne nous sommes pas limités à la bande américaine, mais nous lui avons laissé la place éminente qui lui revient à toutes les périodes⁷⁹. » On peut aussi considérer comme une faute de goût la disqualification assez brutale de Forest, même si les auteurs rendent par ailleurs justice aux Pratt, Crepax, Jacovitti, Morris, Franquin, Giraud, Tillieux, Jigé, Uderzo, Peyo, Macherot... La promotion de leurs goûts personnels par les organisateurs de l'exposition a ainsi pu contredire l'objectivité érudite dont ils se réclamaient.

Un autre parti-pris, moins visible et moins commenté me semble devoir être signalé : les auteurs du catalogue affichent une tendance générale à pondérer fortement la qualité du dessin parmi les critères d'évaluation des œuvres de bande dessinée. Divers indices dans la rédaction du catalogue montrent que le dessinateur est considéré comme le créateur principal de la bande dessinée : le scénariste apparaît au second rang quand il n'est pas oublié purement et simplement ; les séries sont évaluées au regard de la qualité de leur dessin et notamment de la capacité de ce dessin à rester consistant sans la couleur... Il ne faut toutefois pas comprendre ici que la bande dessinée est jugée sur les critères de l'art pictural : le dessin est certes mis en avant, mais au regard de ses qualités de dessin de bande dessinée. Ainsi, si le sujet de l'exposition est la technique narrative, comme le rappelle l'avant propos déjà cité, celle-ci est abordée, en premier lieu depuis le dessin, et même principalement depuis l'intérieur de la case : S'il est possible de distinguer un dessin d'illustration d'un dessin de bande dessinée (comme les auteurs le font dans le cas de Forrest), c'est qu'une part importante de la « technique narrative » doit se nicher au sein du second. Le choix de l'agrandissement ne serait donc pas justifié par l'intention d'élever le dessin de bande dessinée au rang du tableau de peinture, mais par l'ambition de faciliter la découverte de son caractère narratif (nous reviendrons sur la question de l'agrandissement).

⁷⁸ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit.

⁷⁹ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, op. cit. p.4.

Cette focalisation sur le dessin trouve une de ses origines dans les convictions de Pierre Couperie. En revenant a posteriori sur les intentions qui animaient l'équipe de la SOCERLID, il précise :

Nous voulions montrer que la bande dessinée était autre chose, qu'elle possédait des valeurs esthétiques qui lui étaient spécifiques. (...) Il faut comprendre que lorsqu'on montre une planche, les gens n'évaluent pas les valeurs graphiques du dessin, ils lisent les ballons. Pour lutter contre cette domination de l'écrit, nous sommes allés jusqu'à vider les bulles de leur contenu. Nous avons tout fait pour que le public regarde enfin l'image, le trait, la composition, les valeurs graphiques⁸⁰.

Nous allons voir que cette approche a aussi conduit à choisir une certaine forme de scénographie.

Troisième axe : « arracher (le public) à ses habitudes » en changeant le regard qu'il porte habituellement sur la bande dessinée. Conjugué à la focalisation sur le dessin comme essence de la bande dessinée, ce dernier objectif paraît avoir fortement déterminé les choix scénographiques de l'exposition.

S'il faut arracher le public à ses habitudes, c'est pour la raison que celles-ci sont mauvaises : « *Même aux Etats Unis, le public regarde sans la voir la bande dessinée*⁸¹. » Dans le chapitre 7 du catalogue (« Production et diffusion »). Pierre Couperie veut mettre en évidence la façon dont le système d'édition et de diffusion dégrade la nature et la qualité des bandes dessinées qui parviennent sous le regard des lecteurs. Il justifie le choix de la SOCERLID de recourir « à des agrandissements photographiques et aux dessins originaux prêtés par les auteurs⁸² » dans les expositions qu'elle organise depuis 1965, par cette volonté de revenir à la qualité de l'œuvre dans sa pureté originelle, avant qu'elle ne soit défigurée par une colorisation grossière et une impression approximative sur un mauvais papier :

Ceci afin d'amener le public à voir réellement la bande dessinée, à lui faire distinguer ce qui est art chez le dessinateur, de ce qui est trahison dans le journal ; avec la qualité du papier, la netteté des noirs et des blancs, l'agrandissement photographique permet d'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. Les œuvres de certains dessinateurs supportent sans perte de qualité des agrandissements extraordinaires (images de 15 cm portées à 2m et plus). La grande taille de ces images et celle des dessins originaux fut une révélation, qui devait mener la bande dessinée au Musée des Arts Décoratifs⁸³.

L'intention des organisateurs de l'exposition est clairement énoncée : Pour susciter un regard nouveau, il faut surprendre le lecteur (en rompant avec l'habitude du

⁸⁰ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138.

⁸¹ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *op .cit.* p.4.

⁸² *Ibid.* p.145.

⁸³ *Ibid.* p.145.

format) et « nettoyer » le dessin original des mutilations que la publication dans un journal lui a fait subir (mauvaises couleurs, réduction, mauvais papier...). Il faut toutefois bien convenir que cette intention louable projette les organisateurs sur un autre écueil : Dans leur souci de restaurer l'œuvre originelle (le dessin tel que tracé par le dessinateur), les organisateurs lui font subir de nouvelles manipulations (décolorisation, agrandissement) qui la dénaturent à leur tour.

Une fois clarifiés l'intention des organisateurs (révéler la bande dessinée dans sa beauté originelle, avant sa dégradation par l'édition, l'impression, la colorisation et la traduction) et leurs parti-pris de commissariat (sélection des chefs d'œuvre, focalisation sur le dessin comme essence de la bande dessinée et goût prononcé pour la bande dessinée américaine), il reste à prendre en compte les contraintes logistiques et financières : Isabelle Coutrot-Chavarot évoque une certaine difficulté à réunir des originaux ayant conduit à réaliser des clichés photographiques à partir d'imprimés⁸⁴, ce qui peut aussi justifier la nécessité de les « nettoyer » de leurs couleurs ; par ailleurs, selon elle, le choix du noir et blanc répondait au souhait de montrer la qualité du dessin, autant qu'à une contrainte économique, les tirages noir et blanc étant moins onéreux.

L'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* répondait, on l'a dit, à des enjeux affirmés : faire reconnaître la bande dessinée comme un art à part entière, éduquer le regard du public à une de ses spécificités, la « technique narrative », et, plus largement, confirmer, par une sorte de validation institutionnelle, l'ampleur du phénomène social, culturel et économique qu'elle représente. Menant ce projet avec détermination, les organisateurs ont adopté une stratégie cohérente ; cohérente dans son ensemble, par l'articulation des moyens déployés, et cohérente avec leurs convictions et leurs savoirs :

- Un catalogue (« livre ») abordant toutes les dimensions du phénomène et mettant l'érudition de ses auteurs au service de la pédagogie ;
- Une sélection d'œuvres couvrant une large variété de styles, de périodes et de nations ;
- Une scénographie magnifiant ce qui, dans l'esprit des organisateurs, constitue l'essence de la « technique narrative », elle même au cœur de la forme d'art qu'est la bande dessinée, à savoir : le dessin.

⁸⁴ Propos recueillis par Pierre-Laurent Daures. Sans qu'il soit possible aujourd'hui d'en prendre la mesure, il est certain que cette limite a existé ; Pierre Couperie la confirme : « A cela il faut ajouter les difficultés que nous avons dans les années soixante pour réunir des originaux. » in Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138.

Cette cohérence est toutefois fondée sur une hypothèse scientifique discutable (la primauté du dessin) qui grève la réussite du projet d'ensemble. Par ailleurs, on l'a vu, le projet de réparer les dégradations infligées au dessin par les procédés d'impression et de diffusion est entaché d'une sorte de vice de forme puisqu'il est mis en œuvre par le moyen d'une autre manipulation. Enfin, si l'affirmation de goûts personnels dans la fonction de commissariat peut être considérée comme un péché véniel, c'est une erreur tactique manifeste que de dévaloriser la production artistique nationale du pays où l'exposition est montrée !

Malgré cela, l'exposition a indéniablement atteint ses objectifs. Son succès public en atteste et, comme le souligne Thierry Groensteen, elle a joué « un rôle déterminant dans la reconnaissance de la bande dessinée comme un art à part entière⁸⁵ ». On peut toutefois s'interroger sur l'absence de relais immédiat à cette exposition : il faudra attendre plus de 15 ans avant qu'une manifestation aussi ambitieuse ne soit à nouveau organisée en France⁸⁶. Il est possible qu'en frustrant de nombreux acteurs du secteur ou connaisseurs de la bande dessinée en France, l'exposition de 1967 y ait planté les graines d'une forme d'anti-intellectualisme freinant durablement le développement de démarches scientifiques⁸⁷.

1.2.2. La dynamique des festivals et la multiplication des expositions de bande dessinée

Comme le signale Julien Baudry dans sa série d'articles « exposer la bande dessinée... à travers les âges »⁸⁸, le festival s'impose dans les années 70 et 80 comme « *un moyen d'expression privilégiée des associations bédéphiliques* ». Après le festival de Lucques (Lucca), dont la première édition, en 1965, a en fait eu lieu à Bordighera, c'est au milieu des années 70 que les premiers festivals se développent en France : dès 1973, à Toulouse, puis à Angoulême à partir de 1974. De nombreuses autres manifestations comparables verront ensuite le jour dans le courant des années 80, puis 90 : La première édition de *Quai des bulles* est organisée à Saint-Malo en 1981, le festival *BD Boum* de Blois naît en 1984, les rencontres BD à Bastia sont créées en 1994...

⁸⁵ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit., p.155.

⁸⁶ En dehors des autres occurrences de la même exposition dans les années qui suivirent.

⁸⁷ Plusieurs articles rapportés par Thierry Groensteen in *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.158, en donnent les indices : André Fermigier parle d'une « incroyable cuistrerie » et Vidal relève « les ravages que cause l'intellectualisme exacerbé... »

⁸⁸ Julien Baudry, art. cit. article du 7 février 2011, article du 17 mars 2011.

Il n'est pas question ici de retracer l'histoire des festivals de bande dessinée en France, ni d'étudier les enjeux auxquels ils tentent de répondre. Je propose simplement de retenir la formulation de Julien Baudry dans l'article cité plus haut :

A bien des égards, il me semble que le festival est, pour les fans, l'occasion de rassembler, dans une unité de temps et de lieu, l'ensemble des événements et expériences jusque là disséminés dans le temps et l'espace pour faire parler de la bande dessinée : espaces de vente (librairies), conférences, expositions, rencontre avec les auteurs, remise de prix [...] avec un double objectif ambitieux de rassembler les fans de bande dessinée et d'attirer des non-fans vers la bande dessinée⁸⁹.

L'exposition de bande dessinée est donc un événement parmi d'autres au sein des célébrations collectives que sont les festivals. Elle y acquiert rapidement une place de choix et une présence durable par plusieurs caractéristiques qui la mettent en adéquation avec les principaux objectifs d'un festival de bande dessinée : L'exposition constitue tout d'abord une attraction susceptible d'occuper quelque temps des visiteurs de plus en plus nombreux sans avoir à mobiliser des intervenants à répétition (une conférence ou une rencontre avec un auteur a une durée limitée et ne satisfait que le nombre de personnes que la salle peut contenir ; alors qu'une exposition, une fois montée, peut accueillir des foules beaucoup plus importantes durant toute la durée du festival). Dans le même ordre d'idées, il s'agit d'une manifestation permettant de partager collectivement une expérience autour d'objets de bande dessinée (planches originales, reproductions d'images, premières éditions de livres, croquis...) habituellement abordés sur le mode solitaire de la lecture. De plus, les processus de sélection et de mise en valeur qui sont mis en œuvre dans l'organisation d'une exposition confèrent aux objets exposés un statut nouveau dont l'appréciation se réalise dans le marché naissant des collectionneurs : Le développement des expositions rencontre et stimule la dynamique du mouvement des collectionneurs. Enfin, à l'instar des conférences, l'exposition permet aux organisateurs d'épancher leur érudition au sein de lieux de culture officielle, ce qui participe de la mission qu'ils se sont donnée de construire la légitimité de la bande dessinée. A cet égard, Julien Baudry parle de « l'héritage du militantisme de la légitimation, qui conduit les fans à adopter un discours volontairement non-critique, laudatif et lissant à l'égard de la bande dessinée. Dans la mesure où aucun autre discours (universitaire, institutionnel, par les auteurs eux-mêmes), n'émerge, le discours fanique domine largement le paysage critique de la bande dessinée. Il est susceptible d'influencer le contenu des expositions⁹⁰. »

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Julien Baudry, « Exposer la bande dessinée...à travers les âges », art. cit.

A ces différents facteurs stimulant la multiplication des expositions au sein des festivals de bande dessinée, eux même en plein essor, il faut certainement ajouter l'extension, dans les années 80, du champ des œuvres à montrer et des auteurs à faire découvrir : Une nouvelle génération d'auteurs arrive à maturité (la génération de François Schuiten, d'Enki Bilal...) et le mouvement prend une dimension très européenne avec l'apparition d'une bande dessinée contemporaine en Espagne (avec notamment les auteurs de la Movida : Mariscal, Ceesepe...), en Italie (Liberatore)... Qu'il s'agisse d'une réalité ou du fruit d'une curiosité nouvelle, il semble qu'il y a soudain plus à montrer.

Si la dynamique des festivals a joué un rôle important dans le développement et la multiplication des expositions de bande dessinée, elle a aussi marqué de son empreinte la nature même de ce type d'exposition en lui transférant une partie de son code génétique. On peut considérer un festival de bande dessinée comme une manifestation attirant un public *a priori* amateur de bandes dessinées, et qui attend notamment d'y satisfaire un désir de rencontre avec des auteurs (afin de donner plus de profondeur à son intérêt) et d'y combler un besoin de reconnaissance collective de sa passion (afin d'en valider le bien-fondé). Les expositions de bande dessinée se sont construites sur ces attentes et en sont restées marquées dans deux traits majeurs.

En premier lieu, la recherche d'intimité avec l'auteur a certainement conduit à la valorisation de la planche originale comme objet idéal d'exposition : La planche originale donne accès à une connaissance de l'auteur que l'imprimé ne livre pas, elle renseigne sur sa manière, ses procédés créatifs, et ses erreurs ; elle donne l'illusion de connaître l'artiste et pas uniquement son œuvre. En visitant l'exposition, le festivalier acquiert donc une qualité de connaisseur qui le distingue du lecteur *lambda* de la même façon que le ferait une dédicace.

En second lieu, l'attente d'une expérience partagée et collective a encouragé le développement d'une forme d'exposition puisant sa capacité à procurer des sensations et des émotions à des sources moins marquées par la solitude que la lecture. Dans son chapitre sur l'exposition *Opéra Bulles* dans *Un objet culturel non identifié*, Thierry Groensteen décrit cette « tendance scénographique en vigueur depuis quelques années, particulièrement à Angoulême, et qui attint à cette occasion son apogée : l'exposition-spectacle⁹¹. » Cette tendance s'est notamment illustrée à travers les expositions consacrées chaque année au lauréat du Grand Prix de la Ville d'Angoulême (Thierry Groensteen cite « l'astronef de Mézières en

⁹¹ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.161.

1985, [les] tranchées de Tardi en 1986, [le] bunker de Bilal en 1988⁹² »). Nous reviendrons ultérieurement sur les enjeux et la stratégie de ce type d'exposition, et je souhaite simplement ici mettre en lumière sa capacité à proposer une expérience alternative à la lecture de la bande dessinée et à l'opposé d'elle, partageable. Thierry Groensteen décrit ainsi le ressort de l'exposition spectacle :

Ce qui, dans l'art de la bande dessinée est exhaussé par l'exposition-spectacle, c'est son pouvoir démiurgique, sa propension à me projeter dans des mondes imaginaires. Soudain, il m'est proposé d'y pénétrer pour de bon, de m'y promener et de les visiter à mon rythme⁹³.

Cette *promenade*, cette *visite* peuvent être faites à plusieurs, répondant ainsi au besoin de validation collective d'une passion habituellement assouvie dans une activité solitaire.

1.2.3. *Opéra Bulles* et l'ouverture des portes des institutions culturelles

La dynamique des festivals a entraîné la multiplication et la banalisation des expositions de bande dessinée conduisant à un tournant dans la façon dont ces manifestations sont considérées : à la fin des années 90, les esprits semblent prêts à ce que des expositions de bande dessinée soient montrées sur des durées dépassant les quelques jours d'un festival dans des lieux jusqu'à présent consacrés à des formes d'art considérées comme nobles (notamment les musées). Même si la Grande Halle de la Villette n'entre pas dans cette catégorie (elle accueille des manifestations culturelles et des salons), l'exposition *Opéra Bulles* qu'elle a accueilli du 26 novembre 1991 au 5 janvier 1992 est considérée comme une charnière dans l'histoire des expositions de bande dessinée. Je partage en cela le point de vue de Thierry Groensteen qui présente *Opéra Bulles* parmi les trois jalons qu'il retient pour tracer une histoire synthétique de l'exposition de bande dessinée⁹⁴. Nous reviendrons sur le caractère historique de l'exposition, mais il est d'abord nécessaire de la décrire rapidement.

1.2.3.1. *Opéra Bulles*, une exposition grand public

Opéra Bulles était une production de la Grande Halle de La Villette, en collaboration avec le CNBDI et le SIBD (Salon international de la Bande dessinée). Déployée sur 3000 m², l'exposition était constituée d'un assemblage assez hétéroclite de quatre expositions dont certaines avaient déjà été montrées dans le cadre du CNBDI et du Festival d'Angoulême : *Le musée des ombres* était un remontage de l'exposition

⁹² *Ibid.* p.162

⁹³ *Ibid.* p.163.

⁹⁴ *Ibid.* p. 160.

déjà présentée au CNBDI en 1989 autour de l'univers des *Cités obscures*, créé par Benoît Peeters et François Schuiten. Pour cette exposition, les deux auteurs avaient conçue une scénographie impressionnante, dans des décors très travaillés⁹⁵. La section *Goscinny, profession humoriste*, consacrée à célébrer le talent de René Goscinny mettait en scène les différentes facettes de son œuvre au travers de diverses installations : un salon aménagé dans le style des années 50 évoquait par exemple *Modeste et Pompon*, d'autres espaces évoquaient *Le petit Nicolas*, *Lucky Luke*... Quarante-cinq auteurs (parmi lesquels Reiser, Edika, Franquin, Gibrat, Margerin...) étaient rassemblés dans une section thématique intitulée *Les français en vacances*. L'atelier Lucie Lom avait pour cela reconstitué un décor de camping, avec sa dune de sable, ses caravanes et tentes... *Bilal, 11 minutes pile* était aussi une reprise d'une exposition déjà montrée à Angoulême en 1988. Les dessins de Bilal, lauréat du Grand Prix 1987 étaient présentés dans un décor de bunker (images projetées en diaporama).

Il convient de noter qu'au-delà de la reprise d'expositions déjà montrées dans le cadre du festival d'Angoulême, *Opéra Bulles* a aussi mobilisé des équipes fortement marquées par leur expérience angoumoisine : L'atelier Lucie Lom était ainsi en charge de la coordination générale des scénographies et Olivier Corbex et François Vié (directeur artistique du festival) étaient impliqués dans la conception artistique. *Opéra Bulles* se tient ainsi au seuil de deux mondes : Elle tient du monde du festival puisque elle est constituée de sections déjà montrées à Angoulême et s'inscrit pleinement dans la *tendance scénographique* voire dans le genre *exposition-spectacle*, dont nous avons montré l'essor dans les festivals. Elle tient aussi de la nouvelle ère qui s'ouvre car elle est présentée dans un lieu neutre au regard de la bande dessinée, débordant ainsi le public des fans qui fréquentent habituellement les festivals et s'adressant explicitement au grand public. La lecture des dossiers spéciaux publiés pour l'occasion par (*A suivre*)⁹⁶ sur douze pages et par *Le Monde*⁹⁷ sur 8 pages nous permet de constater que les commentateurs de l'époque avaient eux aussi conscience du caractère historique de cette exposition pour la bande dessinée. Dans le dossier de (*A suivre*), Nicolas Finet y voit le signe d'une reconnaissance de la bande dessinée en tant qu'art :

⁹⁵ Voir à ce sujet : François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien avec P-L Daures, réalisé à Bruxelles le 21 décembre 2010.

⁹⁶ Nicolas Finet, « Opéra Bulles », (*À suivre*), dossier spécial, 1991.

⁹⁷ Le dossier comprenait notamment les articles suivants : Yves-marie Labé, « Opéra Bulles – Tétralogie », Ariane Chemin, « Opéra Bulles – Vacances propres à Bretignolles sur Mer », Joëlle Faure, « Opéra Bulles – La BD dans la troisième dimension », *Le Monde*, dossier spécial, 1^{er} novembre 1991.

Un tel déploiement de forces, et à Paris qui plus est, au service exclusif de ces petits miquets-là, qu'il n'y a pas si longtemps on traitait encore avec la condescendance accordée aux créations de seconde main, aux épiphénomènes de la Culture ! Bah... Voilà qui devrait réjouir ceux qui se sont battus pour gagner le droit de parler de la bande dessinée avec des majuscules, comme d'un Art⁹⁸.

Il considère manifestement ce combat comme gagné en 1991. Dans le même article, Nicolas Finet vante par ailleurs l'approche scénographique qu'il voit comme un aboutissement dans l'art d'exposer la bande dessinée :

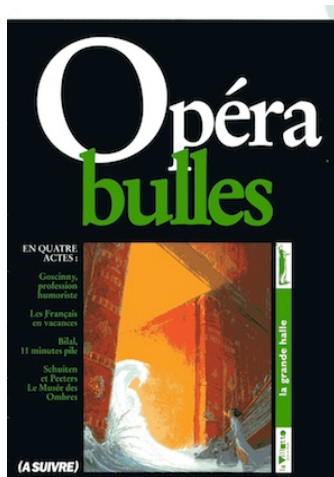


Fig. 2 : Couverture du dossier spécial "Opéra Bulles" paru dans (A suivre).

La bande dessinée comme un spectacle, avec tout ce que ce mot sous-entend d'émotion, de participation active, de vécu. Autrement dit, proposer par scénographie interposée [...] une authentique expérience de ce qu'est la bande dessinée [...] ⁹⁹»

Dans le dossier du Monde, Joëlle Faure soutient le même point de vue en écrivant qu'*Opéra Bulles* « concentre tous les acquis de l'histoire de la scénographie ¹⁰⁰ ».

L'exposition connaîtra un large succès public. Je pose l'hypothèse qu'en ponctuant à la fois l'émergence d'un phénomène de masse dépassant les fans, et le mouvement de recherche et de création en matière de scénographie et de muséographie de la bande dessinée, *Opéra Bulles* a opéré une sorte de validation de la présence de la bande dessinée dans le paysage culturel français. Cette validation ratifiée par la création récente d'institutions dédiées à la bande dessinée (CNBDI, musée de la bande dessinée) et confortée par la multiplication des galeries accueillant de la bande dessinée a joué un rôle déterminant pour ouvrir la porte d'autres institutions. S'il n'est pas tout à fait exact d'affirmer qu'il a fallu attendre *Opéra bulles* pour que des expositions de bande dessinée soient montrées dans des musées ou des lieux consacrés à d'autres formes d'art¹⁰¹, il est toutefois indéniable que le nombre d'exposition de bande dessinée dans des musées ou des institutions culturelles s'est multiplié dans les vingt-cinq dernières années et que ce phénomène peut s'expliquer par la levée de

⁹⁸ Nicolas Finet, art. cit. p.2.

⁹⁹ Nicolas Finet, art. cit. p.2.

¹⁰⁰ Joëlle Faure, « Opéra Bulles – La BD dans la troisième dimension », art. cit. L'article traite essentiellement de la question de la scénographie. Son sous-titre (« *Opéra Bulles* consacre, dans le temple de *Cité Cinés*, le succès de la scénographie du neuvième art ») place l'exposition dans la lignée de l'exposition *Cité Cinés*. L'auteur resitue *Opéra Bulles* dans une histoire de l'exposition qu'elle fait démarrer aux festivals (Angoulême et Lucques).

¹⁰¹ Après le précédent créé par l'exposition *Bande dessinée et Figuration Narrative* au Musée des Arts Décoratifs, il faut signaler l'exposition des aquarelles d'Hugo Pratt au Grand Palais en 1986.

deux obstacles majeurs : l'intérêt pour la bande dessinée n'est plus socialement dévalorisé et il existe désormais un public large et connaisseur d'une partie de la bande dessinée et donc susceptible d'être curieux d'en savoir plus.

1.2.3.2. L'entrée au musée

C'est dans ce contexte nouveau que la BNF a accueilli *Maîtres de la bande dessinée européenne* en 2000. Cette exposition a consacré une approche scientifique et patrimoniale que Thierry Groensteen, qui en a assuré le commissariat présente :

Cette exposition de la troisième génération [...] tenait pour acquis que la bande dessinée est un fait culturel, une forme artistique à part entière, susceptible d'être interrogée sous les aspects historique, sociologique, anthropologique, littéraire et esthétique. Elle prenait acte de l'existence d'un patrimoine international riche, divers et partiellement méconnu, affirmait une hiérarchie des créateurs, postulait l'intérêt de la planche originale et de la page imprimée comme documents complémentaires¹⁰².



Fig. 3 : Affiche de *Maîtres de la bande dessinée européenne* à la BNF.

Ce fut ensuite le Centre Pompidou qui accueillit en 2006 l'exposition *Hergé* en même temps que *BD Reporters*.

Hergé a eu honneurs du journal de 20h de France 2 et de nombreux média. En présentant trois cent planches originales et quelques centaines d'autres documents, elle ne visait pas uniquement à présenter l'œuvre d'Hergé, mais aussi la vie du grand homme au travers de sa correspondance, de documents sur le studio qu'il avait créé, de photographies de son enfance et de sa jeunesse : en présentant son exposition rétrospective dans le musée parisien consacré à l'art contemporain, il s'agissait de faire entrer Hergé au Panthéon des artistes du XX^e siècle. Cette *canonisation* sera par ailleurs validée quelques mois plus tard lorsque Fanny Rodwell, veuve d'Hergé fera don au Centre Pompidou d'une planche originale de *L'affaire Tournesol*. Citons encore les expositions *Toy comix*, au Musée des Arts Décoratifs, *De Superman au Chat du rabbin* au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, *Quintet* au MAC de Lyon, *Le Petit Dessin - Le Louvre invite la bande dessinée...*

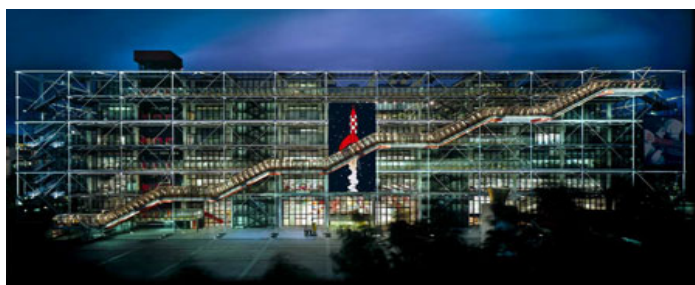


Fig. 4 : La façade du Centre Pompidou ornée de la fusée de Tintin

¹⁰² Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.160.

1.2.3.3. Enjeux et résistances au sein du musée

Cette profusion ne doit toutefois pas brosser un tableau complètement idyllique : Les acteurs qui ont organisé ou promu des expositions de bande dessinée dans des institutions culturelles dédiées à d'autres formes, plus anciennement reconnues, en témoignent : Dans toutes les institutions, des forces conservatrices résistent à cette nouveauté. C'était déjà le cas en 1967, comme le rappelle Pierre Couperie : « Nous avons écrit à M. Mathey, le conservateur du Musée des Arts Décoratifs pour lui suggérer une exposition sur la bande dessinée. Il était favorable à ce projet, mais son conseil d'administration, très conservateur, rechignait¹⁰³. » Ça l'était encore en 2000, puisque Thierry Groensteen présente l'initiative d'une exposition de bande dessinée à la BNF comme un « fait du prince » du président de la BNF, Jean-Pierre Angrémy, qui a suscité une « relative consternation (...) parmi ses collaborateurs¹⁰⁴. » Après l'exposition *Le petit dessein*, Stéphane Jarno met en évidence, dans *Télérama*, les mêmes réticences au cœur du Musée du Louvre, face au projet du directeur Henri Loyrette et cite Thérèse Willer, directrice du musée Tomi Ungerer à Strasbourg :

Pour la majorité des conservateurs, l'Art avec un grand A ne rime pas avec « accessible » ni « populaire ». A leurs yeux, dès lors qu'une œuvre n'est pas unique, qu'elle a été reproduite et diffusée commercialement, que ce soit par voie de presse ou de posters pour l'illustration, ou sous formes d'albums pour la bande dessinée, elle perd toute valeur artistique et ne mérite pas de figurer dans une exposition¹⁰⁵.

Cette résistance n'est pas propre à la France puisqu'il s'est trouvé certains critiques américains pour déplorer que l'exposition *High and Low*¹⁰⁶, ait discrédité le MOMA en présentant des œuvres de bande dessinée¹⁰⁷. Kim Munson, qui rapporte ces faits propose une explication :

[...] les expositions étaient considérées comme une façon de préciser les frontières entre ce qui est ou n'est pas de l'art et d'établir des valeurs pour le marché de l'art. Même si les manifestations présentant des bande dessinées et des images sont toujours très attractives, il est difficile de convaincre, des musées qu'il existe un contexte favorable à une exposition¹⁰⁸.

¹⁰³ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.140.

¹⁰⁴ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op.cit. p.164.

¹⁰⁵ Stéphane Jarno, « Objectif Louvre », *Télérama*, n°3084, 18 février 2009, p.20.

¹⁰⁶ *High and Low, modern art and popular culture*, au Museum Of Modern Art, New York, 1990

¹⁰⁷ Kim Munson, "Beyond High and Low : How comics and museums learned to co exist", *International Journal of Comic Art*, N°2, vol. 11, septembre 2009, p.228. Trad. P-L Daures, texte original : « Some of these critics, notably Hilton Kramer, still write that the "High & Low" show killed MoMA's reputation and besmirched the art world forever. »

¹⁰⁸ Kim Munson, art. cit., p. 292. Trad. P-L Daures. Texte original : « [...]exhibitions were seen as a way to reinforce boundaries of what is or isn't art and to establish value for the art market. Even though shows

Accueillir une exposition de bande dessinée dans un musée n'est donc pas un geste neutre au regard du domaine entretenu par son conservateur : cela contribue à déplacer les frontières séparant ce qui est de l'art et ce qui n'en n'est pas, et cela n'est évidemment pas du goût de tous.

Toutefois, le promoteur d'une exposition de bande dessinée au sein d'un musée dispose d'un argument difficile à ignorer : la capacité de la bande dessinée à attirer un public nombreux. Dans un article paru dans *Arts Magazine*, Léo Pajon fait état de chiffres tout à fait convaincants :

A Cherbourg, le temps de la biennale consacrée au 9ème art, la fréquentation du musée des Beaux Arts Thomas Henry est triplée voir quadruplée. Au Louvre, *Les sous sols du révolu*, de Nicolas de Crécy, associé à l'exposition *Le petit dessin* a déjà été écoulé à 55 000 exemplaires, surclassant de nombreux catalogues du musée parisien¹⁰⁹.

On peut considérer qu'un tel argument entraîne l'institution muséale sur un terrain démagogique, mais on peut aussi y voir une autre approche, plus légitime, consistant à explorer des champs artistiques laissés en jachère quitte à remettre en question le monopole d'une certaine forme d'art. Le succès des expositions et du marché de l'art en bande dessinée serait ainsi lié au fait que la bande dessinée est le refuge du figuratif, qui attire de plus en plus le public, en réaction à l'art contemporain « difficile ». Léo Pajon, dans l'article déjà cité, soutient ce point de vue en soulignant que « les dessinateurs ont quasiment pris le monopole d'un genre populaire et accessible : le dessin figuratif¹¹⁰ ». Il cite notamment Dominique Paysant, commissaire d'exposition :

Depuis les années 80 et le triomphe de ce qu'on a appelé la postmodernité, l'explosion de la photographie, des installations, de la vidéo, etc., beaucoup d'artistes (par exemple Annette Messager ou Joseph Beuys) se sont évertués à créer des univers énigmatiques, difficiles d'accès. C'est d'ailleurs à peu près à ce moment là qu'on a créé le métier de médiateur culturel, pour réussir à décrypter le travail des plasticiens. La figuration et le dessin ont pratiquement été éliminés des institutions¹¹¹.

Il semble donc qu'en organisant une exposition de bande dessinée, un musée peut voir au-delà de la question quantitative du nombre de visiteurs (et il est incontestable qu'une telle exposition dope la fréquentation), et viser le renouvellement de son public, en attirant des visiteurs plus jeunes et moins expérimentés, qui peuvent être intimidés par l'institution. Cet objectif légitime a,

featuring comics art and imagery are always very popular with the public, it's hard to convince the museums that there is a context for an exhibition. »

¹⁰⁹ Léo Pajon, art. cit. p.55 à 59.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

dans certains cas, éludé une question délicate que nous étudierons dans la troisième partie : comment montrer de la bande dessinée dans un musée conçu pour l'art plastique ?

Quoi qu'il en soit, c'est bien une nouvelle étape qui est franchie dans les années 2000 : Les expositions de bande dessinée peuvent désormais s'adresser au grand public, sans se limiter aux *fans*, les institutions culturelles sont disposées à les accueillir (malgré quelques résistances), les approches scénographiques se sont enrichies des démarches muséographiques plus classiques, les médias s'y intéressent... La fête serait complète si certaines parties de la profession elle-même ne la boudaient pas. Constatant le faible retentissement de l'exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Thierry Groensteen signale ainsi « l'absence de curiosité des amateurs et même des professionnels de la bande dessinée pour le passé de leur discipline, l'inexistence d'une culture partagée du neuvième art et la méfiance quasi atavique pour toute forme de récupération institutionnelle¹¹² ». Cette méfiance transpirait déjà dans les critiques de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, en 1967 et les réticences d'une partie de la profession à se livrer à l'exercice de l'étude scientifique ou de la *muséification* n'ont pu être que renforcées par l'entrée de la bande dessinée dans les salles des musées.

1.2.4. L'exposition de bande dessinée au service de la promotion de la culture française à l'étranger

Durant cette même période (les années 90), la bande dessinée acquiert un nouveau statut, peu visible en France mais très significatif : elle rejoint l'aréopage des productions nationales représentant la culture française à l'étranger. Dès 1992, L'AFAA était propriétaire d'une exposition sur la bande dessinée française conçue par Thierry Groensteen et François Vié. Cette exposition, constituée de dyptiques présentant chacun le *fac-simile* d'une planche et un cartel sur son auteur (Bilal, Jano, Margerin...) circulait dans le monde entier, souvent dans des musées ou des Centres Culturels Français. Pour les acteurs chargés de promouvoir la culture française, tels que l'AFAA, ou L'ADPF (devenue le département Livres et Ecrits de Cultures France) qui produisait aussi des expositions sous forme d'affiches, l'exposition de bande dessinée était, dès cette époque, un instrument d'action culturelle parmi d'autres.

Ainsi, en décembre 1994, l'AFAA a confié à Johanna Schipper, la production d'une nouvelle exposition, mettant en lumière le travail graphique novateur fait en France

¹¹² Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.166.

et sa singularité. Inspirée de l'expérience *Autarcic Comics*, et fondée sur la volonté de mettre en lumière des œuvres sortant du format classique franco-belge, l'intention affirmée d'*Opera Komiks* était de traiter la bande dessinée comme une forme d'art et d'en isoler un plusieurs mouvements (dans une approche de type « manifeste ») : montrer la bande dessinée comme un champ artistique d'où peuvent émerger des courants, des mouvements... L'exposition mit ainsi en lumière des jeunes artistes et des revues d'avant-garde (Fréon, Amok, lézard, Pelure amère...), tout en laissant une place importante à des auteurs plus reconnus. *Opera Komiks* a eu un grand succès public, bien relayé par la presse, conduisant un nombre croissant de Centres Culturels Français à inviter des auteurs de bande dessinée. Il leur est en effet rapidement apparu que l'exposition de bande dessinée présentait de nombreux avantages au regard de leurs missions et de leurs contraintes : il s'agit de livres francophones, d'œuvres de qualité, faciles à faire voyager, avec de surcroît un renouveau (la jeune génération était enfin éditée).

L'AFAA a ensuite demandé à Johanna Schipper de préparer une nouvelle exposition de bandes dessinées à l'occasion du passage à l'an 2000, en intégrant des commandes passées à des auteurs. Le thème de la science fiction, par le biais duquel l'an 2000 était souvent abordé en bande dessinée, s'est imposé rapidement, avec l'idée de faire travailler des auteurs de science fiction (Serge Lehman, notamment), avec une douzaine de dessinateurs francophones de science fiction : Beb-Deum, Enki Bilal, Philippe Buchet, Philippe Druillet, Marc-Antoine Mathieu, Jean-Claude Mézières, Moebius, Chantal Montellier, Killoffer, Jean-Marc Rochette, Stan et Vince, Olivier Vatine et Fred Blanchard. L'exposition *Ils rêvent le monde-Images sur l'An 2000* est ainsi constituée d'une série d'illustrations inédites reproduites sur des panneaux accompagnés de textes présentant les auteurs, d'une dizaine de cubes montrant des dessins extraits d'œuvres publiées et sélectionnés pour l'imaginaire qu'ils portent et pour l'intérêt de leur confrontation et de dix panneaux retraçant un historique de la bande dessinée de science-fiction. Cette exposition a énormément tourné dans plus de 50 pays ainsi que dans les bibliothèques départementales de prêt, parfois accompagnée d'un auteur invité. Elle existe encore et est toujours montrée.



Fig. 5 : Affiche promotionnelle de *Ils rêvent le monde - Images de l'an 2000*.

1.2.5. dans les années 2000, l'exposition devient un acte de création

L'auteur de bande dessinée, qu'ils se reconnaisse dans cette appellation ou dans celle de dessinateur réalise des gestes de création aboutissant à une œuvre portée au regard de ses contemporains (ou de leurs descendants) sous la forme d'un livre de bande dessinée ou d'une parution dans un support destiné à la lecture (revue, journal, écran...) : La façon dont un auteur de bande dessinée porte son œuvre au regard du monde, étant l'édition ou la publication, l'acte d'exposition lui est donc en théorie étranger, ou plutôt, il est étranger à son art comme il l'est aussi en théorie à l'art du cinéaste, alors qu'il est consubstantiel à la pratique de l'artiste plasticien. La place de l'auteur de bande dessinée dans l'exposition de son œuvre est donc un sujet d'interrogation légitime. Cette place peut, en théorie, résulter de trois types de postures de l'auteur vis-à-vis de la démarche d'exposition :

L'exposition déconnectée de l'acte de création : l'exposition ne fait pas partie du processus de création, mais constitue une péripétie de la carrière publique de l'œuvre, carrière sur laquelle l'auteur n'a qu'une maîtrise limitée. Une fois la bande dessinée publiée, chaque lecteur est libre de la lire à sa façon, chaque critique est libre de la commenter selon son esprit, d'autres créateurs s'en inspireront, et des commissaires et scénographes d'exposition souhaiteront l'exposer. L'auteur dispose certes d'un droit moral sur l'utilisation qui peut être faite de ses créations, mais il peut choisir de ne l'exercer qu'avec une grande distance. La rétrospective célébrant la carrière d'un auteur constitue un cas dans lequel cette posture est souvent visible : l'exposition est acceptée avec plaisir par l'auteur qui n'exerce pas un contrôle fort sur les œuvres qui sont montrées, d'autant plus qu'elles sont anciennes¹¹³.

L'exposition accompagnant la naissance de l'œuvre : L'exposition est appréhendée par l'auteur comme participant de l'acte de mise au monde de l'œuvre, au même titre que l'étape d'édition et celle de publication. Il n'est plus seul aux commandes, et doit collaborer avec d'autres compétences, mais il s'agit tout de même de compléter l'œuvre en accomplissant l'acte final de monstration qui lui donne sa portée universelle. Dans cette configuration, l'exposition peut accompagner la sortie d'un livre et, dans certains cas prendre une forme promotionnelle, mais elle peut aussi être détachée de l'actualité éditoriale et pensée comme une deuxième naissance pour une œuvre.

¹¹³ Ce n'est bien sûr pas le cas systématique : certains auteurs souhaitent exercer un très grand contrôle sur une exposition rétrospective qui leur est consacrée ou peuvent avoir une idée très précise de ce qu'ils veulent montrer et partagent le commissariat.

L'exposition comme acte de création : L'exposition offre une opportunité et un espace de création dont l'auteur peut souhaiter se saisir. Il n'est alors plus question de simplement montrer ce qui est déjà produit, mais de profiter de l'opportunité d'un lieu de rencontre avec un public pour accomplir quelque chose de nouveau.

Ces trois types de posture constituent, en théorie, un choix pour un auteur confronté à un projet d'exposition concernant son travail de bande dessinée. Toutefois, la volonté ou le désir de l'auteur ne sont pas les seuls déterminants de son implication dans l'exposition. La nature du projet d'exposition lui-même, ainsi que la personnalité des autres acteurs en présence (commissaire, scénographe, commanditaire, etc.) interviennent aussi. Les trois types de posture coexistent aujourd'hui : *Vraoum ! bande dessinée et art contemporain* ressortit par exemple de la première catégorie, *Music Strips* (exposition collective montrée à BD à Bastia en 2010 à l'occasion de la parution de *Rock Strips* chez Flammarion) de la seconde, et *Toy Comix* de la troisième. Il apparaît toutefois que cela n'a pas toujours été le cas et que les exemples d'implication forte des auteurs se sont significativement multipliés durant les vingt dernières années : La posture des auteurs vis à vis des expositions a globalement évolué dans le sens d'une appropriation croissante. A cet égard, l'exposition *Le musée des ombres*, présentée en 1989 au CNBDI à Angoulême puis dans le cadre d'*Opéra Bulles* en 1991 semble constituer une charnière. François Schuiten en garde « un souvenir formidable [...] parce que c'était vraiment très ambitieux, une grosse aventure¹¹⁴. »

[...] L'exposition de 89 est arrivée à un moment où on était déjà très préparés, très désireux de faire ça. J'avais commencé déjà à faire des petites choses en scénographie et naturellement mon travail aspirait à faire cette proposition, comme si les aspects scénographiques étaient déjà dans les images elles-mêmes. Evidemment, quand on a rencontré François Vié, il nous a poussés à franchir le pas et à être très ambitieux¹¹⁵.

Ce n'était peut être pas la première fois que des auteurs saisissaient l'opportunité d'une exposition consacrée à leur œuvre pour en faire un acte créatif mais cet événement a eu un fort retentissement et a en outre « constitué un jalon important dans la constitution de l'univers des Cités obscures¹¹⁶ » et dans l'œuvre de Schuiten et Peeters. Leurs processus créatifs et la vision qu'ils avaient de leur propre œuvre s'en sont trouvés modifiés au point que l'exposition constitue aujourd'hui une activité créative aussi importante que la publication de livre :

Je pense que mes expositions ne sont pas du tout des produits dérivés. J'y mets la même énergie [...] j'adore travailler l'exposition en elle-même. C'est plutôt par plaisir,

¹¹⁴ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Jean-Philippe Martin ; Jean-Pierre Mercier, art. cit. p.96.

par goût, et en lien avec les albums. Je considère que ça fait partie intégrante. On ne considère pas qu'il y a les albums et puis le reste. Il y a des films, une station de métro, il y a des objets, des expositions... tout ça participe à l'univers¹¹⁷.

Dans la foulée de Schuiten et Peeters, des auteurs de bande dessinée se sont progressivement emparé de la forme exposition pour s'essayer à de nouvelles formes, explorer de nouvelles directions dans leurs travaux ou plus simplement montrer des aspects inédits de leur œuvre. L'apparition de démarches d'exposition parodiques constitue un autre signe de ce processus d'appropriation. Le *Musée Ferraille* (présenté au Festival d'Angoulême en 2003), qui pourrait en constituer le prototype, a été ainsi commenté par Jean-Pierre Mercier et Jean-Philippe Martin :

Signe que l'exposition spectacle est en voie d'institutionnalisation, le collectif des Requins Marteaux (éditeur de l'excellente revue *Ferraille*) en a détourné le propos, en 2003, dans le *Musée Ferraille* [...] Tous les éléments présentés, planches originales, journaux, affiches, dessin animé, maquettes de parc à thèmes, et produits dérivés relevaient de l'invention parodique¹¹⁸.

Ici, ce sont des auteurs de bande dessinée qui s'emparent du thème « exposition de bande dessinée » pour tourner en dérision ses travers et plus généralement ceux du monde de la bande dessinée, dans un esprit ludique et humoristique.

Les commanditaires d'expositions de bande dessinée (institutions culturelles, galeries, festivals) ont accompagné ce mouvement en exprimant des attentes plus fortes vis-à-vis des artistes exposés. Le festival BD à Bastia, créé en 1994 et qui a montré plus de 140 expositions depuis sa création en 1994 illustre bien cet état d'esprit. Selon sa directrice, Dominique Mattéi :

D'abord, une exposition de bande dessinée, ce n'est pas seulement une exposition. Quand on monte une exposition de bande dessinée, c'est un projet global : l'auteur est nécessairement invité, il y a les originaux qui sont accrochés au mur, il y a nécessairement le livre qui est dans la salle [...] et puis, il y a aussi la plupart du temps un accompagnement : ça veut dire des ateliers avec les auteurs, pour des publics scolaires et des temps de rencontre tous publics où l'auteur parle de son travail. L'exposition de bande dessinée en principe, n'est jamais conçue toute seule¹¹⁹.

Dans le même ordre d'idée, on peut faire l'hypothèse que le statut de président du festival accordé au récipiendaire du grand prix du festival de l'année précédente, associé à la tradition d'une exposition consacrée à son travail a, année après année, installé l'idée d'une responsabilité de l'auteur dans l'exposition de ses œuvres. Jean-Marc Thévenet, qui dirigea le festival d'Angoulême (entre 1998 et 2006), évoque les années 80 comme une « grande période [...], celle d'une

¹¹⁷ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

¹¹⁸ Jean-Philippe Martin ; Jean-Pierre Mercier, art. cit. p.96.

¹¹⁹ Dominique Mattei, *Les expositions de BD à Bastia*, entretien téléphonique avec P-L Daures réalisé le 3 mars 2011.

nouvelle génération d'auteurs qui arrivent aux commandes¹²⁰. » Son évocation des « présidents » qu'il a côtoyés met en évidence l'implication forte de la majorité d'entre eux, même si certains restent encore en retrait :

Il y a des auteurs qui arrivent avec leur équipe : Schuiten arrive avec les « bleus » [l'agence Bleu Lumière], avec lesquels il travaille depuis longtemps, à qui il confie la scénographie, sur un projet qu'il a parfaitement cadré. François Boucq a une vision universelle de ce que doit être le festival à ce moment [en 1999] et non seulement il veut intervenir sur son exposition avec son scénographe, mais il a très envie aussi de travailler sur toute la programmation du reste du festival [...] En revanche, Veyron n'a pas d'idée particulière. Cestac n'a pas d'idée précise sur la scénographie, mais souhaite que l'exposition soit aussi une exposition sur l'édition et qui reflète dans le même temps sa passion d'autrefois à chiner des objets [...] Et Georges Wolinski, qui arrive de l'univers de la presse, n'a pas non plus d'idée très précise

Dans le même temps, à la fin des années 90, les institutions culturelles produisant des expositions de bande dessinée ont commencé y introduire des commandes aux auteurs : L'AFAA en 1999 pour l'exposition *Ils rêvent le monde – Images sur l'an 2000*, Le Centre Pompidou pour *BD Reporters* en 2006¹²¹, le Musée des Arts Décoratifs avec *Toy Comix* en 2007, la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image avec *Cent pour cent* en 2010, la Biennale d'Art Contemporain du Havre avec *Bande dessinée et Art Contemporain : la nouvelle scène de l'Egalité* en 2010...

Enfin, le phénomène de « mise en galerie » de la bande dessinée a aussi contribué à transformer le rapport de l'auteur de bande dessinée à l'acte d'exposition. Engagé par l'apparition d'un marché de la planche originale d'une part et, d'autre part, par le travail de plusieurs galeristes spécialisés dans la présentation de travaux plastiques d'auteurs de bande dessinée, ce mouvement a débuté dans les années 80, lorsque Christian Desbois a commencé à exposer Tardi et Bilal, puis a présenté des travaux plastiques de Rochette, Loustal, Mattotti, Florence Cestac, Bretécher... Aujourd'hui, la galerie Anne Barrault présente Jochen Gerner, David B., ou Killoffer « parce qu'ils ont un travail de dessin et que ça les intéressait de présenter des dessins dans le cadre d'une exposition, donc de faire des dessins pour un mur, parce que c'est quelque chose qui alimente leur travail de bande dessinée et réciproquement¹²². » Certains auteurs entretiennent ainsi une activité de création destinée à l'exposition à côté d'autres activités plus classiques touchant à la publication (bande dessinée, dessin de presse, illustration, etc.).

¹²⁰ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien avec P-L Daures, réalisé à Paris le 16 décembre 2010.

¹²¹ Johanna Schipper présentait au sein de cette exposition une installation originale inspirée de son ouvrage *Née quelque part* (Éditions Delcourt, 2004) et Cabu avait réalisé un projet spécifique sur le Centre Pompidou.

¹²² Anne Barrault, *Des auteurs de bande dessinée exposés en galerie d'art*, entretien avec P-L Daures, réalisé à Paris le 2 mars 2011

1.3. L'installation dans le paysage culturel

Plus de quarante ans se sont écoulés depuis ce que nous sommes convenus d'appeler la première grande exposition de bande dessinée en France. Durant cette période, les expositions de bande dessinée ont investi progressivement tous les types de lieux d'art et de culture, du musée à la fondation privée, du centre culturel au monument historique, de la bibliothèque à la galerie d'art. Les auteurs et éditeurs indépendants (de François Schuiten aux Requins Marteaux) sont de plus en plus nombreux à assumer des responsabilités de scénographie ou de commissariat dans leurs expositions, et certains investissent l'exposition de bande dessinée comme un nouveau terrain de création. Enfin, les dernières années ont vu se multiplier les expositions tentant d'établir une circulation entre la bande dessinée et d'autres formes d'art, de l'architecture à l'art contemporain...

1.3.1. Un ensemble de références communes

En quarante ans l'exposition de bande dessinée a atteint une certaine maturité signalée par l'émergence et l'acceptation de conventions plus ou moins formelles facilitant le positionnement et l'action des différentes catégories d'acteurs, du commissaire d'exposition au critique, en passant par les responsables d'institution, les auteurs, les scénographes et, bien entendu, le public. La collaboration entre un commissaire d'exposition et un scénographe n'a rien de spécifique à l'exposition de bande dessinée ; il a cependant fallu inventer des techniques spécifiques et adaptées à cet objet particulier et sélectionner les plus pertinentes. Aujourd'hui, on peut avancer que les acteurs intervenant dans la conception d'une exposition peuvent dialoguer en partageant des *modèles* d'exposition reconnus, qui peuvent s'instancier dans des expositions de référence connues (qu'elles soient historiques ou d'actualité) : l'exposition célébrant la carrière d'un auteur (*Hergé, Moebius-Transe-Forme*, mais aussi la plupart des expositions consacrées au grand prix du festival par le FIBD), l'exposition thématique collective (*BD reporters, Archi & BD, la ville dessinée, Parodies*), l'exposition scénographiée autour de l'univers d'un ou plusieurs auteurs (*Opéra Bulles* et, plus largement les créations de l'atelier Lucie Lom)... Sans pour autant établir des catégories précises et fixes, ces exemples montrent qu'il s'est constitué un ensemble de références partagées.

1.3.2. Un répertoire de techniques qui s'élargit

Dans le même temps, est progressivement apparu un corpus de techniques d'exposition adaptées à l'objet particulier qu'est la bande dessinée. Certaines ont été importées d'autres champs où elles étaient depuis longtemps en usage, d'autres sont apparues et se sont imposées. Un aperçu des procédés mis en œuvre

dans des expositions récentes illustre la variété des techniques à disposition d'un commissaire et d'un scénographe :

Un carnet de dessin peut être démembré et ses pages présentées encadrées en panorama (c'est ainsi que le carnet *La faune de Mars*, de Moebius, était présenté dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme*) ou au contraire, montré ouvert sous vitrine (dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme*, un autre carnet de Moebius était présenté ainsi, accompagné d'un diaporama des images numérisées des pages).

De la même façon, les pages d'un livre peuvent être présentées de façon panoramique, comme ce fut le cas pour l'intégralité des planches originales du *Lotus Bleu* dans l'exposition *Hergé* ou pour une sélection de reproductions agrandies de planches de *Un homme est mort* dans l'exposition *Etienne Davodeau* :



Fig. 7 : L'album de fac-simile des planches originales de *Mister Blueberry* dans *Moebius-Transe-Forme*.



Fig. 6 : Une vitrine de livres dans *Etienne Davodeau, dessiner le travail*.

Dessiner le travail. Les planches originales peuvent être présentées dans des cadres accrochés aux cimaises (les exemples sont nombreux, citons simplement *Cent pour Cent* et *Vraoum !*), ou dans des tables-vitrines horizontales (pour l'exposition *Moebius-Transe-Forme*, la Fondation Cartier avait mis en place des tables-vitrines à plusieurs étages). Signalons aussi la possibilité de proposer un livre constitué de *fac-simile* des planches originales d'un album que les visiteurs peuvent feuilleter (l'album *Mister Blueberry* de Giraud était présenté ainsi dans *Moebius-Transe-Forme*). L'image de bande dessinée peut être montrée dans sa forme d'original, ou dans des reproductions que l'impression numérique permet d'agrandir dans des proportions parfois monumentales (l'exposition *Archi &*

BD utilisait des reproductions et des originaux). Il est aussi courant de présenter dans une exposition du matériel vidéo, qu'il soit projeté ou montré sur des écrans (citons par exemple le documentaire vidéo sur le travail d'Yslaire présenté dans l'exposition *Le Petit Dessin*).

Le livre est aussi présent de diverses manières dans les expositions de bande dessinée : il peut être présenté sous vitrine, dans le cas d'exemplaires rares par

exemple ; il est aussi souvent proposé à la lecture, au cours de la visite (*Parodies*), ou dans un salon de lecture concluant la visite (comme dans *Archi & BD* et dans la plupart des expositions proposées par BD à Bastia). Il n'est pas utile de prolonger cette liste pour démontrer la richesse des techniques d'exposition de la bande dessinée.

La réussite d'expositions historiques de référence, l'existence de compétences et des techniques éprouvées, conjuguées à une légitimité plus forte de la bande dessinée dans le champ culturel sont de nature à rassurer les lieux d'accueil : En meilleure connaissance de cause, institutions et festivals sont plus réceptifs et prêts à s'engager sur des produits qu'ils connaissent mieux et qui ont fait leurs preuves. Il convient bien entendu de rester prudent quant à une vision trop optimiste des relations entre les institutions culturelles et la bande dessinée, qui restent encore empreintes de méfiance réciproque, comme le souligne Jean-Christophe Menu :

[...] l'institution muséale aborde la Bande Dessinée avec soupçon, et la bande dessinée aborde le Musée avec (selon les cas) un sentiment de défiance, ou un complexe vis-à-vis de la Culture¹²³.

Il apparaît toutefois que, depuis 1967, les lignes ont bougées : les réticences des institutions (au premier rang desquelles les musées) sont toujours de même nature, mais les expériences réussies et la perspective d'attirer du public font qu'elles s'expriment avec une virulence et une efficacité bien moindres qu'il y a quarante ans.

1.3.3. Pour un public plus exigeant

Le public, quant à lui, est aujourd'hui accoutumé aux expositions de bande dessinée. Cette habitude se manifeste dans une certaine capacité à prévoir un contenu à partir d'une annonce d'exposition ou plutôt à concevoir des attentes pertinentes au vu du titre de l'exposition, des auteurs annoncés, du lieu dans lequel elle se tient, et à faire un choix éclairé de la visiter ou non. Il est guidé en cela par une critique érudite et sérieuse qui ne se cantonne pas aux sites internet et aux revues spécialisées¹²⁴ mais peut aussi être lue dans des médias généralistes¹²⁵. Interrogée sur l'évolution des attentes du public de BD à Bastia, sa directrice, Dominique Mattéi, note une évolution « indéniable » :

Ça se traduit par une exigence de plus en plus forte. Au début, le public est épaté : on a fait des expositions avec des scénographies extrêmement fortes, notamment

¹²³ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, *op.cit.* p.145.

¹²⁴ Les sites du9, neuviemeart, actuabd, phylacterium, bodoï... ont récemment publié des articles ou dossiers sur des expositions de bande dessinée.

¹²⁵ Entre autres : Beaux Arts Magazine, Arte, France3, Télérama...

avec les Lucie-Lom, des projets très délirants mais très marquants. Donc au début ils adhèrent, dans le plaisir. Puis petit à petit, un esprit critique se met en place. Ils font des comparaisons d'une année sur l'autre, d'une expo sur l'autre... il y a un véritable esprit critique qui se déploie, c'est certain [...] Un public de plus en plus averti, de plus en plus efficace, de plus en plus exigeant [...] ¹²⁶

1.4. Conclusion

Parce qu'elle s'est développée au sein de médias de masse, jusqu'à en devenir un elle-même, la bande dessinée s'est construite sur une grande accessibilité formelle. Cette propriété lui a valu un succès universel, auprès de toutes les catégories sociales et de toutes les générations, mais a aussi retardé sa reconnaissance comme forme d'art entière et autonome par les acteurs et les prescripteurs culturels. En France, cette légitimité s'est surtout construite dans les cinquante dernières années et continue à progresser.

La conjugaison de la présence massive de la bande dessinée dans la culture collective et des progrès de sa reconnaissance officielle comme objet culturel ont conduit à l'émergence et au développement de manifestations collectives dont les festivals de bande dessinée ont progressivement fixé les standards. Aux progrès d'un art vécu dans une relation interpersonnelle (d'auteur à lecteur), les expositions de bande dessinée ont donné un contrepoint collectif : intronisation de la bande dessinée parmi les arts, validation publique de ses spécificités et de son attractivité, célébration de ses chefs d'œuvre, divertissement collectif...

Le développement de compétences affirmées et de techniques éprouvées en matière d'exposition de bande dessinée, la programmation de plus en plus fréquente de ces expositions dans des lieux officiels d'art et de culture, l'apparition timide d'une critique ont achevé de faire de l'exposition de bande dessinée un fait culturel accompli. Malgré tout, nombreux sont ceux qui restent encore sceptiques sur *l'intérêt* d'une exposition de bande dessinée. Ce doute, qui trahissait naguère une certaine condescendance traduit peut être aujourd'hui une interrogation sincère quant à la capacité d'une exposition à rendre justice à la forme d'art qu'est la bande dessinée. En d'autres termes, le terrain gagné dans le domaine du livre, où la bande dessinée a peu à peu fait valoir sa légitimité artistique et surtout sa spécificité, n'est il pas en train d'être déserté dans l'exposition, où elle se soumet à une figure imposée inventée pour d'autres formes d'art ?

¹²⁶ Dominique Mattei, *Les expositions de BD à Bastia*, entretien cité.

2. LES OBJETS EXPOSES, TYPOLOGIE ET VALEURS

Les expositions de bande dessinée sont aujourd'hui des manifestations fréquentes en France. Installées dans l'agenda culturel comme des événements récurrents elles semblent ne plus susciter de débat d'opportunité de la part des différentes parties prenantes (auteurs, institutions culturelles, professionnels, public...) ; la question « Faut-il exposer la bande dessinée ? » ne se pose plus tant les faits montrent l'intérêt que chacun y trouve : les expositions de bande dessinée attirent des visiteurs, elles ne peuvent que bénéficier aux ventes, elles procurent une forme de reconnaissance aux auteurs, elles servent la carrière de la bande dessinée parmi les arts... Il est en revanche légitime et utile d'ouvrir d'autres questions, d'ordre plus opérationnel : Comment exposer la bande dessinée ? Que se passe-t-il dans une exposition de bande dessinée ? C'est la question des enjeux associés à ce type d'exposition que nous étudierons bientôt, ainsi que celle des stratégies susceptibles de servir au mieux ces enjeux.

Afin de faire reposer cette réflexion à venir sur des bases concrètes, je crois nécessaire que nous commençons par décrire et examiner les éléments tangibles constituant une exposition : les objets exposés, le lieu d'exposition et le catalogue qui lui est parfois associé. Ces différents constituants sont loin d'être neutres vis-à-vis d'un projet d'exposition, soit qu'ils déterminent ou inspirent une stratégie (c'est évidemment le cas du lieu d'exposition), soit qu'ils soient eux-mêmes le fruit d'un choix éclairé par la stratégie retenue. On conçoit ainsi qu'il doit exister une certaine cohérence entre le lieu, les objets exposés, le projet d'exposition et son catalogue. A titre d'exemple, des projets d'exposition tels qu'une rétrospective de Jamie Hewlett (l'auteur de *Tank Girl*) à la BNF ou une reconstitution en 3D des décors de la série *Lapinot* de Lewis Trondheim à la médiathèque de Vincennes paraissent évidemment fondés sur des bases peu stables dans lesquelles on devine *a priori*

certaines incompatibilités et contradictions... Afin de donner à ce genre d'intuitions des fondements rationnels, nous établirons tout d'abord une typologie des objets exposés, puis nous identifierons et qualifierons les fonctions que peut remplir chaque type d'objet dans une exposition (nous parlerons alors des *valeurs* qu'il porte). Cette étude nous dotera d'une meilleure connaissance du potentiel et des limites des différents objets. Nous nous intéresserons ensuite aux lieux d'exposition eux-mêmes, non pas pour interroger leurs motivations à exposer la bande dessinée¹²⁷, mais surtout pour déterminer comment l'association d'un lieu (avec le statut qui lui est associé par le public) à un type d'exposition de bande dessinée détermine en partie la stratégie qui sera mise en œuvre. Enfin, nous poserons aussi notre regard sur l'objet particulier qu'est le catalogue d'exposition, afin de déterminer comment il peut nous renseigner sur l'exposition elle-même.

2.1. Typologie des objets exposés

La revue des expositions de bande dessinée de l'année 2010, nous a permis de remarquer la grande variété des objets montrés dans ces manifestations. Le caractère hétéroclite du rapide recensement auquel nous nous étions livré n'est pas anodin si l'on prend pour comparaison des expositions de peinture ou de photographies qui semblent beaucoup plus homogènes : De la planche originale de Hergé à la statue géante de Titeuf, en passant par la reproduction agrandie d'une case de Davodeau, un dessin encadré de Blutch, une sculpture de Masse, une maquette de Schuiten, un carnet de Moebius ou un exemplaire du *Journal de Spirou*, la variété des objets exposés est immense et appelle une typologie.

Nous proposons d'articuler cette typologie autour du rapport que l'objet d'exposition entretient avec l'œuvre publiée¹²⁸ : ils peuvent se situer en amont dans le processus de création (très en amont pour des croquis de recherche de personnage, par exemple, ou au contraire en très grande proximité avec l'œuvre imprimée, dans le cas de la planche originale), ou en aval (le livre, l'image agrandie, la figurine...). Ils peuvent aussi n'entretenir qu'un rapport très lointain avec l'œuvre publiée : c'est le cas par exemple d'un travail mené dans un autre champ de création par un auteur de bande dessinée, ou d'objets porteurs d'informations sur l'auteur lui-même (un entretien filmé, par exemple). Un

¹²⁷ Nous pourrions émettre des hypothèses à ce sujet, mais cette question restera généralement en dehors des objectifs de ce mémoire.

¹²⁸ Ces termes englobent l'œuvre imprimée et l'œuvre publiée sur un support numérique.

deuxième critère est susceptible de rendre productive cette typologie : le rapport de l'objet à l'exposition elle-même. Un objet peut être créé dans l'intention d'être exposé (c'est le cas de la statue géante de Titeuf, mais aussi celui de *TNT en Amérique*, de Jochen Gerner) ou avoir été conçu sans que son exposition ne soit envisagée (c'est le cas de la planche originale, du carnet de croquis...)

En croisant le critère du rapport à l'œuvre publiée (en aval ou en amont) avec celui du rapport à l'exposition (conçu pour l'exposition ou non), nous faisons logiquement apparaître 4 catégories. Si l'on regarde maintenant les objets qui n'entretiennent qu'un rapport latéral avec l'œuvre publiée (ils ne sont ni en aval, ni en amont dans le processus éditorial), il apparaît que le critère du rapport à l'exposition est peu discriminant : si un objet sans rapport avec la bande dessinée imprimée est montré dans une exposition de bande dessinée, il est probable qu'il ait été sélectionné parce qu'il s'agit d'un objet pensé pour l'exposition¹²⁹. Il est ici préférable de distinguer les objets qui sont des créations artistiques d'un auteur de bande dessinée, des objets produits par d'autres acteurs à des fins artistiques ou non, ou par l'auteur lui-même mais sans intention artistique.

Nous voici donc face à 6 catégories, sur lesquelles nous allons encore procéder à deux ajustements pour stabiliser notre typologie :

En premier lieu, il apparaît que les objets conçus pour l'exposition et se situant en amont de l'impression ont un statut difficile à cerner. Les quelques représentants de cette catégorie que j'ai pu identifier (*TNT en Amérique*, de Jochen Gerner, présenté dans *Vraoum !*, les planches originales des bandes dessinées créées pour les expositions *Toy Comix*, ou *Cent pour Cent*, les illustrations commandées aux auteurs de l'exposition *Ils rêvent le monde – Images sur l'an 2000*¹³⁰) peuvent sans problème être assimilés aux objets entretenant un rapport latéral avec l'œuvre imprimée et créés par un auteur de bande dessinée.

Par ailleurs, parmi les objets se situant en amont de la publication et non prévus pour l'exposition, je propose de distinguer particulièrement la planche originale pour deux raisons : elle occupe une place à part dans le processus de production car elle est techniquement l'objet le plus proche du livre final en amont de la reproduction ; à cause de cette place certainement, elle est l'objet le plus fréquemment rencontré dans les expositions de bande dessinée.

Notre typologie est ainsi constituée de six types d'objet :

¹²⁹ Il ne s'agit, bien entendu, pas d'une règle générale : les photographies de famille d'Hergé n'ont pas été prises en vue d'être exposées.

¹³⁰ Tous ont été conçus pour l'exposition et ont fait l'objet d'une édition prévue à l'avance.

	Non prévu pour l'exposition	Prévu pour l'exposition
En amont de l'objet publié	1) La planche originale 2) Le matériel de travail de l'auteur	
En aval de l'objet publié	3) L'imprimé et ses reproductions	
En rapport faible avec la publication	5) Les créations originales	
	6) Les documents d'exposition	

Dans les prochains chapitres, nous relèverons les principales caractéristiques de chacun de ces types d'objets, afin de préparer l'analyse de leurs fonctions au sein d'une exposition.

2.1.1. La planche originale

A l'instar de la littérature, de la photographie ou du cinéma, la bande dessinée est un art fondé sur la reproduction : L'œuvre d'art est celle qui est reproduite, diffusée sous une forme imprimée ou numérique. Dans cette conception, tous les objets antérieurs à l'étape de reproduction dans le processus de création et de diffusion ne peuvent pas être considérés comme l'œuvre finie telle que l'artiste l'a voulue. Cette conviction est particulièrement affirmée par les trois auteurs interrogés sur leur rapport à l'exposition dans le cadre de cette étude : Selon Jochen Gerner, « la planche originale de bande dessinée n'est pas l'œuvre finie. Elle n'est qu'une étape du processus menant jusqu'au livre imprimé¹³¹. » « Comme auteur de bande dessinée, il est important pour moi de considérer que l'œuvre finie sera ce support imprimé, et non pas la planche originale¹³². » Lewis Trondheim est aussi affirmatif : « On sait tous que la bande dessinée est un art moderne, basé sur la reproduction de l'œuvre. Et l'œuvre étant le livre, pas ce qui a permis de composer le livre¹³³. » Etienne Davodeau reste aussi attaché au livre : « Avant tout, je revendique le fait de faire des livres. [L'exposition] est une façon parallèle, secondaire, de diffuser ce qu'il y a dans les livres¹³⁴. »

Par la place à part qu'elle occupe dans le processus, au seuil de l'étape de reproduction, la planche originale joue toutefois un rôle particulier : Elle constitue la

¹³¹ Jochen Gerner, *De l'horizontal au vertical*, échanges de messages électroniques avec P-L Daures, réalisés entre le 7 et le 11 février 2011.

¹³² Jochen Gerner ; Christian Rosset, « En ligne(s) – suite d'échanges avec Jochen Gerner », art. cit.

¹³³ Lewis Trondheim, *Désolé, mais je n'aime pas trop faire d'expos*, échanges de messages électroniques avec P-L Daures, réalisés le 17 février 2011.

¹³⁴ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien téléphonique avec P-L Daures, réalisé le 7 mars 2011.

meilleure approximation de l'œuvre finie pour toutes les fonctions requérant l'unicité de l'œuvre d'art¹³⁵ : la conservation, la collection, la spéculation... La planche originale possède en effet plusieurs attributs en commun avec le tableau peint : il s'agit d'un objet plan, existant en un exemplaire unique, celui sur lequel la main de l'artiste a tracé des signes graphiques. Ces ressemblances en font des objets cousins et il est vite apparu qu'il était possible de mettre en œuvre avec la planche originale certains processus mis au point pour le tableau. Le processus de collection est un processus emprunté au domaine des œuvres picturales qui est facilement applicable aux planches originales de bande dessinée : il existe par exemple un nombre fini de planches originales de Milton Caniff, qui peuvent être recensées, dont l'état de conservation peut être qualifié et qui peuvent faire l'objet de cotations. Le processus d'exposition supporte lui aussi de s'appliquer à la planche originale : celle-ci peut être encadrée, accrochée aux cimaises et éclairée comme un tableau ; par ses caractéristiques techniques, elle s'adapte parfaitement à ces dispositifs d'exposition qui n'ont pas été conçus pour elle.

Les sérieuses aptitudes de la planche originale à entrer dans un processus d'exposition en font évidemment un objet très prisé : Parmi les expositions retenues dans notre corpus, sur une période s'étalant de 1967 à nos jours, seule une ne montrait pas de planches originales¹³⁶. Il conviendra toutefois d'étudier ce qui résulte de ce processus d'exposition lorsqu'il s'applique à la planche originale : peut-on s'attendre aux mêmes effets que lorsqu'il est appliqué à une toile de Poussin ou de Klee ?

Par ailleurs, il faut souligner que le règne de la planche originale comme candidat idéal à l'exposition est peut-être en train d'entamer son déclin. Plus précisément, il faut envisager un avenir dans lequel l'identification d'une planche originale correspondant à une page imprimée sera impossible pour certaines œuvres de bande dessinée. Sans même parler des cas extrêmes de certains auteurs ne dessinant qu'à la palette graphique (dans leurs cas, les étapes antérieures à la reproduction de l'œuvre sont entièrement dématérialisées), les processus créatifs d'un nombre croissant de dessinateurs contemporains s'appuient autant sur les outils classiques (papier, calque, crayon, encre...) que sur les outils informatiques (scanner, logiciels de traitement de l'image, imprimantes...) ; il devient alors impossible d'isoler une planche originale, c'est-à-dire un document unique possédant au moins trois caractéristiques : un support papier portant la trace d'un

¹³⁵ Ou, à tout le moins, son existence en un nombre réduit d'exemplaires.

¹³⁶ Il s'agit de *Ils rêvent le monde-Images sur l'An 2000*, exposition présentée par l'AFAA en 2000.

outil marquant (crayon, pinceau, feutre...) conduit directement par la main de l'auteur et situé en aval du processus de création (c'est-à-dire en proximité du document publié).

2.1.2. Le matériel de travail de l'auteur

Esquisses, études, recherches de personnage ou de décors, croquis, synopsis, story-board, crayonnés, dessins non retenus... les étapes amont du processus de création d'une bande dessinée sont riches en documents de travail. Bien qu'ils n'aient pas été destinés à l'impression ou à l'exposition lors de leur création et de leur utilisation par l'auteur, ils constituent des objets d'exposition très fréquemment utilisés, généralement dans leur forme originale et parfois en reproduction : j'ai déjà cité le cas du carnet de Moebius présenté sous vitrine et accompagné d'un diaporama des images numérisées de ses pages (dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme*). Nous adjoindrons à cette catégorie d'autres documents, qui se réfèrent aussi à ces étapes préparatoires, bien qu'il ne s'agisse pas forcément de créations de l'auteur :

- La documentation photographique ou autre rassemblée par l'auteur dans le cadre de son processus de travail : L'exposition *Etienne Davodeau, dessiner le travail*, présentait ainsi des photographies et articles de presse rassemblés par Etienne Davodeau lors de la réalisation des *Mauvaises Gens* et de *Un homme est mort* ;
- Les documents numériques utilisés dans la conception d'une bande dessinée : dans l'exposition *Le Petit Dessin - Le Louvre invite la bande dessinée*, par exemple, une installation vidéo montrait l'élaboration de plusieurs planches, du crayonnage à la mise en couleur de *Le Ciel au-dessus du Louvre* de Bernar Yslaire et Jean-Claude Carrière¹³⁷.

Nous disposons ainsi d'une catégorie d'objets d'exposition certes hétéroclite (on y trouve des dessins originaux, des vidéos, des photos, des images numériques...) mais réunis par une caractéristique commune : il s'agit d'objets entrant dans le processus de création d'une bande dessinée ou de documents renseignant de façon littérale sur ces objets ou sur le processus lui-même. Ils sont généralement utilisés en exposition pour donner accès à l'intimité du processus de création d'un auteur, à la façon d'un *making of*, et, plus rarement pour mettre en valeur leurs qualités esthétiques propres.

¹³⁷ Bernar Yslaire, Jean-Claude Carrière, *Le Ciel au-dessus du Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2009.

2.1.3. L'imprimé et ses reproductions

En aval de l'opération de reproduction de la planche originale de bande dessinée, les planches imprimées sont rassemblées dans un livre ou dans une revue. Ces versions imprimées (ou publiées sur un support numérique) de la bande dessinée fournissent de nombreux objets d'exposition.

Une planche imprimée peut être reproduite sur un support propre à l'exposition (papier cartonné, carton bulle, tenture ou bâche, voire directement en peinture murale), dans un format identique à celui de l'édition prévue pour la lecture, ou, plus généralement en agrandissement. Ces différents traitements peuvent aussi être appliqués à des extraits de la planche imprimée : un ou plusieurs strips, une ou plusieurs cases extraites d'un strip ou encore, plus rarement, une partie d'un dessin d'une case. L'exposition *Etienne Davodeau, Dessiner le travail* montrait par exemple une grande variété d'images reproduites : des planches complètes en format A1, A2 ou A3, des strips isolés ou par groupes de deux dans des formats proches du A1, des cases isolées dans des formats proches du A1 et du A2, voire agrandies jusqu'à 2x3m sur des grandes bâches. Rendus possibles par les progrès des techniques d'impression numérique, de tels agrandissements sont d'ailleurs de plus en plus fréquents dans les expositions : On a ainsi pu voir les planches du *Chasseur Déprime* agrandies à 3,5x5 m sur les murs de la Fondation Cartier, ou une image de Baru occupant toute la hauteur de l'espace d'exposition de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image.

A l'inverse de cette démesure, il est aussi possible de montrer l'image imprimée au travers d'objets beaucoup plus discrets tels que le livre ou la revue, qui peuvent être exposés ouverts ou montrer leur couverture. Il peut s'agir d'ouvrages anciens comme les premiers numéros de la revue *Métal Hurlant* dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme*, ou des éditions anciennes des albums de Tintin dans l'exposition *Hergé*, ou contemporains de l'exposition, comme les exemplaires des revues montrés dans une vitrine de l'exposition *Opera Komiks*, matérialisant la vitalité de la création en France, ou comme la bibliothèque des œuvres d'Etienne Davodeau montrant notamment les nombreuses traductions dont ses bandes dessinées ont fait l'objet.

2.1.4. Les produits dérivés

Cette catégorie regroupe tous les objets conçus en aval de l'étape de reproduction de l'œuvre originale, par déclinaison de celle-ci et à des fins d'exposition. La conception de tels objets fait appel à deux procédés principaux parfois couplés : l'agrandissement à échelle humaine et le passage de deux à trois dimensions. On

trouve ainsi des décors, des figurines et statues, des silhouettes à taille humaine, des peintures murales, des maquettes... D'une façon générale, la transposition des éléments d'un univers graphique plan à un univers tridimensionnel et la transformation du format d'un livre à la *grandeur nature* visent à procurer au lecteur un autre point de vue sur l'univers diégétique d'une œuvre ou à conférer à cet univers une apparence de réalité : en découvrant un salon aménagé dans le style des années 50 dans l'exposition *Goscinnny, profession humoriste*¹³⁸, on ne sait si l'on reste fasciné par l'irruption dans la réalité de l'univers fictionnel de Modeste et Pompon ou si l'on contemple les objets réels qui ont inspiré Franquin. Les produits dérivés entretiennent en effet souvent cette ambiguïté quant à la réalité à laquelle ils appartiennent. Leur indéniable matérialité prouve leur appartenance au monde tangible et par là vise à accroître notre croyance en l'histoire qui nous est contée¹³⁹ en employant toutefois deux moyens de persuasion contradictoires : en se présentant comme un fragment de la réalité dans laquelle s'est ancrée l'inspiration de l'auteur (l'objet est alors en quelque sorte en amont de l'histoire) et en se présentant comme un fragment de la réalité dans laquelle s'est déroulée l'histoire (l'objet est alors une trace de ce qui s'est passé). Dans tous les cas, on voit qu'ils sont en rapport certain avec l'histoire narrée par la bande dessinée beaucoup plus qu'ils ne nous renseignent sur les auteurs, ou sur leurs processus de création.

Ces produits dérivés sont d'une très grande variété : entre la maison de Boule et Bill¹⁴⁰, l'immense globe terrestre du *Musée des ombres*¹⁴¹, les objets de la vitrine *Jouets M. Ferraille, chambre de démonstration avec enfants*, présentée par Winshluss, Cizo et Felder dans le cadre de *Toy Comix*, et la Turbotraction ou le bureau de Gaston montrés dans l'exposition *Le*



Fig. 8 : La vitrine *Jouets M. Ferraille, chambre de démonstration avec enfants* dans *Toy Comix*.

¹³⁸ Une des sections d'*Opéra Bulles*, à la Grande Halle de La Villette, Paris, 1991.

¹³⁹ Il conviendrait d'ailleurs de parler plutôt de l'histoire que nous avons lue avant l'exposition ou que nous lirons après.

¹⁴⁰ Lors de l'exposition *Boule et Bill*, au festival d'Angoulême en 2009.

¹⁴¹ Une des sections d'*Opéra Bulles*, à la Grande Halle de La Villette, Paris, 1991.

*Monde de Franquin*¹⁴², il existe de grandes différences, notamment en termes d'intention artistique. L'identification de l'auteur de l'objet (l'auteur de la bande dessinée a-t-il participé à sa réalisation ?) fournit certainement un critère permettant d'opérer une discrimination parmi ces différents objets, de même que la datation de l'objet (accompagne-t-il l'exposition ou l'œuvre originale ?).

2.1.5. Les créations originales

Nous avons rassemblé dans cette catégorie des objets qui occupent une position latérale par rapport à l'œuvre publiée : ils ne sont ni en aval, ni en amont dans le processus éditorial. Leur deuxième caractéristique est d'être des créations artistiques d'un auteur de bande dessinée dont la vocation première est d'être exposées, même si certaines font aussi carrière sous une forme imprimée.

Afin de mieux cerner cette catégorie, le plus simple est de placer comme repères topographiques quelques unes des œuvres les plus représentatives : de nombreux travaux de Jochen Gerner occupent légitimement des places de premier rang dans cette famille : *TNT en Amérique*, présenté notamment dans *Vraoum !*, mais aussi *Panorama du feu*, ou *Abstraction*, montrée à la Villa Salacrou pendant la Biennale d'Art Contemporain du Havre. De nombreuses œuvres présentées au cours de cette biennale ont bien entendu vocation à figurer dans cette catégorie : Les 10x10 du collectif Atrabile (pour ponctuer les dix ans de vie de la maison d'édition



Fig. 9 : *TNT en Amérique*, de Jochen Gerner, exposé à la galerie Anne Barrault.

indépendante, plusieurs auteurs ont conçu des œuvres sur *Post-it* pour produire chacun un panneau de 10x10, soit 100 *Post-it*¹⁴³), la collaboration de François Olislaeger et Pauline Fondevila, l'installation de Ruppert et Mulot (*Le petit théâtre de l'ébriété*), mêlant théâtre, narration dessinée, animation par un procédé phénakistoscopique... Les bandes dessinées créées pour les expositions *Toy Comix*, ou *Cent pour Cent* ainsi que les illustrations commandées aux auteurs de

¹⁴² *Le Monde de Franquin*, à la Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris, 2004.

¹⁴³ Cette installation a été conçue en septembre 2007, pour le BD FIL de Lausanne et reprise au Musée Maritime lors de la biennale d'art contemporain du Havre

l'exposition *Ils rêvent le monde – Images sur l'an 2000*¹⁴⁴ relèvent aussi de cette catégorie puisqu'elles ont été créées dans une intention primaire d'exposition.

Cette famille des créations originales inclut aussi des pièces créées dans une forme s'éloignant fortement du medium bande dessinée : C'est encore à la biennale d'art contemporain du Havre que nous trouvons notre premier exemple, puisque Olivier Bramanti y a exposé des toiles représentant des bords de mer... Mais il est remarquable que d'autres cas proviennent du festival d'Angoulême lui-même : En 2010, l'exposition du lauréat du grand prix, Blutch, ne montrait pas ses bandes dessinées, mais son travail de dessin. Quelques années plus tôt, l'exposition de Fabrice Neaud (à l'Hôtel Saint-Simon) présentait sa série des *Cathédrales*, étonnant travail de dessin d'architecture. Ces créations peuvent même abandonner la forme picturale : *Toy Comix* présentait des installations sous vitrines¹⁴⁵, le *Tampographe*, de Sardon, les vidéos de Thiriet¹⁴⁶ ; *Archi et BD, la ville dessinée* montrait la vidéo Villemolle du collectif des Requins Marteaux, *Quintet* exposait des sculptures de Francis Masse, et l'installation *Planches*, de Benoît Jacques a été vue à BD à Bastia, à Périscopages, et avant cela dans d'autres lieux¹⁴⁷.

La question se peut être posée de savoir si on est encore en train d'exposer de la bande dessinée. Mais quand bien même la réponse serait négative (et certains auteurs tels que Benoît Jacques revendiquent une place qui n'est pas celle d'auteur de bande dessinée), cela ne signifie pas que ce type d'exposition n'ait pas d'intérêt dans le cadre d'une manifestation dédiée à la bande dessinée.

2.1.6. Les documents d'exposition

Reste une dernière catégorie d'objets d'exposition qui n'est en rien spécifique à la bande dessinée : Quelque soit la forme d'art exposée, il est possible de présenter des objets qui ne sont pas des œuvres d'art, ni n'en sont des dérivées ou des reproductions, ni n'entrent dans leur processus de création. Cette dernière catégorie rassemble essentiellement des documents relatifs à la vie de l'artiste lui-même, aux conditions dans lesquelles il exerce son art et aux relations qu'il entretient avec les professionnels de son environnement (éditeur, autres auteurs, galeristes...) ou avec ses lecteurs.

¹⁴⁴ Tous ont été conçus pour l'exposition et ont fait l'objet d'une édition prévue à l'avance.

¹⁴⁵ Les « Univers » : 4 grandes vitrines présentaient des installations réalisées par des dessinateurs et mêlant des jouets de la collection et leurs propres œuvres.

¹⁴⁶ Trois courts métrages *Pecking Chicken* de Thiriet (réalisés entre 1997 et 2004) mettant en scène un jouet mécanique (*Pecking Chicken*) étaient projetés sur des écrans vidéo.

¹⁴⁷ Nous reviendrons sur plusieurs de ces œuvres dans le dernier chapitre.

L'exposition *Hergé* au Centre Pompidou, dont l'objectif affiché était de faire connaître et reconnaître l'auteur de Tintin parmi les grands artistes du XX^e siècle, était riche en documents d'exposition : elle présentait des photos de Hergé enfant, des extraits de sa correspondance avec son éditeur ou avec ses lecteurs, des photos de ses collaborateurs et des locaux des studios Hergé... Dans d'autres expositions, on a pu voir la reconstitution de l'atelier de l'auteur, ou, plus fréquemment, des témoignages enregistrés (vidéo ou audio) de l'auteur lui-même : les interviews filmées des dessinateurs exposés dans *Toy Comix* sur le jouet de leur enfance étaient visualisables sur des bornes interactives ; on peut aussi citer le documentaire montrant Blutch dans l'exposition qui lui était consacrée lors du festival d'Angoulême 2010.

2.2. Fonction des objets exposés

Chacun des types d'objet que nous venons d'identifier possède des propriétés qui lui confèrent un certain potentiel et certaines limites au regard d'un projet d'exposition : une planche originale de Giraud ne produit pas le même effet sur le visiteur d'une exposition que le fac-simile de cette même planche ou que l'agrandissement de sa version imprimée. En sélectionnant un objet à exposer, le commissaire ambitionne de lui faire remplir une fonction dans le cadre d'un projet global qui peut prendre de multiples directions : émouvoir ou procurer un plaisir esthétique, informer sur l'acte créatif, susciter une réflexion, impressionner... Or, l'aptitude de l'objet en question à remplir une fonction donnée dépend de ses propriétés qui peuvent l'obérer ou la renforcer.

Il importe donc de clarifier ces propriétés, non pas en décrivant les caractéristiques de l'objet lui-même (les matériaux dont il est constitué, ses dimensions, etc.) mais en appréciant la valeur (ou les valeurs) que lui attribue celui qui le regarde, l'angle sous lequel le visiteur pourra aborder l'objet. S'il n'est, bien entendu, pas question de préjuger du comportement de chaque visiteur, qui est fonction de multiples facteurs dont la plupart lui sont propres (sa sensibilité, son érudition, son humeur du jour, etc.), il semble toutefois possible d'opérer une discrimination entre les objets d'exposition à partir des différentes valeurs qu'ils portent et qui sont susceptibles d'appeler certaines façons de les regarder.

Je propose de distinguer six valeurs que peut porter un objet d'exposition : la valeur narrative, la valeur documentaire, la valeur didactique, la valeur commerciale, la valeur synecdochique, la valeur esthétique.

2.2.1. La valeur synecdochique

La synecdoque est une variété de métonymie qui consiste à élargir ou à restreindre le contenu sémantique d'un mot (par exemple, *voir au loin une voile* signifie *voir un navire*). Cette figure de substitution particulière consistant à utiliser la partie pour le tout met en œuvre une relation *synecdochique* entre les deux réalités. Dans notre cas, nous définirons la valeur synecdochique d'un objet d'exposition par sa capacité à évoquer une œuvre, un concept, un événement, un ensemble dont il est extrait. Les expositions historiques s'appuient largement sur la valeur synecdochique des objets exposés : l'uniforme troué du poilu évoque toute la guerre des tranchées, le fragment de sarcophage appelle toute une dynastie de pharaons... Dans le cadre d'une exposition de bande dessinée, la case ou la planche valent pour le livre dans son ensemble : elles le représentent.

Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu met en évidence la valeur synecdochique de la planche originale lorsqu'il écrit : « Par ailleurs, de par son statut *d'étape* dans un processus [...], la planche n'est jamais donnée à voir comme fin en soi, mais toujours comme *trace* et relais d'autre chose : l'objet imprimé et manufacturé [...]»¹⁴⁸. Il apporte toutefois une nuance intéressante en rappelant que la planche originale représente un tout (le livre) dont elle ne fait pas réellement partie : « [...] la planche a le statut de *même* (nous connaissons cette page) tout en étant *autre* (nous ne la connaissons pas physiquement) ; et donc la *source* de ce que nous croyons connaître¹⁴⁹. »

Le caractère « original » ne semble pas apporter de surcroît significatif de valeur synecdochique : En examinant plusieurs types d'objets tels que le carnet de croquis, la reproduction d'images agrandies ou le scénario manuscrit, il apparaît plutôt que c'est la proximité de l'objet à l'œuvre imprimée qui détermine l'intensité de leur rapport synecdochique. A cet égard, une figurine en trois dimensions de Joe Dalton évoquera plus sûrement la série *Lucky Luke* que le scénario tapuscrit de Goscinny.

Ainsi, tout le matériel de travail situé en amont de l'œuvre imprimée possède une valeur synecdochique faible qui s'accroît au fur et à mesure que l'on s'approche des étapes de travail précédant la reproduction de l'œuvre. Dernière étape du processus, ultime objet de la série des originaux, La planche originale possède donc une double particularité : son appartenance à la famille des documents originaux, qui lui confère l'*aura* de l'œuvre d'art unique, et sa place finale dans le processus de

¹⁴⁸ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.141.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.142.

création, qui lui confère la valeur synecdochique la plus élevée parmi les documents originaux¹⁵⁰.

En revanche, tous les objets créés par reproduction ou par re-création de l'œuvre imprimée entrent très facilement dans un rapport synecdochique avec la bande dessinée dont ils sont issus. C'est évidemment le cas des reproductions de planches ou de cases : Sans connaître l'ouvrage dont elles sont extraites, le visiteur les identifie immédiatement comme des fragments d'un livre de bande dessinée. C'est aussi valable pour des objets créés pour l'exposition et inspirés d'une œuvre de bande dessinée : les figurines et statues, les décors, les installations lumineuses et sonores empruntent des éléments (essentiellement graphiques) à la bande dessinée à laquelle ils se réfèrent. Dans ce cas, on peut même soutenir que l'intention synecdochique est inscrite dans la création même de l'objet : il est conçu pour évoquer un livre ou une série de livres de bande dessinée.

Si l'on considère enfin les œuvres qu'un auteur de bande dessinée peut avoir produites dans d'autres champs, on peut généralement dire qu'elles entretiennent des rapports synecdochiques assez faibles, voire nuls, avec ses travaux de bande dessinée : On peut bien entendu reconnaître des liens de parenté entre les sculptures de Francis Masse ou les dessins de Killoffer et leurs œuvres de bande dessinée, mais il est préférable de parler ici de rapport dialectique : les interventions d'un même artiste dans différents champs ne se représentent pas l'une l'autre, elles dialoguent entre elles.

Dans un projet d'exposition célébrative d'un auteur, de nombreux objets sont utilisés pour leur valeur synecdochique : il n'est possible de rendre compte de l'étendue de l'œuvre immense et protéiforme d'un Moebius qu'en misant sur la capacité de fragments à évoquer l'ensemble. Dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme* qui lui était consacrée, carnets, planches originales, *fac-simile*, projections... étaient chargés de représenter et d'évoquer chaque ramification de l'œuvre de cet artiste prolifique. L'exposition du président, célébrant chaque année le lauréat du grand prix de l'édition précédente du festival d'Angoulême, est souvent conçue sur un principe similaire : rendre compte de façon exhaustive de l'œuvre d'un auteur en montrant des fragments de chacune des pièces qui la compose. L'exposition consacrée à Baru lors de la dernière édition du FIBD¹⁵¹ n'y dérogeait pas et présentait par ailleurs un effet remarquable : le mur de planches originales.

¹⁵⁰ Cette idée permet par ailleurs d'interroger le *fétichisme* de la planche originale de façon productive : il est peut-être autant dû à l'*aura* de l'original qu'à la valeur synecdochique de la planche.

¹⁵¹ *DLDDL*, à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 2011.

L'intégralité des planches de l'édition originale de *L'autoroute du soleil* était présentée sur une surface verticale de plusieurs mètres de haut et de large. L'exposition de l'intégralité des planches d'un album n'est pas une idée neuve : il y a plusieurs précédents¹⁵². L'originalité du mur de planches originales de *DLDDL* provient du fait que le visiteur était confronté à des planches de bande dessinée dont la valeur narrative avait été fortement amoindrie : *L'autoroute du soleil* est une bande dessinée réalisée directement pour une édition japonaise, avec un sens de lecture de droite à gauche, les planches sont exemptes de textes et il est impossible de regarder le détail de planches situées à trois mètres du sol. L'impression produite doit donc très peu à la valeur narrative de ces planches, mais beaucoup à l'accumulation saturante de valeur synecdochique : chacune de ces planches représente le livre qui est ainsi en quelque sorte *sur-représenté*.

Le même type d'effet est produit par une installation présentée Musée Hergé de Louvain-La-Neuve : dans la dernière salle d'exposition, le visiteur est invité à pénétrer dans une pièce cylindrique (de 2 ou 3 m de diamètre) dont le sol et le plafond sont des miroirs et dont les murs sont tapissés de couvertures d'album de *Tintin* parus dans toutes les langues. Il se retrouve ainsi au milieu d'une tour infinie d'albums de *Tintin*.

Le cas de *Tintin* nous amène d'ailleurs à identifier certaines précautions à prendre dans la manipulation de la valeur synecdochique d'un objet dans un projet d'exposition. Si le moindre crayonné d'Hergé appelle à l'esprit l'ensemble de son œuvre, il est risqué de le présenter aux côtés du travail d'un auteur plus confidentiel ou moins reconnu. Indépendamment des qualités artistiques des auteurs concernés, il y a des chances pour qu'une planche originale de Will Eisner empêche de voir la planche de Daniel Clowes accrochée à ses côtés : l'évocation de l'œuvre du premier pourrait bien masquer la planche exposée par le second. L'exposition *Opera Komiks* illustre bien le type de précaution à prendre : Elle présentait les travaux d'une dizaine de « jeunes auteurs » (issues des revues et collectifs *Fréon*, *Amok*, *Lézard*, *Pelure amère...*) aux côtés de quatre « maîtres » reconnus (Barbier, Baudoin, Loustal et Varennes) ; Les « maîtres » étaient exposés dans une première salle et les « jeunes » dans une seconde.

¹⁵² Lors de l'exposition *Hergé*, au centre Pompidou (2006), l'ensemble des pages (124 planches) de l'édition originale du *Lotus bleu* était présenté. La Cité a aussi réalisée plusieurs expositions de ce type : *La Cage*, de Martin Vaughn-James, *Géronimo*, de Jean Giraud...

En conclusion de cette partie, je signalerai encore l'utilisation que certains artistes plasticiens font de cette valeur synecdochique : Lorsque Wim Delvoye utilise le personnage de Donald, avec un graphisme très proche de l'original, c'est toute l'œuvre de Walt Disney (l'œuvre artistique, mais aussi l'empire commercial) qu'il convoque. D'autres, tels que Gilles Barbier, ou Hyungkoo Lee pourraient aussi être cités. Dans ses travaux de transformation de planches de bande dessinée, Jochen Gerner mise aussi sur cette valeur :

Lorsque j'opère une transformation sur une planche de bande dessinée, je détourne le système de lecture originale, je casse la narration originelle pour réfléchir sur l'image unique qui pourrait se construire à partir de cette page et qui en même temps pourrait *définir l'essence du livre entier*¹⁵³.

2.2.2. La valeur narrative

La bande dessinée est un art principalement fondé sur la narration. S'il existe de nombreuses tentatives et certaines réussites en matière de bande dessinée non narrative¹⁵⁴, l'immense majorité des œuvres produites repose sur une base narrative. Exposer de la bande dessinée revient donc à exposer un objet doublement empreint de l'idée de narration : d'une part, il est dans un rapport plus ou moins étroit avec l'objet narratif que constitue le livre de bande dessinée (qu'il en soit extrait, comme la planche ou la case, qu'il en soit dérivé, comme la figurine, ou qu'il le précède, comme le croquis, ou le story-board) ; d'autre part, le visiteur porte sur lui un regard qui est en partie dicté par ses habitudes (plus ou moins marquées) de lecteur d'images, et notamment de lecteur de bande dessinée. Ce regard de lecteur se manifeste dans la propension à rechercher un sens à la séquence de deux images montrées côte à côte.

Nous dirons ainsi que les objets exposés sont porteurs d'une *valeur narrative* en ce qu'ils appellent une lecture. Les séquences d'images extraites d'une œuvre de bande dessinée (planche, strip...), sous la forme d'originaux ou de reproduction, ont évidemment une valeur narrative élevée. Mais l'image isolée n'en est pas dénuée non plus puisque les images constituant une bande dessinée sont souvent intrinsèquement narratives, comme l'a illustré Scott McCloud dans *L'art invisible*¹⁵⁵. Par ailleurs, si l'image contient de surcroît des textes (bulles ou récitatifs), elle



Fig. 11 : L'exemple d'une image intrinsèquement narrative, par Scott McCloud (*L'art invisible*, planche 95).

¹⁵³ Jochen Gerner, *De l'horizontal au vertical*, entretien cité

¹⁵⁴ Cf. notamment Alvaro Nofuentes, *Structures narratives* en Bande dessinée, Ecole Européenne Supérieure de l'Image, Thierry Groensteen et Lambert Barthélémy, Angoulême, 2005

¹⁵⁵ Scott McCloud, *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999, planche 95.

appelle évidemment une lecture et enfin, si l'œuvre dont elle est extraite est connue du visiteur, l'image peut rappeler à son esprit un fragment ou la totalité de l'histoire. Quant aux autres objets d'exposition, parce qu'ils sont perçus comme des ancêtres ou des descendants du livre de bande dessinée, ils portent aussi dans leur code génétique une valeur narrative plus ou moins atténuée.

Avant de s'interroger sur la prise en compte de la valeur narrative des objets montrés dans un projet d'exposition, il n'est pas inutile de souligner, avec Jean-Christophe Menu que « [...] de l'avis général, on lit difficilement une planche originale au mur. La lecture est malaisée, même dans le cas d'une histoire en une planche qui ne correspondrait pas à un fragment¹⁵⁶. » Le constat s'étend évidemment aux autres avatars de la planche (reproduite, agrandie, imprimée...) ainsi qu'aux strips et aux cases. Pour revenir à la planche, soulignons que la lecture d'une planche de bande dessinée prend un certain temps et nécessite une proximité physique avec l'œuvre accrochée. De ce fait, la lecture simultanée de la même planche par plusieurs visiteurs devient vite inconfortable, voire impossible. Dans le cas où il est choisi d'accrocher une séquence de planches, la visite peut donner lieu à une succession de files d'attente. Par ailleurs, la présence d'un autre lecteur est parfois source d'un inconfort similaire à celui que l'on vit lorsqu'un importun lit par-dessus notre épaule.

Une première façon de prendre en compte la valeur narrative des objets montrés dans une exposition de bande dessinée est de considérer qu'elle perturbe le projet d'exposition : il faut alors chercher à la réduire ou à la rendre inopérante. C'est l'intention de Pierre Sterckx et David Rosenberg dans l'exposition *Vraoum !* : « En encadrant une planche, on l'extrait de l'album et on suspend la narration. On facilite alors l'observation de ce qui la constitue : case, intercase, phylactère, récitatif, personnage, dessin, couleur...¹⁵⁷ » En 1967, Pierre Couperie avaient des intentions comparables mais optait pour des choix plus radicaux pour parvenir à « suspendre la narration » :

Il faut comprendre que lorsqu'on montre une planche, les gens n'évaluent pas les valeurs graphiques du dessin, ils lisent les ballons. Pour lutter contre cette domination de l'écrit, nous sommes allés jusqu'à vider les bulles de leur contenu. Nous avons tout fait pour que le public regarde enfin l'image, le trait, la composition, les valeurs graphiques¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op.cit. p.140-141.

¹⁵⁷ David Rosenberg, Pierre Sterckx, *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*, Paris, Fage éditions ; La maison rouge, 2009, p.20.

¹⁵⁸ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit, p.138-139.

Il n'est pas surprenant que le souhait d'annuler la valeur narrative d'une image de bande dessinée conduise à lui faire subir ce qui ressemble à une amputation : c'est simplement la confirmation que cette valeur narrative est intrinsèque à l'image de bande dessinée.

Partant de ce constat d'une valeur narrative inextinguible, une deuxième approche se fait jour : Exploiter sa force en la détournant et, par la désorientation du regard de lecteur, amener le visiteur à une autre approche des objets qui lui sont montrés. C'est cette désorientation qui est à l'œuvre dans les cas déjà cités d'expositions de l'intégralité des planches d'un album. A propos de l'exposition de l'intégralité des planches de l'édition originale du *Lotus bleu* lors de l'exposition *Hergé*, Christian Rosset souligne cet effet :

S'il pouvait surgir quelque chose de neuf à l'esprit, c'était dû en grande partie à la désorientation de la lecture que provoquait le dispositif d'accrochage, renforçant l'appréhension plastique du travail d'Hergé (la narration étant, pour une fois, rendue difficile à saisir d'emblée dans le temps du parcours de la salle)¹⁵⁹.

Dans le même article, Christian Rosset fournit une autre piste en indiquant que « le narratif [...] est bien souvent le seul mode permettant à l'œil de se mouvoir¹⁶⁰. » Le regard de lecteur de bande dessinée est habitué à se mouvoir dans un espace narratif constitué de séquences d'image, organisées en planches, elle-même parties d'un système plus vaste (livre, série...). En montrant une partie de cet espace seulement, on supprime l'environnement dans lequel l'œil était habitué à appréhender l'image : une fois sorti de l'image, l'œil ne va nulle part, il tombe dans le vide. Il est heureux que certaines images de bande dessinée puissent « tenir le mur » (nous y reviendrons en évoquant la *valeur esthétique*), mais c'est loin d'être toujours le cas. On peut alors penser l'exposition comme un espace de substitution à l'espace narratif du livre, fournissant un nouvel environnement aux images de bande dessinée et à l'œil du visiteur. Les moyens d'y parvenir seront évoqués dans la partie 3.3 *L'enjeu esthétique : offrir une expérience esthétique se substituant à l'expérience de lecture*.

Quelque soit le projet d'exposition, il apparaît risqué de considérer la valeur narrative des objets montrés comme neutre : que ce soit pour la suspendre, pour l'utiliser littéralement ou pour la détourner, elle doit faire l'objet d'un traitement pensé dans un objectif défini en fonction des autres valeurs (et notamment la valeur plastique) que l'exposition veut magnifier.

¹⁵⁹ Christian Rosset, « Tenir le mur », art. cit. p166-167.

¹⁶⁰ *Ibid.* p.173.

2.2.3. La valeur commerciale et spéculative :

Il est difficile de désapprouver Jean-Christophe Menu quand il écrit : « Qu'une planche de Bilal puisse se vendre 176910 € à Drouot en 2007 est un évènement étranger à toute préoccupation de nature artistique [...] »¹⁶¹ ; Il serait toutefois risqué de faire totalement abstraction d'un tel fait dans un projet d'exposition.

Depuis quelques années, une publicité régulière est faite dans des médias de grande diffusion autour des ventes d'objets de collection relatifs à la bande dessinée. Ainsi, le journal *Le Monde* a-t-il consacré en avril 2011 une page entière à la vente de 700 dessins et planches chez Artcurial¹⁶². Sans même que l'article soit lu, s'installe l'idée que les planches et dessins originaux sont des objets de collection atteignant des prix élevés (puisqu'ils font l'objet de ventes dans des maisons prestigieuses). Que ces cotes soient connues avec précision du grand public est finalement de peu d'importance au regard de la conséquence que cette connaissance (ou ce fantasme) peut avoir sur le regard porté sur l'œuvre : S'attache désormais à certains objets de bande dessinée une valeur commerciale et spéculative plus ou moins imaginée.



Fig. 12 : Planche de Gaston Lagaffe (Franquin) vendue 39710 € en 2007

Il semble illusoire de vouloir faire abstraction de cette valeur : par exemple, bien que Pierre Sterckx et David Rosenberg se défendent d'avoir recherché les planches faisant l'objet des meilleures cotations pour l'exposition *Vraoum !*, le visiteur est malgré tout informé que les planches exposées sont prêtées par des collectionneurs¹⁶³.

Ainsi, sous le regard d'un visiteur d'exposition, la planche originale ou le dessin original encadré, l'édition ancienne placée sous une vitrine sont *tous* susceptibles

¹⁶¹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op.cit. p. 140, note n°89. Précisons que Jean-Christophe Menu commet ici une petite erreur puisque la pièce en question était une illustration de couverture et non une planche. Cette confusion ne fait toutefois que renforcer l'hypothèse formulée plus bas d'une valeur spéculative de la planche un peu fantasmée.

¹⁶² Frédéric Potet, « La bande dessinée passe vite de l'album à la galerie », *Le Monde*, samedi 2 avril 2011. Cet article était annoncé en première page.

¹⁶³ C'est le principe sur lequel s'est fondée La maison rouge, qui accueillait l'exposition : n'exposer que des collections privées.

d'être possédés par un collectionneur ou vendus chez Artcurial. Il est par ailleurs probable que l'ignorance des cotes exactes et des éléments qui les déterminent (la qualité de l'œuvre ? la popularité de son auteur ? la rareté ?) renforce le fantasme d'une valeur élevée.

Ce phénomène est susceptible de perturber la bonne réception de l'exposition : la difficulté voire l'impossibilité de trouver dans la planche exposée les justifications de sa valeur commerciale supposée rendent incompréhensible l'exposition et peuvent avoir un effet excluant sur le visiteur non expert.

2.2.4. La valeur didactique

Certains objets d'exposition possèdent des caractéristiques qui permettent de renseigner l'observateur sur les processus créatifs d'un auteur de bande dessinée (ses méthodes, ses outils, sa pratique...) et, plus largement de l'informer sur le médium bande dessinée. La planche originale est bien entendue considérée comme l'archétype de ces objets, mais la plupart des documents regroupés dans la catégorie du matériel de travail de l'auteur, sont aussi porteurs de ce type de caractéristiques, à des degrés plus ou moins élevés. Certains documents de travail sont en effet relativement pauvres en informations sur leur élaboration : Les planches originales de Gotlib ressemblent par exemple de très près à celles qui sont visibles dans le livre imprimé. Dans ce cas, la valeur didactique se limite à la mise en évidence que l'œuvre imprimée a été tracée par une main humaine, dans un format différent de celui de l'impression (une telle prise de conscience peut toutefois être considérée comme un résultat appréciable dans certains cas : la confrontation à l'œuvre réelle dont on ne connaissait que la reproduction peut être vécue comme une révélation). Il convient aussi de signaler que la valeur didactique ne se manifeste pas que dans les originaux : l'installation vidéo montrant l'élaboration de plusieurs planches de *Le Ciel au-dessus du Louvre* de Bernar Yslaire et Jean-Claude Carrière¹⁶⁴, dans l'exposition *Le Petit Dessin* est évidemment aussi porteuse d'une forte valeur didactique, de même que le documentaire vidéo sur Blutch présenté dans le cadre de l'exposition qui lui était consacrée lors de l'édition 2010 du festival d'Angoulême. L'exposition *Hergé* présentait une variété intéressante d'objets utilisés pour leur valeur didactique : les documents photographiques sur les studios Hergé et ses collaborateurs, la correspondance de Hergé, ses témoignages écrits et enregistrés... Ces pièces ne présentent pas d'intérêt artistique ou narratif : leur présence dans une exposition répond à un

¹⁶⁴ Bernar Yslaire, Jean-Claude Carrière, *op. cit.*

objectif pédagogique, celui de donner à voir à des adultes la nature et l'intensité du travail mobilisé pour produire un album de Tintin.

D'une façon générale, en montrant des objets appartenant aux catégories du matériel de travail de l'auteur, des documents d'exposition, ou des planches originales, l'organisateur mobilise, volontairement ou non, une valeur didactique. Comme nous le verrons plus loin, il est tout à fait légitime de fonder une exposition sur un projet pédagogique et dans ce cas, les objets porteurs d'une valeur didactique constituent bien évidemment des ressources indispensables, à condition que des commentaires explicatifs soient apportés : autant la lecture de la planche elle-même est immédiate, autant la lecture de son processus d'élaboration fait appel à des compétences et des savoirs qui ne sont pas forcément partagés.

Cette description de la valeur didactique ne peut être close sans éclaircir la distinction entre la valeur esthétique et la valeur didactique qui coexistent dans une planche originale ou un dessin original. Jean-Christophe Menu signale en effet la co-présence de ces deux valeurs dans la planche originale :

Aussi bien pour le *fan* peu éclairé que pour l'observateur sensible, ce sont les traces invisibles à la reproduction qui fourniront le principal intérêt de la découverte d'un original [...] autant de signes qui viennent renseigner sur le geste créatif et technique de l'auteur, qui révèlent le *supplément d'âme* que l'imprimerie a gommé (et parfois abimé). L'*aura* dont parle Walter Benjamin est donc on ne peut plus présente lors de la découverte d'un original de bande dessinée, si ce n'est que ce dernier n'a pas été conçu pour figurer *Hic et Nunc*¹⁶⁵.

Ainsi, selon lui, les « traces invisibles à la reproduction » mais visibles sur un original ont la propriété à la fois de « renseigner sur le geste créatif et technique » et de participer à l'*aura* de l'œuvre d'art. Cette double propriété est évidente pour un tableau de Vermeer : en voyant *La Jeune Fille à la Perle*, on découvre le mouvement du pinceau en même temps que l'œuvre telle que l'a voulu l'artiste. Mais la situation est légèrement différente pour la bande dessinée : voir une trace de *Tipp-ex* sur une planche originale de Moebius, c'est voir ce que l'artiste n'a pas voulu montrer, car son intention n'était pas que l'on voie le *Tipp-ex*, mais bien qu'on ne voie pas le trait qu'il y a en dessous. J'en conclus que la trace de *Tipp-ex* est porteuse de *valeur didactique*, mais qu'il serait audacieux de lui attribuer une *valeur artistique et esthétique* qui contredirait l'intention de l'auteur. Cette distinction est certainement assez proche de celle que l'on peut faire entre la contemplation d'un tableau tel que *La Ronde de Nuit* de Rembrandt, et la découverte des dessins préparatoires révélés par son analyse aux rayons X. La présentation d'un album entier de la série Blueberry sous la forme de *fac-simile* de

¹⁶⁵ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op.cit. p. 141-142.

ses planches originales dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme* prouve par ailleurs qu'il est possible de montrer des traces de *Tipp-ex* sans recourir à l'original et donc de dissocier la valeur didactique de l'aura associée à l'œuvre d'art et à sa valeur esthétique¹⁶⁶.

2.2.5. La valeur esthétique

Dans l'un de ses cours prononcé à l'EESI, Thierry Groensteen suggère que la lecture d'une bande dessinée procure un plaisir accru par la tension entre une « lecture pressée », s'attachant au déroulement du récit, et une « lecture gourmande », s'attardant dans la contemplation des images. Cette hypothèse séduisante ouvre d'intéressantes perspectives pour le sujet qui nous occupe : l'exposition de bande dessinée offrirait l'opportunité de laisser libre cours à la gourmandise. Il y a quarante ans, c'était déjà l'intention explicite des organisateurs de *Bande dessinée et figuration narrative*, de montrer que la bande dessinée « possédait des valeurs esthétiques qui lui étaient spécifiques [...] Nous avons tout fait pour que le public regarde enfin l'image, le trait, la composition, les valeurs graphiques¹⁶⁷. » Depuis, la question esthétique est présente dans la très grande majorité des déclarations d'intention des organisateurs d'exposition de bande dessinée : les catalogues, les dossiers de presse, les interviews font toujours référence à la *plasticité*, la *qualité graphique*, la *beauté du dessin*...

S'il est question de mettre en avant la valeur esthétique de la bande dessinée, se posent toutefois deux questions : Il faut d'une part s'interroger sur la nature exacte de cette valeur esthétique et sur les critères et modalités de son évaluation et, d'autre part, identifier dans quels objets elle repose afin de déterminer les meilleures façons de la mettre en lumière. Cette dernière question fera l'objet d'un chapitre de la troisième partie de ce mémoire. Quant aux premières, nous pouvons d'ores et déjà procéder à leur éclaircissement.

Pierre Couperie, cité plus haut nous a déjà alerté sur un aspect important de la bande dessinée en mentionnant « des valeurs esthétiques qui lui étaient spécifiques ». En tant qu'œuvre produite par un artiste, le dessin de bande dessinée prétend naturellement à une valeur esthétique. Toutefois, et cela a déjà été mentionné à plusieurs reprises, l'image de bande dessinée, le strip et la planche

¹⁶⁶ Je m'empresse de préciser que la distinction entre la valeur artistique et valeur didactique ne nous renseigne aucunement sur ce qui est source de plaisir et ce qui ne l'est pas : l'étude des *fac-simile* des planches originales présentées dans *Moebius-Transe-Forme* fut très plaisante, autant que la vision aux rayons X de *La Ronde de Nuit*.

¹⁶⁷ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138-139

constituent généralement des fractions d'une œuvre et non sa totalité. Ils sont pensés et conçus par leur auteur dans le cadre d'une création qui les dépasse et non pour être appréhendés isolément. Cette spécificité des valeurs esthétiques de la bande dessinée se manifeste notamment vis-à-vis de celles de la peinture. Comme l'écrit David Carrier, « traiter la bande dessinée comme de petites peintures modernistes agrémentées de mots serait déloyal puisqu'en fait, sa nature est très différente¹⁶⁸. » Cette différence de nature s'explique par le fait que l'image de bande dessinée est d'abord et avant tout au service d'une narration et perd une grande partie de sa valeur quand on l'isole de sa séquence. Il peut certes rester une image forte, un trait séduisant ou expressif, une composition riche... Mais toutes ces qualités ont été initialement mobilisées par l'auteur pour s'inscrire dans une succession d'images et non pour être isolées. Montrer une image de façon isolée comme on le fait d'un tableau, conduit à concentrer dans un point (une image) une œuvre qui a comme dimension la durée, afin de la montrer comme des œuvres qui ont la profondeur comme dimension.

Ainsi, la valeur esthétique des images de bande dessinée s'évalue-t-elle sur d'autres critères que ceux en vigueur dans la peinture ou la photographie. Cette assertion, pour évidente qu'elle paraisse, ne semble pas toujours présente à l'esprit des organisateurs d'exposition, alors qu'elle est déterminante pour les choix scénographiques, et ce d'autant plus qu'il n'est pas certain que notre regard soit suffisamment formé et que notre vocabulaire critique, suffisamment riche pour goûter cette valeur esthétique : la « lecture pressée » est accessible à tous et largement maîtrisée ; la lecture gourmande, quant à elle, offre des plaisirs croissants à mesure que le goût se forme

Pour mieux cerner la valeur esthétique d'une image de bande dessinée montrée dans une exposition, il faudrait aussi pouvoir la discriminer de la valeur synecdochique : qu'est ce qui est montré lorsqu'on expose une image de bande dessinée : exposée isolément, tire-t-elle son intérêt de sa qualité graphique propre ou de l'évocation de la qualité de l'œuvre dont elle est extraite ? Les autres images de la bande dessinée, celles qui n'ont pas été extraites et exposées, n'ont pas le même statut que les œuvres d'art restées dans l'atelier de l'artiste. Elles ne sont pas moindres ou ratées car leur valeur provient de leur utilité et de leur efficacité dans la narration. Dans bien des cas toutefois, la question n'a pas lieu d'être posée :

¹⁶⁸ David Carrier, 2000, *The aesthetics of comics*, University Park, 2000, Pennsylvania University Press ; cité par Kim Munson, art. cit. p.283 à 297. Trad. P-L Daures. Texte original : "to treat comics as small modernist paintings with words added would be unfair when, in fact, their essence... is very different."

Les planches originales de l'exposition *Vraoum !* ne sont pas celles dont la « plasticité » est la plus remarquable, ce sont celles que des collectionneurs ont accepté de prêter. Ainsi, l'unique planche de Ted Benoit montrée dans cette exposition est elle porteuse à la fois de sa propre valeur esthétique et d'une valeur synecdochique de l'ensemble du livre *La berceuse électrique* dont elle est extraite.

Il reste encore une question : quels sont les objets susceptibles de porter la plus forte charge de cette valeur esthétique propre à la bande dessinée ? La planche originale est bien entendu citée en premier lieu, par de nombreux commissaires et scénographes. David Rosenberg, commissaire de *Vraoum !* lui attribue parmi d'autres la propriété de recéler le contenu artistique de la bande dessinée¹⁶⁹. Mais d'autres n'hésitent pas à s'en émanciper, à commencer par les organisateurs de Bande dessinée et figuration narrative. La valeur esthétique peut donc aussi être magnifiée à partir de l'image imprimée : le trait, la composition, la technique narrative... y sont aussi visibles, sous une autre forme que dans le dessin original, qui est, tous comptes faits, et si l'édition est bonne, celle que l'auteur a voulue.

2.2.6. La valeur documentaire

D'Etienne Davodeau, traçant une chronique intime du syndicalisme chrétien dans *Mauvaises Gens*, à Joe Sacco, s'emparant de l'histoire contemporaine au travers de tragiques événements dans *Gaza 1956*, les auteurs de bande dessinée sont de plus en plus nombreux, à ancrer leurs histoires dans le réel. La force de leur narration et leur talent graphique font croire à un phénomène nouveau, mais ils s'appuient sur une propriété déjà ancienne de la bande dessinée qui, par son dessin et par sa narration, constitue un formidable outil de documentation du monde : le dessin porte une représentation du monde, et la narration fait un récit des événements.

Selon la formule du peintre Giuseppe Penone : « Le dessin, c'est un moyen de comprendre la réalité [...] le rapport du dessin avec la réalité implique l'analyse de la réalité et casse la convention du regard¹⁷⁰. » Le dessin est ainsi ce lieu indispensable où la main et l'œil se retrouvent pour engendrer une image neuve qui doit autant à l'empreinte que le réel a laissée sur le dessinateur qu'à son imaginaire personnel, ce que formulait déjà Paul Valéry :

Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir en la dessinant. Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit.

¹⁶⁹ David Rosenberg, Pierre Sterckx, « *Vraoum en avant la BD* », art. cit. p.23.

¹⁷⁰ Propos tenus lors de la Table ronde « Dessiner le musée », organisée autour de Richard Peduzzi à l'auditorium du Louvre, le 8 janvier 2011.

Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner : on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu¹⁷¹.

Parce qu'il nous donne à voir quelque chose qui est à la fois réel et à la fois le produit d'une pensée humaine, le dessin offre une autre compréhension de la réalité

De ce point de vue, il faut considérer la bande dessinée comme un medium d'observation, de documentation et, en dernier ressort, de compréhension du monde. Elle dispose d'une aptitude naturelle à rendre compte d'une réalité, d'un phénomène, à capter et à restituer l'esprit d'une époque, d'un style de vie, d'un lieu, à témoigner d'un événement ou d'un mouvement... En cela, elle peut se comparer à la photographie, avec qui elle partage donc une certaine dualité : à l'instar de la photographie, la bande dessinée peut être vue (et donc montrée) comme un objet à la fois artistique et documentaire. Peut être moins précise en tant qu'outil d'enregistrement du réel, la bande dessinée possède en revanche de nombreux autres avantages au premier rang desquels il faut ranger sa capacité narrative. J'en vois un autre, moins évident mais décisif dans le cadre de l'exposition : Le dessin de bande dessinée permet de saisir une situation, un fragment du réel dans son présent, mais aussi dans ce qu'il contient, dans son devenir. Il tient certainement cette propriété de la possibilité de caricature qu'il recèle ainsi que de son inscription dans une séquence, qui fait qu'il est tendu vers le dessin suivant, qui représente l'avenir. A cet égard, le terme *médium d'observation*, s'il est adéquat pour le dessin isolé, est certainement réducteur pour le dessin de bande dessinée : celui-ci est plutôt un outil permettant à l'auteur de capter le réel, d'en proposer une critique, de l'extrapoler et de le pousser dans ses extrémités. Cette fonction peut être activée de façon intentionnelle¹⁷² mais elle est aussi à l'œuvre de façon fortuite, naturelle chez la grande majorité des auteurs de bande dessinée. Les pièces montrées dans l'exposition *BD Reporters* reflètent l'intention de leurs auteurs de porter un témoignage par leurs planches, mais il est peu probable que Will, Greg et Tillieux aient voulu témoigner de l'urbanisme et de l'architecture de leur époque ; c'est pourtant à cette fin que leurs planches étaient montrées dans *Archi & BD*. Elles nous parlent de cette époque comme les photos de Robert Doisneau nous renseignent sur le Paris d'après guerre.

Les objets montrés dans une exposition de bande dessinée, et surtout les images de bande dessinée (qu'il s'agisse de dessins originaux ou de reproduction

¹⁷¹ Paul Valéry, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1998.

¹⁷² Y compris dans des œuvres qu'on ne range pas spontanément dans la catégorie des auteurs-reporters : songeons à la façon dont Franck Margerin a montré une banlieue dépassant sa propre réalité.

d'imprimés est ici peu déterminant) sont donc porteurs d'une valeur documentaire plus ou moins forte et plus ou moins voulue par l'auteur. Il est important de souligner que la valeur documentaire d'une image peut être renforcée et démultipliée par la proximité d'autres images *cousines* d'elle par le thème : la juxtaposition de planches de Margerin, Baru et Jano dans *Archi & BD* appelle la recherche des convergences et des divergences de ces auteurs dans leurs points de vue sur un même objet, la banlieue, et focalise donc le regard sur la valeur documentaire des images qui lui sont soumises, étouffant ainsi la voix des autres valeurs.

Exploiter cette propriété de l'image de bande dessinée dans une exposition, mettre en avant sa valeur documentaire, c'est ne plus seulement exposer la bande dessinée elle-même, mais ce qu'elle regarde : un thème particulier à travers le regard des auteurs de bande dessinée. C'est de cela que témoigne Etienne Davodeau à propos de l'exposition *Un homme est mort*, fondée sur les planches du livre éponyme retraçant un épisode héroïco-tragique de lutte sociale dans le Brest d'après guerre :

Mais les gens qui étaient intéressés par l'exposition *Un homme est mort*, n'était pas des gens qui lisaient de la bande dessinée, c'était souvent des MJC, des mouvements sociaux, des associations etc. qui se fichaient absolument de voir des originaux : ils étaient intéressés par le thème du livre, et donc de l'expo¹⁷³.

¹⁷³ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

2.3. Les lieux accueillant des expositions et leurs statuts

Avant d'utiliser cette typologie d'objets d'exposition et des valeurs qui leurs sont associées pour qualifier les enjeux d'une exposition de bande dessinée, il faut encore s'attarder sur deux sujets : le rôle joué par l'objet particulier qu'est le catalogue d'exposition (qui sera traité dans la partie suivante) et la façon dont le lieu d'exposition lui-même détermine en partie le sens du projet.

Il va de soi qu'exposer à l'Hôtel de ville d'Angoulême ou à la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain crée des conditions très différentes. Ce constat n'est pas valable que pour l'exposition de bande dessinée et s'applique bien sûr à toutes les formes d'art. On peut même dire de surcroît que la façon dont le lieu détermine le projet d'exposition dépend elle-même de la forme d'art qu'on expose : la peinture est naturellement à sa place au Louvre alors que la bande dessinée y est *invitée*¹⁷⁴, et à l'inverse s'il prenait l'idée au Musée de la Bande Dessinée d'exposer des tableaux de Poussin, cela nécessiterait des explications. On voit bien que le choix du lieu d'exposition peut être fortement déterminant dans le sens donné à une exposition, notamment lorsqu'un décalage existe entre la finalité du lieu d'exposition et les œuvres exposées : Exposer Hugo Pratt au Grand Palais¹⁷⁵ induit *a priori* un regard sur son œuvre, un intérêt pour son aspect pictural ; en revanche, l'annonce d'une exposition consacrée à Crumb au CNBDI¹⁷⁶ laisse le champ libre à de nombreuses possibilités pour définir le projet d'exposition.

Il faut par ailleurs souligner que le lieu d'exposition détermine aussi en partie le public qui va la fréquenter (ce ne sont pas les mêmes catégories sociologiques qui envisagent de se déplacer à la BNF et au MAC de Lyon, même en faisant l'hypothèse que ces deux établissements montrent la même exposition) ainsi qu'un mode de visite (les comportements et le temps passé diffèrent selon les lieux) dont il est important de tenir compte dans l'approche scénographique comme dans la définition du sens donné à l'exposition.

La typologie des lieux d'exposition que nous allons établir ne sera valable qu'en matière d'exposition de bande dessinée. Par ailleurs, je tiens à souligner que si nous construisons cette typologie pour mettre en lumière la façon dont chaque type de lieu appelle un comportement particulier du public, cela ne signifie pas que les lieux soient enfermés dans leur catégorie et doivent se limiter à une forme

¹⁷⁴ Je fais référence au titre de l'exposition de 2009 : *Le Petit Dessin - Le Louvre invite la bande dessinée*.

¹⁷⁵ Ce fut le cas en 1986.

¹⁷⁶ *Le monde selon Crumb*, au CNBDI, Angoulême, 1991.

d'exposition : reconnaître ces types permet simplement de relever qu'il faut une démarche particulière en direction du public si un lieu agit à contre-emploi.

Considérons d'abord les **lieux de conservation** du patrimoine tels que la BNF, le Musée du Louvre, le Musée des Arts Décoratifs, la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, le Musée de la Bande Dessinée. L'image de connaissance et de culture savante associée à ces lieux induit forcément une attente de contenus didactiques : Dans la perception *a priori*, une exposition présentée dans un de ces lieux vise à apporter des informations sur les œuvres montrées, en faisant appel à des objets sélectionnés pour leur valeur didactique.

D'autres lieux tels que les médiathèques, librairies, centres d'exposition, centres culturels sont plutôt perçus comme **lieux de diffusion** de la culture. La Grande Halle de la Villette, le centre culturel Una Volta, à Bastia¹⁷⁷, l'Espace Mendes France à Poitiers, mais aussi les Instituts Culturels Français ressortissent de cette catégorie. Au mot diffusion s'associe un caractère grand public et une intention de séduction : la mission de ce type de lieu est de sélectionner des œuvres de qualité et de mettre en place les conditions permettant à un public qui peut être profane, d'y accéder et de les apprécier. Le public s'attend à un effort pour le séduire et lui faire découvrir quelque chose en s'appuyant sur les valeurs documentaires, narratives ou artistiques et esthétiques des objets montrés.

Enfin, les **lieux d'art**, tels que les musées d'art contemporains, les fondations telles que la Fondation Cartier ou La maison rouge, les galeries¹⁷⁸ sont plutôt perçus comme des endroits ayant vocation à montrer des œuvres d'art procurant un plaisir ou une émotion fondés sur une approche sensorielle immédiate. Si un tel lieu choisit d'exposer la bande dessinée, on s'attend à ce que ce soit la valeur artistique et esthétique qui soit magnifiée.

Cette typologie peut être complétée par la prise en compte du caractère élitiste associé à la fréquentation de chaque lieu : entrer à la BNF, au MAC de Lyon et à l'Espace Mendès France de Poitiers sont des démarches très différentes.

Finalement, on voit que le choix de visiter une exposition et *a priori* dans lequel le visiteur potentiel aborde l'exposition est assez fortement déterminé par trois données fondamentales : Le statut de la bande dessinée dans son cercle social jouera sur son choix de visiter cette exposition (et même en amont, sur le fait qu'il

¹⁷⁷ Epicentre des rencontres *BD à Bastia*.

¹⁷⁸ On peut assimiler à ce type les manifestations telles qu'Art Paris, qui a exposé de la bande dessinée en 2009 ou la biennale d'art contemporain du Havre qui a présenté en 2010 *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*.

ait connaissance de cette exposition). Le statut du lieu le prévient quant à l'intention de l'exposition. Le statut des œuvres présentées et surtout la communication effectuée pour promouvoir l'exposition associent une valeur plus ou moins élevée à l'exposition.

Avant de clore ce chapitre sur les lieux d'exposition, il convient, de signaler deux autres lignes de partage. La première sépare les logiques d'une institution et d'un festival. Une institution peut monter des expositions dans une durée longue, en mobilisant des moyens qui lui sont confiés par une autorité de tutelle pour remplir une mission plus globale. Un festival en revanche, est marqué par son caractère ponctuel et par la pression à laquelle le soumettent des éditeurs qui contribuent à son financement¹⁷⁹. La deuxième ligne de partage distingue les organisations dédiées à la bande dessinée de celles qui ne le sont pas. Pour les premières, exposer la bande dessinée constitue un axe important voire indispensable de leur stratégie. Pour les secondes, c'est une composante possible d'une mission plus large, une option qui peut être retenue parmi d'autres. Le croisement de ces lignes fait apparaître des instances de chaque catégorie : Le Musée de la bande dessinée est l'exemple type de l'institution dédiée à la bande dessinée, alors que le Musée des arts décoratifs ou le Musée du Louvre sont des institutions centrées sur d'autres formes d'art ; nous trouvons un exemple de festival non dédié à la bande dessinée avec le *Filmer le travail* et le festival d'Angoulême est, bien évidemment le plus connu de la dernière catégorie, celles des festivals dédiés à la bande dessinée. Cette autre approche de la typologie des lieux d'exposition de bande dessinée est utile pour comprendre certaines réalités de la conception et de l'organisation d'une exposition. Jean-Marc Thévenet témoigne¹⁸⁰ par exemple de la différence qu'il y a à préparer une exposition dans le cadre du festival d'Angoulême, qu'il a dirigé entre 1998 et 2006 et à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine qui est une institution non dédiée à la bande dessinée. Il fait notamment part des grandes difficultés à réunir des pièces lorsqu'on n'est pas adossé à un fond : obtenir le prêt d'une planche de Jacobs, accéder à celles de Franquin, ou retrouver la trace de Ceesepe constituent des gageures et la préparation de l'exposition présente autant de défis que d'auteurs à montrer. Finit par se poser une question cruciale : faut-il faire l'impasse sur Franquin ou exposer la seule planche originale obtenue, où, comme le souligne Julien Baudry, « pas un seul élément d'architecture n'est représenté¹⁸¹ » ?

¹⁷⁹ A cet égard, cf. Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ Julien Baudry, « Des difficultés d'exposer la bande dessinée : Archi et BD au palais de Chaillot », *phylacterium.com* [En ligne], publié le 3 juillet 2010.

Tombant de Charybde en Scylla, le commissaire, tenté par l'exhaustivité, risque le hors-sujet pour éviter les lacunes. L'article déjà cité de Julien Baudry, dans lequel il signale les lacunes et les hors sujet de l'exposition montre que ces réalités sont mal appréhendées par le public, même connaisseur : une exposition collective dans un lieu non dédié à la bande dessinée ne peut pas rassembler les mêmes contenus que si elle s'appuyait sur un fond.

2.4. Les catalogues : retour au livre

Parmi les dix-sept expositions décrites en annexe de ce mémoire, seules quatre n'ont pas donné lieu à l'édition d'un catalogue. Le catalogue d'exposition occupe une place à part dans l'exposition : sans être lui-même exposé, il en fait partie et sert un projet d'exposition au même titre que les choix scénographiques ou la sélection des objets exposés. Il est donc utile d'étudier d'un peu plus près cet objet, et notamment de s'interroger sur son contenu. L'examen des treize catalogues correspondant à des expositions de notre corpus fait apparaître quatre catégories de contenus : Des reproductions des œuvres exposées sont présentes dans tous les catalogues étudiés ; l'exposé des intentions des organisateurs de l'exposition fait l'objet de développement plus ou moins longs dans la quasi-totalité des cas (seul le catalogue de l'exposition *Moebius-Transe-Forme* s'en dispense) ; des informations sur les artistes et les œuvres présentés (biographie, bibliographie...) sont aussi généralement présentes, même si dans certains cas elles sont très maigres ; enfin, plus de la moitié de ces catalogues (huit sur treize) proposent des textes théoriques en rapport avec le ou les thèmes de l'exposition.

Les catalogues d'exposition de bande dessinée sont donc d'abord des ouvrages où sont reproduites les œuvres exposées, avec les informations documentaires qui leur sont associées. Ce constat n'a rien de surprenant : L'usage commun d'un catalogue d'exposition est de conserver chez soi une trace durable d'un événement s'étant déroulé en un lieu donné sur une période finie. Dans le cas d'une exposition de bande dessinée, cet usage prend toutefois un tour étonnant puisqu'il s'agit d'un *retour au livre* : des images, des planches ont été extraites de livres de bandes dessinées pour être exposées puis réintroduites dans un nouveau livre, le catalogue de l'exposition. Ce retour au livre se joue de façon différentes selon les expositions et les catalogues. Dans le cas de *Toy Comix*, par exemple, les bandes dessinées figurant dans le catalogue vivent là leur première publication. C'est aussi le cas

pour la moitié des planches publiées dans le catalogue de *Cent pour Cent* (les planches du patrimoine avaient déjà connu une publication, leurs interprétations dessinées étaient en revanche inédites avant d'être reproduites dans le catalogue). Dans ces deux cas (et dans tous les cas où des créations originales sont exposées¹⁸²), l'exposition précède l'édition. En revanche, dans la plupart des autres expositions de bande dessinée donnant lieu à l'édition d'un catalogue, les images figurant dans le catalogue ont déjà donné lieu à une voire à plusieurs publications. Il peut arriver toutefois que le catalogue offre une chance inespérée à des œuvres de bande dessinée d'être lues ailleurs que dans les cabinets de collectionneurs (par exemple, les strips en yiddish de l'exposition *de Superman au Chat du Rabbín*), ou les musées (certaines planches du patrimoine de l'exposition *Cent pour cent*). Par ailleurs, le catalogue se différencie aussi d'une édition classique puisqu'il arrive fréquemment qu'il présente des reproductions en *fac-simile* de dessins originaux (planches, crayonnés, croquis). Bien que certains éditeurs proposent désormais aussi ce type de documents (dans le cadre de rééditions d'intégrales ou de « bonus » de fin d'ouvrage), on peut considérer les catalogues d'exposition comme les seuls « livres d'art » consacrés à la bande dessinée.

La deuxième caractéristique marquante des catalogues d'exposition de bande dessinée est qu'ils sont les vecteurs d'un discours sur la bande dessinée, que ce soit par l'expression des intentions des organisateurs ou par l'adjonction de textes théoriques venant compléter le propos de l'exposition. Depuis le « livre-catalogue » de *Bande dessinée et figuration narrative*, en 1967, les catalogues d'exposition ont en effet régulièrement servi de support à l'expression d'un savoir et d'une critique qui ne trouvait pas forcément à s'exprimer ailleurs. Les sommaires des catalogues de *Maîtres de la bande dessinée européenne*, de *Superman au chat du Rabbín*, *Archi & BD*, *la ville dessinée*, pour prendre trois exemples très différents, font apparaître des noms de chercheurs, d'essayistes et de critiques, qu'ils soient apparentés au secteur de la bande dessinée ou non. Pour ne citer que les plus connus, figurent : Jean Auquier, (directeur du Centre belge de la bande dessinée), Gilles Ciment (directeur de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image), Jean-Claude Glasser (critique et historien de la bande dessinée), Thierry Groensteen (historien, professeur et théoricien de la bande dessinée, directeur de collection, ancien directeur du musée de la bande dessinée), Jean-Philippe Martin (directeur de l'action culturelle à la Cité), Jean-Pierre Mercier (conseiller scientifique de la Cité), Harry Morgan (auteur et théoricien de la bande dessinée), Didier Pasamonik (éditeur, directeur de collection, journaliste), Benoît Peeters (écrivain,

¹⁸² C'est aussi le cas de l'exposition *Ils rêvent le monde – Images de l'an 2000*.

scénariste et critique de bande dessinée), Thierry Smolderen (essayiste, scénariste et professeur de bande dessinée), Pierre Sterckx (écrivain, critique d'art et ami proche d'Hergé), Jean-Marc Thévenet (éditeur, scénariste, commissaire d'exposition, ancien directeur du FIBD) ¹⁸³...

Cette longue liste met en évidence la grande diversité des voix susceptibles de s'exprimer sur le thème de la bande dessinée, auxquelles le catalogue d'exposition propose un exutoire : L'exposition se trouve ainsi constituer un lieu de production d'un discours critique, scientifique, historique ou prospectif sur la bande dessinée, discours qui se matérialise dans le catalogue d'exposition. Livre de bande dessinée (*Toy Comix*¹⁸⁴, *Cent pour cent*¹⁸⁵, etc.), livre sur la bande dessinée (*Bande dessinée et figuration narrative*¹⁸⁶, *Maîtres de la bande dessinée européenne*¹⁸⁷, etc.) ou livre d'art (*Quintet*¹⁸⁸, *Moebius-Transe-Forme*¹⁸⁹, etc.), la forme que prend le catalogue d'exposition, autant que son contenu, nous renseignent sur le projet d'exposition.

¹⁸³ Mais aussi : Vincent Baudoux (essayiste, professeur à l'ERG, commissaire d'exposition de bande dessinée), Thierry Bellefroid (journaliste romancier et critique), Jean-François Douvry (scénariste, essayiste et critique de bande dessinée), Nicolas Finet (écrivain, éditeur et journaliste), Laurent Gerbier (Maître de conférences en philosophie, essayiste), Joseph Ghosn (journaliste et essayiste), Anne-Hélène Hoog (conservatrice de musée), Olivier Jalabert (libraire), Xavier Löwenthal (auteur et théoricien de la bande dessinée, fondateur de la maison d'édition La Cinquième Couche), Philippe Morin (architecte, fondateur du fanzine PLGPPUR, puis de la maison d'édition PLG), Edward Portnoy (Rutgers Yiddish Studies), Francis Rambert (directeur de l'Institut français d'architecture), Annie Renonciat (historienne, chercheur), Jacques Samson (essayiste et professeur de bande dessinée), Manuel Tardits (architecte), Eric Verhoest (scénariste, éditeur et directeur artistique d'expositions), Philippe Videlier (historien et chercheur au CNRS).

¹⁸⁴ Jean-Christophe Menu, *Toy Comix*, Paris, L'Association ; les arts décoratifs, 2007.

¹⁸⁵ Marie Brigitte Metteau, Juliette Solves, *Cent pour cent*, Angoulême ; Paris Cité Internationale de la Bande dessinée et de l'Image ; Paris Bibliothèques, 2010.

¹⁸⁶ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, *op. cit.*

¹⁸⁷ Thierry Groensteen, *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Seuil, 2000.

¹⁸⁸ Christian Rosset, Jean-Pierre Mercier, Jean Lambert-Wild, *Quintet*, Lyon ; Grenoble, Musée d'Art Contemporain de Lyon ; Editions Glénat, 2009.

¹⁸⁹ Adeline Pelletier, *Moebius-Transe-Forme*, Paris ; Arles, Fondation Cartier pour l'art contemporain ; Actes Sud, 2010.

2.5. Conclusion

La typologie des objets montrés dans les expositions de bande dessinée n'a de véritable utilité que par la qualification des valeurs dont ces objets peuvent être empreints qu'elle a permise. Nous avons ainsi identifié six valeurs que peuvent porter ces objets (la valeur synecdochique, la valeur narrative, la valeur commerciale, la valeur didactique, la valeur esthétique, la valeur documentaire) et qui sont susceptibles d'être perçues par le visiteur d'une exposition. Il est difficile de déterminer scientifiquement la nature exacte de ces valeurs : Sont-elles mesurables ? Sont-elles permanentes dans un objet donné, ou dépendent-elles du contexte dans lequel on le place ? Mon intuition personnelle est que chaque objet possède une quantité de chacune de ces valeurs, dans une combinaison qui lui est propre, quantité quasiment invariable à quelques phénomènes près : l'usure du temps, les aléas du marché de l'art... En ce sens, ces valeurs constituent des propriétés intrinsèques de chaque objet qui peuvent être révélées et amplifiées de façon différenciée selon le contexte dans lequel il est montré : le lieu, la scénographie, la proximité d'autres objets jouent ainsi un rôle de filtre dans le rayonnement émis par l'objet, en atténuant certaines valeurs et en exhaussant d'autres, un peu à la façon dont le réglage d'une chaîne hi-fi peut faire varier l'écoute d'un morceau en faisant ressortir plus ou moins les basses et les aigus. Le regard et la personnalité du *regardeur* jouent également un rôle évident.

Pour notre propos, l'hypothèse que chaque objet possède une quantité donnée de chacune des valeurs n'a pas besoin d'être soumise à vérification : il nous suffit d'avoir montré l'existence de ces valeurs et la possibilité de faire varier leur perception. Il est en revanche important de signaler qu'aucune de ces valeurs n'est *a priori* néfaste : toutes peuvent être utiles dans un projet d'exposition. Cette assertion vaut aussi pour la valeur commerciale que l'on pourrait pourtant soupçonner de perturber le regard que l'on voudrait que le visiteur porte sur les œuvres. Montrer la planche de *l'Affaire Tournesol* acquise par le Centre Pompidou dans son écrin constitué par l'œuvre de l'artiste plasticien Jean-Pierre Raynaud, *Container Zéro*, c'est aussi miser sur cette valeur commerciale pour mettre en évidence le rang d'Hergé au panthéon des artistes du XX^{ème} siècle.

Exposer la bande dessinée peut alors être vu comme un acte de sélection et de configuration d'objets de façon à porter sur eux un éclairage permettant de faire ressortir certaines de ces valeurs au service d'un propos adressé aux visiteurs. C'est l'objet de la troisième partie que de préciser comment ce propos peut

s'articuler efficacement : quel éclairage porter sur quels objets, pour en exprimer quelles valeurs et surtout, au service de quels enjeux ?

3. LES ENJEUX DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINEE

Après avoir constitué une typologie des objets susceptibles de figurer dans une exposition de bande dessinée, nous avons déterminé, par l'examen des valeurs qu'ils portent, les effets que peut produire leur mise en exposition. En nous fondant sur ces observations, ainsi que sur la typologie des lieux d'exposition que nous avons esquissés, nous sommes désormais mieux armés pour évaluer la pertinence et l'efficacité de différentes stratégies d'exposition, au regard des enjeux qu'elles s'attachent à servir.

Il convient avant tout de préciser ce que nous entendons par enjeux et par stratégies. Un enjeu est, par définition, ce que l'on peut gagner ou perdre dans une entreprise. Il s'agit donc d'un concept qui se définit par rapport à une entreprise donnée (dans notre cas, une exposition de bande dessinée) et par rapport à un acteur donné. Ainsi, chaque partie prenante d'une exposition de bande dessinée est potentiellement porteuse d'enjeux qui lui sont propres : des enjeux artistiques et esthétiques, des enjeux professionnels et commerciaux, des enjeux d'image et de popularité, des enjeux scientifiques et pédagogiques... peuvent se répartir entre l'institution accueillant l'exposition, son producteur, les commissaires et les scénographes, les auteurs et leurs éditeurs... sans pour autant qu'il soit possible d'attribuer à chaque catégorie d'acteur l'exclusivité d'un type d'enjeu. A titre d'exemple, lorsque la Cité de l'Architecture et du Patrimoine accueille *Archi & BD - La ville dessinée*, en 2010, il est probable qu'elle s'inscrive dans la plupart de ces enjeux : L'exposition sert le programme scientifique et artistique qui est au cœur des missions de la Cité ; en attirant des visiteurs payants, elle doit contribuer à accroître les ressources propres de la structure ; en atteignant un succès critique et public, elle contribuerait à renforcer l'image de l'établissement et son positionnement vis-à-vis de ses tutelles, etc.

Nous concentrerons notre étude des enjeux qui président à une exposition de bande dessinée sur ceux qui relèvent des domaines artistiques, esthétiques,

scientifiques et didactiques. Ceux-ci nous paraissent en effet être les plus dépendants des spécificités de la bande dessinée en tant que forme d'art et medium de communication alors que des expositions ayant un objet différent (la photographie, l'architecture, etc.) peuvent aussi attirer des visiteurs, générer des recettes, promouvoir des ventes et atteindre des résultats comparables par d'autres moyens. Nous ne traiterons donc que de façon marginale des enjeux commerciaux ou de fréquentation associés aux expositions de bande dessinée.

Même en restreignant ainsi son périmètre, l'étude des enjeux associés aux projets d'exposition de la bande dessinée nécessite une approche méthodique assurant que l'objet d'étude sera bien observé sous tous ses angles. C'est pourquoi je propose de délimiter et d'étudier trois grandes catégories d'enjeux : Enrichir l'expérience de lecture (l'enjeu didactique) ; Rendre compte d'une réalité par la bande dessinée (l'enjeu documentaire) ; Offrir une expérience esthétique se substituant à l'expérience de lecture (l'enjeu esthétique). Leurs combinaisons possibles me semblent couvrir l'essentiel des objectifs visés par les différents acteurs dont j'ai pu recueillir le témoignage directement, ou qui se sont exprimés sur ce sujet dans différents supports (presse, catalogues, interviews).

L'utilisation d'une telle grille d'analyse nous expose à un risque : elle tend à instiller l'idée qu'il existe trois modèles d'exposition. Notre propos n'est évidemment pas de créer de telles catégories standard. Un projet d'exposition fait certainement appel aux trois dimensions dessinées par ces trois enjeux (didactique, documentaire et esthétique) mais il ne se définit pas par ses coordonnées dans le référentiel ainsi constitué. L'ambition donnée sur chaque axe et les stratégies correspondantes sont des données secondaires au regard de la principale source d'inspiration d'une exposition : ce sont les auteurs et les œuvres qui suscitent des désirs, des enthousiasmes, des envies de partage, et qui sont à l'origine des projets d'exposition. Il me semble toutefois qu'une exposition fondée seulement sur le désir d'une œuvre risque de produire un résultat brouillon. L'étude qui suit vise à fournir un référentiel ou des repères dans lesquels un tel désir pourra s'accomplir en un projet d'exposition intelligent et généreux.

Nous décrirons successivement chacun des trois enjeux cités, en précisant dans chaque cas la nature exacte des bénéfices attendus de l'exposition (que doit elle provoquer chez le visiteur ? En quoi doit il sortir *transformé* de l'exposition ?) Bien qu'il aille de soi qu'une exposition est un évènement à plusieurs dimensions qui a de grandes chances de servir simultanément tous les enjeux, nous nous attacherons tout de même à illustrer chaque enjeu par un ou plusieurs exemples à

partir desquels nous tenterons de mettre à jour et d'évaluer les stratégies retenues : choix des objets, techniques d'exposition, etc.

3.1. L'enjeu didactique : enrichir une expérience de lecture future

Cousine et héritière de la démarche muséale, l'exposition est encline à jouer un rôle scientifique et didactique. Pour la bande dessinée, cette approche est apparue, nous l'avons vu plus haut, à la fin du siècle dernier et l'exposition *Maîtres de la bande dessinée européenne* présentée à la BNF en 2000, en constitue le premier spécimen accompli. Rappelons que son commissaire Thierry Groensteen qui la présentait comme une « exposition de la troisième génération¹⁹⁰ », était par ailleurs directeur du Musée de la bande dessinée. Une telle approche ne s'inscrit toutefois pas forcément dans un principe d'austérité, qu'on associe trop rapidement au musée : l'ambition d'une portée scientifique et l'exigence de rigueur du propos peuvent tout à fait se marier avec le projet de procurer un plaisir sensible au visiteur de l'exposition. Nous verrons ainsi que deux approches différentes, l'approche scientifique et l'approche sensible peuvent se mettre au service d'objectifs communs : informer et instruire le visiteur sur une ou plusieurs œuvres, sur leurs auteurs, et, plus largement, sur la bande dessinée, comme forme et comme médium.

Le partage d'une connaissance sur un objet d'art dans le cadre d'une exposition vise généralement à enrichir le plaisir pris au contact de cet objet. Dans le cas de la bande dessinée, il apparaît que cet objectif se réfère à une expérience différée, qui a eu lieu, ou aura lieu hors du contexte de l'exposition : la lecture d'un livre de bande dessinée¹⁹¹. L'un des enjeux de l'exposition est ainsi de donner envie de lire ou de relire une bande dessinée, d'éveiller l'espoir d'un plaisir à la découverte d'un livre ou d'un plaisir renouvelé à sa relecture. C'est cet enjeu didactique qui est clairement formulé par Dominique Mattéi, directrice de BD à Bastia :

Quand on expose de la bande dessinée, il faut aussi se demander pourquoi on expose de la bande dessinée. Pour moi, c'est simple : exposer de la bande dessinée, c'est amener les gens au livre¹⁹².

¹⁹⁰ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.160.

¹⁹¹ Il faut inclure dans cette formulation les différentes formes imprimées ou numériques de diffusion de la bande dessinée. Par ailleurs, l'existence de salles de lecture dans les expositions de bande dessinée ne contredit pas l'affirmation que l'exposition renvoie à une expérience qui lui est extérieure : il me semble au contraire que la systématisation de ces salles de lectures confirme l'hypothèse que l'exposition vise à conduire au livre.

¹⁹² Dominique Mattei, *Les expositions de BD à Bastia*, entretien cité.

Nous décrirons dans les chapitres suivants les différentes déclinaisons de cet enjeu, que nous nommerons l'enjeu didactique, ainsi que les stratégies qu'il appelle.

3.1.1. Différentes déclinaisons de l'enjeu didactique

L'enjeu didactique se manifeste d'abord et de façon évidente par l'intention que partagent de nombreuses expositions de faire découvrir quelque chose à un public supposé l'ignorer ou n'en avoir qu'une idée peu précise¹⁹³. Il s'agit de faire découvrir un artiste ou un collectif d'artistes (dans notre cas, des auteurs de bande dessinée), une œuvre ou plusieurs œuvres. Les expositions organisées par l'AFAA dans les années 90 s'inscrivent dans ce type de projet : *Opera Komiks* visait ainsi à présenter dans des pays étrangers la nouvelle génération d'auteurs français. Réciproquement, les festivals de bande dessinée présentent souvent des expositions collectives visant à faire découvrir la production d'une aire géographique : Le Festival d'Angoulême a ainsi fait découvrir à son public la bande dessinée de Hong-Kong (*Hong-Kong Stars*) en 2011 et *La bande dessinée russe* en 2010, tandis que Quai des Bulles présentait la même année la *Bande dessinée chinoise, le choc à venir*. Plus loin dans le temps, *Mangavision*, présentée au CNBDI en 1991 était aussi fondée sur le projet de faire découvrir les mangas à un public français encore peu connaisseur. L'approche géographique n'est pas la seule et on relève aussi de nombreuses expositions dont le projet est de présenter une génération d'auteurs (*Regards d'école* au Musée de la bande dessinée en 2010 et en 2011, par exemple) ou un collectif réuni au sein d'une maison d'édition (*Kaugummi & Friends* à Quai des bulles en 2010).

Une exposition peut aussi viser un objectif plus large et plus ambitieux : faire découvrir la bande dessinée à ceux qui n'en lisent pas, ou plus, et conquérir de nouveaux lecteurs. Etienne Davodeau évoque ainsi une démarche prosélyte :

[L'exposition] permet à mon travail d'être découvert par d'autres gens, qui ne sont pas des lecteurs, ni de mes livres ni, encore moins de la bande dessinée en général [...] il y a beaucoup de choses que je fais hors de la bande dessinée pour ça, c'est une sorte de prosélytisme : Aller vers les gens qui ont de la bande dessinée une image lointaine et leur dire : « Regardez, la bande dessinée, ça peut aussi être ça [...] peut être que vous la connaissez mal et que vous vous en tenez à l'écart¹⁹⁴.

De même, Jean-Marc Thévenet assure-t-il que son « ambition personnelle par rapport à la bande dessinée, c'est de la montrer au plus grand public [...] de la

¹⁹³ Cette intention n'est pas une particularité des expositions de bande dessinée, loin s'en faut : Dès le XVII^e siècle, l'Académie Royale de peinture et de sculpture organise des expositions (renommées plus tard « salons ») pour présenter au public les créations de l'année.

¹⁹⁴ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

socialiser, de la valoriser ». Aussi se dit-il très attentif à la pédagogie adaptée au grand public susceptible de visiter *Archi & BD* :

Il va falloir s'adresser au grand public et la meilleure stratégie, c'est d'être dans une chronologie beaucoup plus rassurante [...] Et j'emmène véritablement le grand public par la main. Je passe des heures et des heures à écrire les cartels, pour que ça soit au plus simple du plus simple¹⁹⁵.

Il est probable que les acteurs du monde de la bande dessinée impliqués dans des expositions tenues dans des lieux attirant un public profane (tels que la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, par exemple) agissent aussi dans cet esprit militant hérité des générations précédentes qui ont œuvré à la légitimation de la bande dessinée.

L'enjeu didactique peut aussi s'exprimer dans le projet de compléter notre savoir ou notre connaissance d'un ou plusieurs auteurs, ou d'une ou plusieurs œuvres qui sont supposés déjà connus du public auquel s'adresse l'exposition. Il s'agit alors de mettre en évidence les méthodes de travail et les mécanismes créatifs d'un auteur (c'est le cas de *Moebius-Transe-Forme* ou de *Le Petit Dessain*), ou les liens de filiation, d'émulation, d'influence ou d'emprunts entre plusieurs auteurs, ou encore les traits communs à une école ou un mouvement (*La nouvelle BD Belge*, montrée lors du festival d'Angoulême). L'objectif peut aussi être de resituer une œuvre dans un contexte historique ou culturel (c'était par exemple le cas pour *De Superman au Chat du rabbin*), ou de retracer l'évolution historique du médium (*Maitres de la bande dessinée européenne*)... Dans tous ces cas, l'exposition vise à présenter le fruit d'une réflexion, ou d'une étude scientifique dans le champ de la bande dessinée et à le partager avec des visiteurs dont on suppose qu'ils possèdent déjà une forme d'intimité avec tout ou partie des œuvres ou des auteurs exposés, même si elle n'est fondée que sur leur expérience personnelle de lecture. Le savoir apporté par l'exposition est alors censé enrichir *a posteriori* cette expérience de lecture ou susciter une nouvelle lecture. Les expositions consacrées à un seul auteur, offrant une vision panoramique de l'intégralité de son œuvre (telles que *Moebius-Transe-Forme*, *Hergé*, ou les expositions consacrées au lauréat du Grand Prix de la ville d'Angoulême) constituent un sous-ensemble de cette catégorie.

Qu'il s'agisse de sensibiliser, de faire découvrir ou d'approfondir la connaissance d'un auteur ou d'une œuvre, l'enjeu didactique peut être servi par deux stratégies qui, malgré leurs différences, ne s'excluent pas et sont même complémentaires : l'approche scientifique et l'approche sensible.

¹⁹⁵ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

3.1.2. L'approche scientifique

Dans cette approche, la transmission de connaissances sur une œuvre, un auteur, ou un mouvement artistique mobilise une pédagogie s'adressant à la raison du visiteur, à son cerveau gauche. Il s'agit d'inciter le visiteur à l'observation, de lui apporter les informations nécessaires à l'analyse, de susciter des analogies ou des comparaisons, de l'accompagner dans un raisonnement inductif ou déductif... L'exposition se place sur le mode de l'exposé : une démonstration logique est conduite, nécessitant de sélectionner les objets montrés avec précision et permettant de tenir un raisonnement. Les documents *authentiques* constituant des objets scientifiques plus crédibles, les dessins originaux ou les premières éditions sont alors préférés aux reproductions et aux *fac-simile*. La planche originale constitue ici encore un objet d'exposition idéal car elle « donne à lire et à voir un autre récit qui est celui de son engendrement », comme le signale Thierry Groensteen, qui écrit plus loin qu'elle se prête à une « analyse génétique¹⁹⁶ », appartenant bien à la méthode scientifique. La valeur didactique se signale aussi, nous l'avons vu, dans d'autres objets et notamment les documents d'exposition, qui sont alors utilisés afin de renseigner sur le contexte de l'œuvre : commentaires de l'auteur sur sa création, description de son environnement de travail, événements contemporains...

La valeur didactique de chacune de ces pièces, originaux et documents d'exposition est mobilisée au service d'une démonstration qui repose souvent sur une organisation de l'exposition en sections introduisant une classification. La différenciation des contenus des salles ou des espaces du lieu d'exposition n'est pas une spécificité de l'approche scientifique au service d'un enjeu didactique, mais en revanche, les principes et les critères sur lesquels se fonde cette différenciation sont révélateurs de l'approche choisie. Ainsi, l'exposition *De Superman au Chat du rabbin*, se divisait elle en cinq salles : La première présentait les dessinateurs publiés dans les journaux du début du siècle, immigrants de fraîche date sur le sol américain ; La deuxième salle était consacrée aux super-héros (la plupart ont été créés par des auteurs juifs) ; La troisième salle était entièrement dédiée à l'œuvre de Will Eisner ; Dans la



Fig. 13 : Les planches de Kirby dans l'exposition *De Superman au Chat du rabbin*.

¹⁹⁶ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.154 et 155.

quatrième salle étaient rassemblés des œuvres d'après-guerre marquées par la contestation politique et sociale et par le travail de mémoire sur la Shoah ; La dernière salle, au sous-sol présentait la bande dessinée européenne et d'Israël. La présentation des œuvres de *Maitres de la bande dessinée européenne* à la BNF, était elle aussi organisée en seize sections approfondissant chacune un aspect de la bande dessinée : la satire, la ligne claire, la bande dessinée animalière, l'absurde... *Archi & BD* proposait un parcours, suivant un principe chronologique.

Il se dégage un point commun à ces différentes occurrences : les pièces sont regroupées selon des critères qui dépassent leurs propriétés visibles. Sont alors présentées ensemble les œuvres ayant été créées dans un contexte commun, qui peut être une période historique (l'immigration américaine au début du siècle, par exemple), ou un mouvement artistique (la ligne claire), ou une thématique (l'exposition *Parodies*¹⁹⁷ fonctionnait par exemple sur ce principe). On voit combien cette organisation diffère de celle retenue pour d'autres expositions collectives telles que *Quintet* ou *BD reporters*, dans lesquelles chaque auteur bénéficie d'un espace dans lequel ses œuvres seules sont présentées.

Comme l'écrit Thierry Groensteen, commissaire de l'exposition *Maitres de la bande dessinée européenne* :

Les artistes n'étaient pas regroupés par domaine national ou linguistique. Chacune des seize sections de l'exposition opérait un rapprochement inédit entre des créateurs d'origines et de langues diverses, liés par des affinités thématiques ou esthétiques¹⁹⁸.

Cette méthode permet ainsi de mettre en proximité plusieurs pièces d'auteurs différents, invitant le visiteur à prendre la mesure de leurs différences et de leurs points communs au regard du thème de la section dans lesquelles elles sont présentées. On peut toutefois lui reprocher de conduire à un éparpillement des œuvres d'un même auteur dans différentes sections, ce qui peut nuire à une vision d'ensemble de son œuvre : on pouvait ainsi voir des planches de Gotlib dans différents espaces de l'exposition *Parodies*, et des originaux de Will Eisner étaient présents dans quatre des quatorze sections de *Vraoum !*¹⁹⁹.

¹⁹⁷ *Parodies*, au Musée de la bande dessinée, Angoulême, 2011.

¹⁹⁸ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.165.

¹⁹⁹ Il s'agissait de *Gredins et Chenapans*, *A fond la caisse*, *Super héros* et *Pictural*. Je précise que malgré la pauvreté des cartels et des panneaux explicatifs, l'exposition *Vraoum !* me semblait s'inscrire dans une intention didactique révélée par son découpage en sections qui visait à donner une vision synthétique des grandes époques de l'histoire de la bande dessinée et de la variété des styles et des genres représentés.

L'approche scientifique peut aussi mobiliser un appareillage d'observation particulier comme celui mis en œuvre dans l'exposition *Petit Dessein* qui se donnait comme objectif (entre autres) de « montrer les différentes méthodes de travail, techniques et matériaux propres à chaque auteur²⁰⁰ » : si la présentation de planches originales de Nicolas de Crécy, ou de Marc-Antoine Mathieu participaient de cet objectif, la juxtaposition des croquis de Libergé avec les planches finales et l'installation vidéo autour du travail d'Yslaire constituaient des dispositifs plus sophistiqués permettant de « voir et comprendre la créativité et le travail artistique et littéraire qu'exige la réalisation d'une bande dessinée²⁰¹. »

D'une façon générale toutefois, l'approche scientifique paraît peu compatible avec des techniques d'exposition trop spectaculaires et repose plutôt sur une présentation claire, dénuée d'artifices trop voyants, et usant de cartels et de panneaux explicatifs commentant les œuvres. Ce type d'exposition se complète d'ailleurs souvent de catalogues généreusement dotés en textes théoriques renforçant le propos didactique de l'exposition²⁰².

La sobriété scénographique que nous venons d'associer à l'approche scientifique ne doit toutefois pas être confondue avec de l'austérité : S'il va de soi qu'un environnement trop envahissant pourrait distraire le visiteur d'une réflexion qu'on cherche à susciter, il serait dommage de nier ou de ne pas favoriser un plaisir de la découverte et de la connaissance.

3.1.3. L'approche sensible

L'approche sensible se pose en alternative à l'approche scientifique, tout en poursuivant des buts similaires : ouvrir au lecteur potentiel un chemin vers un livre de bande dessinée réputé difficile d'accès, faire découvrir des œuvres ou des auteurs à un public qui en est *a priori* éloigné, voire, plus rarement, montrer une œuvre connue sous un jour nouveau. Il s'agit de donner envie de découvrir un livre ou de le relire, non plus en misant sur la promesse d'un plaisir de lecture accru par l'acquisition d'un savoir ou d'une connaissance, mais en provoquant des sensations supposées se reproduire lors de la lecture. Ce travail de passeur se trouve donc naturellement marqué par les sensibilités propres de ceux qui conçoivent l'exposition : le commissaire et le scénographe, en particulier, doivent puiser dans

²⁰⁰ « Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », communiqué de presse émis par le Musée du Louvre et Futuropolis, [En ligne].

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Comme c'est par exemple le cas pour les catalogues de *Maîtres de la bande dessinée européenne*, *De Superman au Chat du rabbin*, ou *Archi & BD*.

leur expérience de lecture l'émotion qui constitue la matière de cette exposition. Plusieurs extraits d'un entretien avec Marc-Antoine Matthieu, fondateur de l'atelier Lucie Lom qui a signé et signe encore de nombreuses scénographies d'expositions de bande dessinée, sont révélateurs de cet approche :

On a découvert la bande dessinée espagnole, les mangas... ainsi que les contextes de création de ces œuvres là. Le travail, c'est de retranscrire ces émotions, ces interrogations à l'aide de la lumière, de la distribution de l'espace... [...] Le travail du commissaire d'exposition c'est « je vais vous montrer ce que vous ne connaissez pas, et son étendue » [...] Nous, en prolongement de ça, ou en deçà, on va montrer le contexte de création [...] pour l'exposition des mangas, notre travail était à la limite du muséographique. La différence c'est qu'une muséographie va plutôt vers le signe, alors qu'une scénographie va plutôt vers une atmosphère. Une muséographie, par exemple, c'est le musée Dapper, à Paris, ou le musée du Quai Branly : on est dans la pensée et le façonnage de l'écrin. On crée un **cadre** qui fait aller vers l'objet qui est exposé ; Focus, donc. La scénographie, c'est une relecture, c'est un agencement de signes qui peuvent donner des clés, ou préparer le terrain, qui mettent dans un certain état d'esprit pour avoir une relecture de l'objet exposé, et dans lequel l'imaginaire du regardeur est convoqué. [...] le panneau de texte parle à l'intellect, il est fondé sur une pédagogie. L'espace, la lumière et le son font plutôt appel au sensible²⁰³.

Pour atteindre son but et conduire le visiteur à une connaissance nouvelle sur la bande dessinée, cette approche s'adresse aux sens plutôt qu'à l'intellect et doit utiliser, pour ce faire, des moyens plus efficaces que la planche originale. Pour une fois en effet, la planche originale ne constitue pas l'objet d'exposition idéal : trop austère et trop répétitive (dans son format et dans son apparence générale), elle n'est pas la mieux placée pour créer une « atmosphère » et stimuler les sens. Il faut donc miser sur des objets d'exposition porteurs de valeur narrative ou esthétique et susceptibles de créer de l'émotion. La place des produits dérivés dans un tel projet d'exposition peut être très significative : ils constituent des objets d'intermédiation entre le lecteur potentiel et le livre parce qu'ils se situent à mi-parcours. Objets tangibles, souvent à échelle humaine, ils appartiennent pourtant déjà au monde de l'imaginaire, ouvrant un chemin vers l'œuvre de fiction. Il est à cet égard intéressant de relever le principe que se donnent les Lucie Lom dans leur travail scénographique :

On peut exposer des planches originales, des imprimés, des objets conçus pour l'exposition...beaucoup de choses. La limite, ce sont les représentations humaines, les mannequins par exemple : on veut faire en sorte que les expositions soient incarnées, non pas par des mannequins qu'on aurait disposés, mais bien plutôt par les visiteurs eux même²⁰⁴.

L'énoncé d'une telle règle est révélateur du rôle que jouent ici les objets d'exposition : ils doivent pouvoir être appréhendés par le visiteur comme faisant

²⁰³ Marc-Antoine Mathieu, *L'acte de scénographie*, entretien avec P-L Daures réalisé à Angers, le 7 février 2011.

²⁰⁴ *Ibid.*

partie de son monde autant que de l'univers diégétique de l'œuvre dont ils sont issus. La présence d'un mannequin renverrait ces objets à l'univers diégétique seul, laissant le visiteur à l'extérieur, à distance du livre, alors que l'objectif est de l'en rapprocher. Le choix des objets d'exposition, le travail sur la lumière, les sons et les décors, tout est mis au service d'une illusion à laquelle le visiteur est invité à participer, l'illusion d'entrer en contact personnellement avec des éléments de l'univers diégétique d'une œuvre de bande dessinée ou d'un environnement commun à plusieurs œuvres. Dans cette démarche, la mise à l'échelle humaine constitue un procédé quasiment systématique : pour que « les expositions soient incarnées [...] par les visiteurs eux-mêmes », il faut qu'ils puissent évoluer dans un environnement à leur échelle : pénétrer dans le vaisseau de Valérien et Laureline, être tenté de s'asseoir dans le canapé de Modeste et Pompon... Or, de l'agrandissement d'une image sur une bâche de 15m² à l'érection de statues de personnages, on glisse doucement de l'exposition à l'esthétique de fête foraine, voire à l'opération publicitaire... Marc-Antoine Mathieu s'exprime ainsi à propos de ce risque de dérive :

C'est le risque à éviter, il ne faut pas faire du théâtre [...] Donc à chaque fois, l'idée c'est de rechercher les éléments à mettre en scène qui peuvent dialoguer avec l'œuvre. Il ne s'agissait pas de composer un décor de théâtre qui dise : « Regardez comment c'était la Pologne à cette époque » : Il faut composer un agencement de signes de manière sensible et emmener les gens dans une histoire²⁰⁵.

L'approche sensible trouve ici un de ses points de fragilité : afin de faire ressentir au visiteur une atmosphère proche de celle d'une œuvre de bande dessinée donnée, il faut amener certains éléments de cette atmosphère à des dimensions ou des formes qui les rende perceptibles aux sens. Une démarche littérale conduirait à multiplier systématiquement l'échelle, ajouter une troisième dimension, transformer en son les onomatopées... cantonnant le visiteur à un rôle de spectateur d'un substitut du livre, mais n'ouvrant pas de nouveau chemin entre l'œuvre et lui. On conçoit combien il est délicat de composer un agencement de signes dans lequel le visiteur s'immerge sans tomber dans l'écueil du décor de théâtre qui le tiendra à distance.

La ligne de frontière entre un « décor de théâtre » et une scénographie servant un enjeu didactique ne s'énonce pas que dans l'opposition entre mise à distance et immersion : elle se révèle aussi dans la durée et la clôture de l'expérience vécue. La confrontation au spectacle d'une bande dessinée transposée dans un décor de théâtre est une expérience finie dès lors que la visite de l'exposition est achevée. Or, la plupart des témoignages le soulignent, le projet d'une exposition misant sur

²⁰⁵ *Ibid.*

l'approche sensible ne s'accomplit pas dans l'exposition elle-même, mais dans une rencontre ultérieure avec le livre. L'émotion provoquée dans l'exposition doit s'accompagner d'un désir qui ne s'assouvira complètement que dans la lecture du livre. Dominique Mattei considère par exemple que la rencontre sensible suscitée dans l'exposition est une étape du parcours vers une œuvre :

Là, l'objectif, c'est aussi de créer une émotion qui est plus de l'ordre d'un contact avec une zone imaginaire, d'un contact avec une zone de création [...] Il faut réfléchir pour faire en sorte que quand le spectateur entre dans une salle, un espace, il soit tout à coup pris dans un propos poétique qui va l'amener, in fine, vers le livre [...] L'émotion esthétique doit primer [...] elle est vraiment première si on veut qu'il se passe quelque chose. Après on rencontre l'auteur, on parle avec lui, on l'écoute parler [...] Et puis surtout, on arrive à des espaces de lecture privilégiés, où on a accès gratuitement au livre, pour pouvoir le lire à loisir tant qu'on veut. L'idée, c'est quand même de faire acheter des bouquins par les gens pour qu'ils les ramènent à la maison²⁰⁶.

Directrice de BD à Bastia, Dominique Mattei fait souvent appel aux services de l'atelier Lucie Lom dont le fondateur, Marc-Antoine Mathieu, soutient le même point de vue lorsqu'il évoque l'exposition sur l'œuvre de Moebius²⁰⁷ :

Pour en revenir au Garage Hermétique, beaucoup de gens ont pu passer à côté du livre *Le Garage Hermétique* de Moebius. Mais peut être qu'avec une théâtralisation, certaines personnes ont pu rentrer plus facilement dans l'œuvre, y prendre un plaisir qu'elles n'auraient pas eu sinon. Il y a l'expérience elle-même de la scénographie pendant l'exposition, et la relecture ensuite de l'œuvre [...] C'est tout l'enjeu de la médiation culturelle en général²⁰⁸.

Commanditaire et scénographe sont ici parfaitement en phase : l'approche sensible au service d'un enjeu didactique se concrétise dans un projet d'exposition proposant une expérience incomplète tant qu'elle n'a pas été parachevée par une lecture ou une relecture : l'exposition se met au service de la lecture plutôt qu'au sien propre.

3.1.4. Les limites de l'hétéro-didactisme

Menées séparément ou combinées, l'approche sensible et l'approche scientifique sont marquées par un principe que l'on pourrait qualifier d'hétéro-didactique : le mécanisme d'apprentissage fait appel à l'enseignement d'une compétence extérieure à l'objet de l'apprentissage. En d'autres termes, le visiteur de l'exposition acquiert une connaissance sur la bande dessinée par des moyens de communication qui sont extérieurs à son langage spécifique et entre en contact avec l'œuvre et son auteur par la médiation d'un tiers.

²⁰⁶ Dominique Mattei, *Les expositions de BD à Bastia*, entretien cité.

²⁰⁷ *Traits de génie*, au CNBDI, Angoulême, 2000.

²⁰⁸ Marc-Antoine Mathieu, *L'acte de scénographie*, entretien cité.

C'est certainement, cette considération qui conduit Jean-Christophe Menu à conclure à l'échec des expositions « hyperscénographiées », non pas l'échec à provoquer des émotions, mais l'échec à parler réellement de la bande dessinée :

[...] force est de constater que, tout comme dans le cas de *Bande Dessinée et Figuration Narrative* de 1967, ce qui constitue le principal impact de ce type d'exposition est la transposition en trois dimensions d'éléments de l'univers des auteurs exposés, autrement dit, là aussi un élément décontextualisé et ne rendant pas compte de la spécificité narrative du langage de la bande dessinée [...] Cette tendance *hyperscénographique* met donc, elle aussi en valeur la difficulté à baser une exposition relative à la bande dessinée sur le véritable langage du médium²⁰⁹.

En choisissant un point de départ extérieur à la bande dessinée, les stratégies mises au service de l'enjeu didactique s'exposent par ailleurs au risque de faire fausse route et de ne jamais aboutir réellement à la bande dessinée. On peut analyser ainsi l'échec partiel du propos didactique de l'exposition *Vraoum !* : En exposant côte à côte des planches originales de bande dessinée et des œuvres d'art contemporain, les commissaires d'exposition ont eu l'intention de mettre en évidence l'influence que la bande dessinée a pu avoir sur des artistes plasticiens. Les œuvres exposées exploitent en effet la bande dessinée dans son ensemble comme forme ou comme valeur, en faisant appel à la puissance des icônes, à la popularité des motifs de la bande dessinée ou à l'universalité de son langage mais il s'agit toutefois toujours d'un regard extérieur (vu depuis le monde de l'art contemporain) sur la bande dessinée qui ne touche que rarement à la question de son langage et de ses effets sur ses lecteurs. Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu souligne les limites auxquelles se heurte le projet *Vraoum !* :

L'hospice de Gilles Barbier [...] ou la série *Walt Disney Productions* de Bertrand Lavier [...] ont beau être des œuvres tout à fait pertinentes en soi, elles posent problème ici : en effet, rejoignant dans un même lieu et au premier degré les œuvres dont elles sont issues, elles ne résonnent qu'avec les *personnages*, la *mythologie*, l'*univers* de ces œuvres, et non avec leur *langage*. En confrontant ces pièces d'Art Contemporain avec des planches de Bande Dessinée, les commissaires de *Vraoum* tombent dans le même piège que la tendance hyperscénographique [...] : le recours à l'univers comme élément muséal attractif [...] au détriment de la spécificité de la bande dessinée²¹⁰.

L'enjeu didactique semble donc n'accepter que des stratégies imparfaites, regardant la bande dessinée depuis l'extérieur de son territoire et courant pour cette raison le risque d'échouer à parler du langage spécifique de la bande dessinée avec le langage spécifique de la bande dessinée.

²⁰⁹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.144.

²¹⁰ *Ibid.* p.146.

3.2. L'enjeu documentaire : rendre compte d'une réalité par la bande dessinée

L'exposition *Etienne Davodeau, dessiner le travail*, tenue à Poitiers en 2011 montrait côte à côte, des reproductions au format A1 des planches 33 et 34 des *Mauvaises Gens*. Il s'agit de deux planches au gaufrier régulier (trois strips de deux cases chacun), montrant le buste et les mains d'une femme (la mère de l'auteur) réalisant un geste technique dans un atelier. Le décor est limité à l'établi sur lequel elle travaille, le fond est noir, le dessin au trait est sobre et répétitif, les tons sont gris. A voir l'austérité de ces images, très certainement voulue et pensée par l'auteur, il paraît évident qu'elles n'ont pas été sélectionnées et montrées pour leur caractère esthétique. Elles ne semblent pas plus viser à nous renseigner sur l'auteur et son travail puisqu'il s'agit de reproductions des planches imprimées.



Fig. 14 : Planches 33 et 34 des *Mauvaises Gens* d'Etienne Davodeau, montrées dans *Dessiner le travail*.

Ce qui nous est montré ici, c'est tout simplement ce que montrent les cases elles-mêmes : les gestes du travail qu'Etienne Davodeau dessine et met en scène avec un souci de réalisme qui se conjugue à une intention narrative. Le festival Filmer le travail, qui accueillait l'exposition *Etienne Davodeau, dessiner le travail*, porte son attention sur les images consacrées à l'univers du travail, et s'inscrit ainsi dans une démarche de documentation thématique. C'est un enjeu comparable qui conduit à exposer des œuvres de Tardi à l'Historial de Péronne²¹¹. Ces expositions misent,

²¹¹ Tardi, à l'Historial de la Grande Guerre, Péronne, du 14 mai au 23 août 2009.

bien entendu sur la qualité du travail des auteurs, Tardi ou Davodeau, sur la beauté de leur dessin ou sur la force de leur narration, mais elle répondent aussi à un enjeu différent : il s'agit d'utiliser le médium bande dessinée pour montrer une réalité ou un phénomène ou un événement qui est le véritable centre de l'exposition.

Afin de décrire cet enjeu et d'examiner précisément les stratégies aptes à le servir, nous allons d'abord revenir sur la faculté que possède la bande dessinée à documenter un sujet, faculté que nous avons déjà évoquée lorsque nous avons défini la valeur documentaire. Nous nous appuyerons cette fois-ci sur l'exemple de l'exposition *Archi & BD – La ville dessinée*. Nous examinerons en outre la façon dont l'exposition peut exploiter cette capacité documentaire de façon différente du livre. Sur ces bases, nous déterminerons les conditions d'exposition les plus adaptées pour servir cet enjeu.

3.2.1. L'impact supplémentaire d'une exposition

Nous l'avons vu, la bande dessinée est intrinsèquement porteuse d'une forte valeur documentaire²¹². Il convient donc d'abord de s'interroger sur le bénéfice supplémentaire qu'apporte une exposition : en quoi permet elle de révéler ou de magnifier la valeur documentaire d'une façon différente du livre ? Une telle question est légitime pour les autres valeurs que nous avons définies, mais elle se pose ici de façon particulièrement aigüe : dans tous les autres cas, l'exposition vise à montrer ce qui se trouve dans le livre, alors qu'ici, l'exposition s'intéresse à ce que montre le livre et qui lui est extérieur. L'exposition misant sur la valeur documentaire de la bande dessinée s'intéresse moins à la bande dessinée en tant que forme d'art, aux processus créatifs de l'auteur, ou aux caractéristiques de son œuvre, qu'au sujet dont elle traite, dont nous avons une connaissance, plus ou moins profonde, acquise par d'autres voies que la bande dessinée. Alors que toutes les autres valeurs nous renvoient à une expérience associée au livre, la valeur documentaire nous renvoie à une expérience du réel. Il est donc pertinent d'identifier ce que l'exposition apporte dans ce cas, que le livre n'apporte pas.

En premier lieu, l'exposition permet de juxtaposer plusieurs œuvres de bande dessinée, en focalisant le regard sur des extraits significatifs, ce qui a pour effet de démultiplier la valeur documentaire de chacune²¹³. Outre *Archi & BD, la ville dessinée*, plusieurs expositions de notre corpus fonctionnent selon ce mécanisme :

²¹² Cf. 2.2.6.La valeur documentaire.

²¹³ Ce point a été montré en 2.2.6.La valeur documentaire.

De Superman au Chat du Rabbín repose en partie sur l'accumulation de regards différents ; La section « Les Français en vacances » de *Opéra Bulles* fait de même (tout en nous montrant que l'intention documentaire n'est pas incompatible avec une scénographie développée) ; on peut aussi citer ici *Ils rêvent le monde – Images de l'an 2000* puisque cette exposition mettait en scène dix auteurs portant un regard sur le genre science fiction.

En matière documentaire, l'exposition permet aussi d'atteindre un public que la bande dessinée éditée n'aurait pas touché. Nous avons déjà cité Etienne Davodeau expliquant que « les gens qui étaient intéressés par l'exposition *Un homme est mort*, n'était pas des gens qui lisaient de la bande dessinée, c'était souvent des MJC, des mouvements sociaux, des associations etc. [...] ils étaient intéressés par le thème du livre, et donc de l'expo²¹⁴. » Une démarche comparable animait les organisateurs de l'exposition *Le Petit Dessin – Le Louvre invite la bande dessinée* : le projet des livres coproduits par le Louvre et Futuropolis était de montrer une autre facette du Louvre par le biais de la bande dessinée, comme le précisait le communiqué de presse : « Chaque album interroge à sa façon le Louvre et sa mission en tant qu'espace de conservation, de mémoire et de transmission. Ils enrichissent ainsi de façon inédite le discours traditionnel des musées²¹⁵. » En complétant ce projet éditorial par une exposition au sein du musée du Louvre, les organisateurs se sont donné le moyen d'atteindre aussi la part de leur public qui ne s'était pas tournée spontanément vers un ouvrage de bande-dessinée.

Le troisième avantage de l'exposition, enfin, est de permettre un abord inhabituellement collectif de la bande dessinée et, partant, une appropriation collective de ce qui y est montré. A propos de l'exposition *Un homme est mort* encore, Etienne Davodeau souligne ce phénomène qu'il a lui-même constaté :

Des gens peuvent être en groupe devant la page, à regarder ce que c'est, à ne pas connaître le livre, à en discuter, dans un rapport collectif à la page, et non pas dans un rapport individuel qui est celui de la lecture²¹⁶.

C'est certainement aussi l'effet recherché dans des expositions du type de celle consacrée au travail de Tardi à l'Historial de Péronne: Pensons aux visites scolaires à l'occasion desquelles des groupes d'élèves peuvent voir cette exposition ensemble, en discuter, et partager une analyse collective de la façon dont un auteur montre la guerre, et de la réalité de cette dernière.

²¹⁴ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

²¹⁵ « Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », communiqué de presse émis par le Musée du Louvre et Futuropolis, [En ligne].

²¹⁶ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

Il convient cependant de préciser qu'aucun des exemples cités jusqu'à présent n'est totalement univoque : une exposition servant un enjeu documentaire n'est jamais exempte d'autres finalités : « Les Français en vacances » visait aussi à faire connaître à un large public les auteurs qui y étaient présentés, l'exposition de l'Historial de Péronne mettait aussi en valeur les qualités du dessin de Tardi...

Cette dualité peut d'ailleurs constituer une source de difficulté dans un projet d'exposition. La valeur documentaire conduit à un objet extérieur au livre (souvent le réel), quand toutes les autres valeurs renvoient au livre ; cette spécificité peut engendrer une hésitation dans le regard du visiteur : il est appelé à focaliser son attention sur ce qui est montré autant que sur les moyens employés pour le montrer. Cette accommodation permanente entre plusieurs niveaux de lecture de ce qui lui est montré n'a rien d'insurmontable et constitue même un exercice très commun. En revanche, elle peut s'avérer déroutante dès lors qu'il s'agit de cerner et de comprendre le projet d'une exposition.

3.2.2. *Archi & BD* : regarder la ville ou le dessin ?

L'exposition *Archi & BD - La ville dessinée* a été vue par plus de cent mille visiteurs et a fait l'objet de nombreux commentaires et critiques sur internet²¹⁷. Les commentateurs ont naturellement fait état des qualités de cette exposition, et souligné la plupart de ses défauts : la topographie des lieux a été critiquée (l'espace d'exposition est un long couloir qu'il faut remonter à contre-courant une fois la visite terminée), chacun a souligné les lacunes ou l'arbitraire de la sélection, (en précisant ce que *lui-même* aurait fait figurer), le découpage en section a fait l'objet de discussions... Il me semble cependant que la plupart de ces critiques (si l'on exclut la question topographique) mettent surtout en évidence que l'exposition était avant tout victime de contradictions inhérentes à son projet : vouloir montrer ce que montre la bande dessinée (en l'occurrence la ville) en exposant les planches ou les images les plus belles à regarder ; en d'autres termes, mettre en concurrence la valeur documentaire avec la valeur plastique et la valeur narrative.

Afin d'étayer cette hypothèse, nous devons tout d'abord mettre au clair le projet de l'exposition. De nombreux extraits du catalogue nous fournissent des indices concordants sur un des principes sur lequel se fonde ce projet. C'est d'abord François de Mazières, le président de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, qui souligne la capacité de la bande dessinée à saisir une époque : « les dessinateurs de bande dessinée sont les témoins des grandes interrogations du XX^e siècle et de

²¹⁷ Une des critiques les plus approfondies a été publiée par Julien Baudry sur le site phylacterium.wordpress.com

notre époque contemporaine²¹⁸. » Ce sont ensuite les deux commissaires de l'exposition (Jean-Marc Thévenet et Francis Rambert) qui, dans leur entretien croisé, insistent à plusieurs reprises sur la capacité de la bande dessinée à dire le monde présent et à voir le monde à venir :

L'exposition réunit deux types de créateurs, les architectes et les auteurs de bande dessinée qui sont fondamentalement et avant tout des visionnaires. La bande dessinée a très longtemps posé la question d'un monde à venir avec une pertinence étonnante [...] La bande dessinée, comme l'architecture sont le reflet de la société²¹⁹.

Le projet de l'exposition serait alors de montrer comment l'architecture et la bande dessinée se rencontrent sur le terrain de la « vision » et du « reflet de la société » : il s'agit donc de comparer les résultats auxquels parviennent ces deux formes adressant le même sujet, la ville. En plusieurs autres points du catalogue est d'ailleurs mise en avant la faculté que possède la bande dessinée de porter sur un objet donné un regard marqué par l'intelligence et la sensibilité de l'artiste²²⁰ (faculté démultipliée par ses deux dimensions : le dessin d'une part, procédé de captation et de restitution des signes qui nous entourent, et la narration d'autre part, procédé d'ordonnancement et d'attribution de sens aux informations). Dans cette approche, c'est donc moins la bande dessinée en tant que forme artistique qui est convoquée à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, que le médium bande dessinée et sa puissante capacité à *montrer quelque chose* : La bande dessinée est un médium accessible et attractif, elle porte un regard pénétrant sur le présent et une vision de l'avenir ; sa souplesse narrative lui permet de s'emparer de n'importe quel sujet et d'en faire un récit. C'est un outil idéal pour un projet d'exposition thématique, comme le souligne à nouveau Jean-Marc Thévenet :

La bande dessinée est en apparence un support populaire, le media idéal de la médiation auprès du public. Mais en réalité elle est citée pour sa capacité à anticiper ou à être de son temps. La bande dessinée est un médium qui est à l'heure. Sa très grande souplesse narrative est un atout²²¹.

Cette intention rentre cependant en conflit avec la tentation bien naturelle de rassembler le meilleur de la bande dessinée, de montrer les auteurs les plus talentueux et de faire figurer des représentants éminents des courants les plus marquants de la bande dessinée mondiale, sans faire d'impasse. Il est difficile pour un commissaire d'exposition tel que Jean-Marc Thévenet, fin connaisseur de la

²¹⁸ François de Mazières, in Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert, *Archi et BD, La ville dessinée*, Blou ; Paris, Monografik éditions ; Cité de l'Architecture et du patrimoine, 2010, p.7.

²¹⁹ Francis Rambert, in Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert, *op.cit.* p.12.

²²⁰ Notamment Benoît Peeters, in Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert, *op.cit.* p.96, et Jean-Marc Thévenet, in Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert, *op.cit.* p.14.

²²¹ Jean-Marc Thévenet, in Jean-Marc Thévenet, Francis Rambert, *op.cit.* p.16.

bande dessinée et animé de l'ambition « de la montrer au plus grand public²²² », d'adopter une attitude de restriction. Avec plus de 350 pièces de bande dessinée présentées, l'exposition paraît en effet pléthorique : il est peu probable que le visiteur moyen soit en mesure d'accorder à chacune le temps qu'elle mériterait (en ne passant 30 secondes par pièce, ce sont déjà près de trois heures qui se sont écoulées).



Fig. 15 : Quatre images de la ville montrées dans *Archi & BD*
(par W. McCay, F. King, S. McManus et Blutch)

Le dilemme du commissaire (faut-il faire l'impasse sur Franquin ou exposer la seule planche originale obtenue, dans laquelle, comme le souligne Julien Baudry, « pas un seul élément d'architecture n'est représenté²²³ » ?) trouve un écho dans l'hésitation du visiteur quant au regard qu'il porte sur les œuvres qui lui sont montrées : au cours de la visite, on peut facilement oublier le thème de l'exposition (la ville dessinée), happé dans la contemplation d'une image ou la lecture d'une planche, absorbé dans la comparaison des techniques de deux auteurs de l'école franco-belge dont des planches originales sont présentées côte à côte, ou plongé dans l'évocation intérieure d'une lecture antérieure d'un ouvrage de Taniguchi. En d'autres termes, les pièces présentées captent le regard du visiteur par leur valeurs plastique, narrative, didactique ou synecdochique et le divertissent de la valeur documentaire qui est mise en avant.

Le risque que le thème central s'efface est cependant faible : il reste bien visible et présent au travers des différentes pièces sur lesquelles se pose le regard. Il apparaît en revanche que l'utilisation d'objets empreints de valeurs artistiques (valeur plastique, valeur narrative, etc.) que sont les planches de bande dessinée (*a fortiori* les planches originales) peut dévoyer un projet documentaire qui tourne alors à l'anthologie : ce n'est plus alors la ville vue par le regard des auteurs de

²²² Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²²³ Julien Baudry, art. cit. Jean-Marc Thévenet s'explique sur ce point dans l'entretien cité plus haut.

bande dessinée que le visiteur contemple, mais une collection d'œuvres de bande dessinée sélectionnées sur le critère de l'apparition de la ville.

3.2.3. Des conditions d'exposition particulières

A l'évidence, l'enjeu documentaire appelle des conditions d'exposition particulières, ne serait ce qu'en raison des spécificités du public susceptible de s'y intéresser. A propos d'*Archi & BD*, Jean-Marc Thévenet soulignait justement l'importance de prendre en considération la composition du public :

Je me différencie totalement de l'univers des festivals : on est sur un territoire neutre. Il va y avoir des passionnés de bande dessinée qui vont venir, mais quand on voit la sociologie des visiteurs de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, ce sont plutôt des familles, des visiteurs internationaux²²⁴.

La différence que marque Jean-Marc Thévenet entre *Archi & BD* et une exposition de festival pourrait être aussi constatée entre *Archi & BD* et une exposition centrée sur la célébration d'un auteur (*Hergé*) ou du patrimoine de la bande dessinée (*Cent pour cent*) : Elle traduit avant tout que ces expositions s'adressent avant tout à un public amateur de bande dessinée, un public de lecteurs avec sa frange de connaisseurs avertis. Or, à la différence de l'enjeu didactique ou de l'enjeu esthétique, l'enjeu documentaire implique de guider le regard du visiteur sur un objet extérieur à la bande dessinée ; une exposition servant cet enjeu documentaire est donc plutôt susceptible d'attirer un public béotien que de satisfaire un public de connaisseurs de la bande dessinée. De même qu'on peut visiter une exposition de photographie telle que *Peurs sur la ville*²²⁵ pour la curiosité d'aborder d'une façon différente le sujet de la violence urbaine et sans connaissance voire sans appétence particulière pour la photographie comme forme d'art, de même il est probable qu'une large part du public fréquentant des expositions de bande dessinée telles qu'*Archi & BD*, *la ville dessinée* ou *Etienne Davodeau, dessiner le travail* s'intéresse plus à *ce que ça raconte* ou *ce que ça montre* qu'à *comment ça le montre* et *comment c'est fait*. Il est tout aussi vraisemblable que ces centres d'intérêts, qui fondent la curiosité des visiteurs, fondent aussi les intentions des promoteurs de ces expositions (respectivement, François de Mazières, président de la Cité de l'Architecture et du patrimoine, et Jean-Paul Géhin, président du festival *Filmer le travail*).

²²⁴ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²²⁵ *Peurs sur la ville*, à la Monnaie de Paris, Paris, 2011.

3.2.3.1. Effacement de la planche originale

Nous avons vu plus haut que la valeur documentaire attachée à un objet d'exposition de bande dessinée tient aux qualités narratives et graphiques de la bande dessinée (elles-mêmes corrélées, respectivement, à la valeur narrative et à la valeur esthétique). Exploiter cette valeur documentaire dans le cadre d'une exposition nécessite de donner à regarder et à lire des images pour ce qu'elles montrent et pour ce qu'elles racontent. Dans cet objectif, il apparaît que la planche originale n'est pas, pour une fois, l'objet d'exposition le plus pertinent : De taille finalement réduite (de format A4, plus fréquemment A3, rarement A2), elle doit être regardée à courte distance pour être réellement lue, ce qui la rend souvent impropre à une lecture collective (inconfort de lecture, files d'attentes, etc.) ; par ailleurs, elle peut ne comporter qu'une partie des informations sur ce qu'elle montre (absence de texte parfois, de couleur souvent) et au contraire faire état d'un excédent d'informations parasites sur elle même et son mode d'élaboration (repentirs, corrections, annotations, traces de crayonné, etc.), introduisant une certaine confusion dans le regard du visiteur.

L'enjeu documentaire invite donc à une attitude décomplexée vis-à-vis de la planche originale : Priorité est donnée à la lisibilité des images et à la qualité des conditions de lecture dans un espace partagé. Le choix de l'agrandissement d'images extraites des livres se justifie alors, de même que l'accrochage de séquences entières de plusieurs pages. Ce sont les choix faits par Kris et Etienne Davodeau pour l'exposition *Un homme est mort* :

Maintenant, reprenons l'exemple de l'exposition sur *Un homme est mort* à Quai des bulles [...] le festival a décidé de la garder et de la proposer à la location. C'était des originaux, intégralement [...] C'est une expo qui n'est pas partie du tout [...] les gens qui étaient intéressés par l'exposition *Un homme est mort*, n'était pas des gens qui lisaient de la bande dessinée, c'était souvent des MJC, des mouvements sociaux, des associations etc. qui se fichaient absolument de voir des originaux : ils étaient intéressés par le thème du livre, et donc de l'expo. Donc [...] nous avons décidé de faire une version numérisée, avec des très bons tirages [...] et cette exposition tourne en boucle depuis deux ou trois ans, maintenant. Ce que je veux dire par là, c'est que l'original, ça peut être un avantage, mais ça peut aussi être un frein [...] Il y a d'autres documents qui sont là, il y a des objets de René Vautier, la caméra, des choses comme ça, mais ça reste effectivement une façon d'accrocher un livre en grand sur un mur, ce qui peut passer pour une ineptie, pour des amateurs de planches originales. Mais ça n'a pas du tout la même fonction que la planche originale : c'est pour ça que ce n'est pas une ineptie, parce que des gens peuvent être en groupe devant la page, à regarder ce que c'est, à ne pas connaître le livre, à en discuter, dans un rapport collectif à la page, et non pas dans un rapport individuel qui est celui de la lecture²²⁶.

²²⁶ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

Jean-Marc Thévenet est tout aussi explicite quant à l'utilisation de planches originales dans l'exposition *Archi & BD* :

Pour une exposition grand public, si je n'ai pas l'original, et que j'ai l'autorisation de l'éditeur, je vais travailler à partir d'un fichier numérique. Par respect pour la bande dessinée, pour l'institution et pour une partie du public, je vais essayer d'avoir des originaux. Mais je vais me décomplexer par rapport à ça. En revanche, il faut avoir une rigueur scientifique dans mes cartels²²⁷.

Ces propos soulignent cependant que la préoccupation de servir aussi un public d'amateurs éclairés de bande dessinée peut retenir le commissaire de s'émanciper totalement de la planche originale. Elle se trouve même renforcée par un souci de « respect pour la bande dessinée et pour l'institution » : dans un lieu de conservation du patrimoine (tel que la Cité de l'architecture et du patrimoine accueillant *Archi & BD*, ou le Musée du Louvre accueillant *Le petit dessein*), la présence d'originaux semble incontournable, plus que dans un lieu de diffusion de la culture (tel que l'Espace Mendes-France de Poitiers, accueillant *Etienne Davodeau, dessiner le travail*, ou un Centre Culturel Français accueillant *Ils rêvent le monde*).

3.2.3.2. Des repères pour faciliter l'accommodation du regard

Le témoignage de Jean-Marc Thévenet éclaire en outre une autre facette du difficile équilibre d'un projet d'exposition visant un objectif documentaire : En soulignant aussi l'importance des cartels, qui orientent l'angle du regard sur les œuvres par leurs commentaires, il signale la nécessité d'affirmer le projet d'exposition par d'autres moyens que par la sélection des pièces montrées. Il s'agit de guider le regard du visiteur vers la façon dont la bande dessinée traite l'objet de l'exposition plutôt que vers la contemplation de la beauté plastique des œuvres présentées ou l'analyse de la pratique et de la technique de l'auteur.

Un autre procédé contribuant à l'atteinte de cet objectif nous a été cité par Etienne Davodeau dans les propos rapportés plus haut (« Il y a d'autres documents qui sont là, il y a des objets de René Vautier, la caméra, des choses comme ça²²⁸ ») : Mettre la bande dessinée en présence du réel qu'elle représente, en exposant aux côtés des dessins, des objets (ou des maquettes, des documents). A l'inverse de ceux présentés dans une exposition *scénographiée*, ces objets ne sont pas des produits dérivés, mais des *produits sources*, des traces du réel qui est montré par la bande dessinée. Extérieurs au monde de la bande dessinée, ils signifient au visiteur que ce sont eux (*représentants* du monde réel) qu'il doit rechercher dans les images

²²⁷ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²²⁸ Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

(représentations du monde réel). Juxtaposés avec les images de bande dessinée, les objets réels fournissent au visiteur des repères pour accommoder son regard à la bonne profondeur de champ. Faire porter le regard au delà de l'image, c'est aussi ce que souhaite Jean-Marc Thévenet en optant pour une scénographie prenant ses distance avec la bande dessinée et en multipliant les types d'objets présentés :

[...] il fallait sans doute s'adresser à des scénographes qui avaient de la distance, pas des gens impliqués dans l'univers de la bande dessinée, pour ne pas se retrouver avec la caricature de « l'atelier de Franquin », ou « l'atelier d'Edgar P. Jacobs ». Donc on est parti sur des agrandissements, il y a eu un travail sur la lumière, la possibilité de présenter des tableaux, de présenter des vidéos, de présenter des objets, et donc on est rentré dans une dimension muséale, interdisciplinaire, avec différents supports²²⁹.

Nous venons d'identifier plusieurs procédés facilitant l'accommodation du regard entre les différents niveaux de lecture présents dans une exposition de bande dessinée à enjeu documentaire (niveaux de lecture que l'on pourrait condenser en deux pôles : voir à travers la bande dessinée et regarder ce qu'elle montre, ou regarder dans la bande dessinée pour voir comment elle montre) : préférence aux reproductions plutôt qu'aux originaux porteurs d'informations parasites ; présence d'objets appartenant au monde réel afin de baliser le regard porté sur les images de bande dessinée, recours aux agrandissements pour faciliter une lecture en position debout dans un espace partagé, soin apporté aux textes des cartels pour leur capacité à proposer un point de vue sur les pièces présentées...

3.3. L'enjeu esthétique : offrir une expérience esthétique se substituant à l'expérience de lecture

Lorsqu'on évoque avec eux la question de l'exposition, la plupart des auteurs de bande dessinée sont prompts à le rappeler : ils font des livres avant tout. Dans leur immense majorité, ils mettent leur talent dans la création d'œuvres destinées à être éditées plutôt qu'exposées. Admettre la vocation première de la plupart des œuvres de bande dessinée à être lues dans des livres ne leur dénie pas pour autant une possible capacité à susciter une émotion en étant exposées. En partant de l'évidence que la lecture d'un livre et la visite d'une exposition sont deux expériences distinctes, on peut admettre avec Thierry Groensteen qu'elles « n'en sont pas moins toutes les deux licites et susceptibles de procurer du plaisir²³⁰. » Depuis *Bande dessinée et Figuration narrative* et avec constance jusqu'à nos jours

²²⁹ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²³⁰ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.154.

(*Vraoum !, Quintet...*) on a cherché à procurer ce plaisir en s'émancipant de la lecture et en lui substituant une autre expérience esthétique qui n'y fasse pas forcément référence. Il faut pour cela concevoir un dispositif d'exposition qui suscite une émotion sans renvoyer à un objet extérieur à l'exposition, que cet objet soit le livre avec lequel l'exposition promettrait des retrouvailles heureuses (comme c'est le cas dans l'enjeu didactique), ou qu'il s'agisse du monde réel ou pensé dont l'exposition nous montrerait une image (comme dans l'enjeu documentaire).

L'exposition de bande dessinée peut ainsi être le lieu d'une expérience esthétique qui se suffise à elle-même et qui soit alternative à celle vécue dans la lecture, mais fondé sur le même matériau : des œuvres de bande dessinée. L'étude de plusieurs occurrences de cet enjeu dans les expositions de bande dessinée permet de mettre en évidence trois procédés principaux : l'extrapolation, la confrontation et la création.

3.3.1. L'extrapolation

Le procédé que nous désignerons du terme *extrapolation* repose sur un principe univoque : Il s'agit d'utiliser la situation d'exposition et les techniques afférentes pour renouveler et exalter fortement au moins un des effets produits sur le lecteur par la lecture de la bande dessinée imprimée. Une telle approche se fonde sur la conviction que l'exposition peut révéler et magnifier une facette de la beauté de l'œuvre de bande dessinée que le livre met moins en valeur. Par construction, une exposition mettant en œuvre ce procédé d'extrapolation, s'attachera donc à montrer des œuvres qui préexistent au projet d'exposition, de préférence en limitant les confrontations avec d'autres formes artistiques, et concentrera ses efforts sur la mise en valeur d'une facette de la bande dessinée. Deux d'entre elles ont inspiré de nombreux commissaires et scénographes : la beauté plastique de la bande dessinée et la richesse de l'univers de l'auteur.

3.3.1.1. La beauté plastique et l'introuvable objet qui la recèle

Admettre le postulat que la bande dessinée est une forme d'art, c'est évidemment admettre aussi que la beauté peut se manifester dans une œuvre de bande dessinée, vraisemblablement dans sa partie graphique. C'est en tout cas le raisonnement suivi par de nombreux organisateurs d'exposition animés du projet de montrer la *beauté plastique* de la bande dessinée. A quarante ans de distance, les expositions *Bande dessinée et figuration narrative* et *Vraoum !* semblent par exemple fondées sur cette même ambition.

Pierre Couperie, organisateur de l'exposition de 1967 et Pierre Sterckx, commissaire de celle de 2009 s'expriment en des termes très proches. Pierre

Couperie souhaite que le public regarde les « valeurs graphiques » de la bande dessinée :

Nous voulions montrer que la bande dessinée était autre chose, qu'elle possédait des valeurs esthétiques qui lui étaient spécifiques [...] Il faut comprendre que lorsqu'on montre une planche, les gens n'évaluent pas les **valeurs graphiques** du dessin, ils lisent les ballons. Pour lutter contre cette domination de l'écrit, nous sommes allés jusqu'à vider les bulles de leur contenu. Nous avons tout fait pour que le public regarde enfin l'image, le trait, la composition, les valeurs graphiques²³¹.

Pierre Sterckx souhaite mettre en avant sa « plasticité »

On peut se focaliser sur la **plasticité**, les noirs, par exemple. En encadrant une planche, on l'extrait de l'album et on suspend la narration. On facilite alors l'observation de ce qui la constitue : case, intercase, phylactère, récitatif, personnage, dessin, couleur...²³²

Toutefois, dans ce projet de fonder une expérience esthétique sur la beauté plastique du dessin de bande dessinée, les deux organisateurs se heurtent aux mêmes obstacles qu'ils vont surmonter en mettant en œuvre des solutions foncièrement différentes. Se pose tout d'abord la difficulté de trouver des images dont la qualité rend justice à l'art déployé par les dessinateurs. Sterckx comme Couperie mettent tous les deux en avant la dégradation que le système d'édition, d'impression et de diffusion fait subir à la nature et la qualité des bandes dessinées qui parviennent sous le regard des lecteurs. Dans le chapitre 7 (*Production et diffusion*) du catalogue de *Bande dessinée et figuration narrative*, Pierre Couperie est explicite sur ce sujet :

Ceci afin d'amener le public à voir réellement la bande dessinée, à lui faire distinguer ce qui est art chez le dessinateur, de ce qui est trahison dans le journal ; avec la qualité du papier, la netteté des noirs et des blancs, l'agrandissement photographique permet d'arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle [...] ²³³.

La solution trouvée en 1967 par Pierre Couperie et Claude Moliterni fut, on le voit, l'agrandissement photographique. En 2009, Pierre Sterckx et David Rosenberg, confrontés au même problème y apportèrent une solution toute différente en favorisant la planche originale :

Les planches ont d'abord une priorité narrative. C'est normal, la bande dessinée, c'est de la narration en images. Mais une fois appliquée sur un mur, la planche paraît plus grande [...] Et aussi, le dessin n'est pas discrédité par la mise en couleur ou l'impression. Il apparaît alors dans toute sa force, il n'est pas réduit par l'imprimé.²³⁴

²³¹ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138 (je souligne).

²³² David Rosenberg, Pierre Sterckx, *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*, op. cit. p.20 (je souligne).

²³³ Pierre Couperie, Claude Moliterni, Gérald Gassiot-Talabot, op. cit. p.145.

²³⁴ David Rosenberg, Pierre Sterckx, op. cit. p.20.

Ces citations font par ailleurs apparaître une autre divergence quant à la solution à trouver à un deuxième problème : pour focaliser le regard sur la qualité du dessin, il faut empêcher une lecture classique de la bande dessinée : là ou, « pour lutter contre cette domination de l'écrit, [Pierre Couperie et la SOCERLID vont] jusqu'à vider les bulles de leur contenu²³⁵ » et montrent des images isolées, Pierre Sterckx et David Rosenberg affirment qu'« en encadrant une planche, on l'extrait de l'album et on suspend la narration²³⁶ ».

On pourrait multiplier les exemples de divergences, et je ne résiste pas à mentionner l'amusante comparaison des déclarations de Pierre Sterckx et de Pierre Couperie sur Roy Lichtenstein (dont des œuvres étaient présentées dans les deux expositions, celles de 1967 et celle de 2009) :

Lichtenstein a agi comme un révélateur exceptionnel : il dévoile la plasticité jusque là totalement discréditée de la bande dessinée, et la juxtapose à Picasso, Léger et Mondrian.²³⁷

Il faut ajouter que nous réagissions contre le Pop Art en général et Roy Lichtenstein en particulier. A cette époque la bande dessinée n'était perçue qu'au travers de son regard, il en avait démontré le vide, l'inanité... en prenant les plus mauvaises images et en les agrandissant démesurément.²³⁸

Pierre Sterckx et Pierre Couperie ne sont bien entendu pas seuls à s'interroger sur la façon de mettre en évidence la beauté plastique de la bande dessinée et j'aurais aussi pu citer les points de vue exprimés par Alain Berland dans le catalogue de la Biennale du Havre²³⁹ ou par Jean-Christophe Menu dans sa thèse²⁴⁰. Si, de nos jours, la planche originale semble incontournable à tous ceux qui veulent montrer les qualités esthétiques de la bande dessinée, l'unanimité se fait aussi autour d'un constat de frustration : la planche originale ne rend pas totalement justice à la beauté de la bande dessinée qui se déploie dans plusieurs dimensions qu'aucun objet, en dehors du livre lui-même, ne semble intégrer toutes. Le temps n'est plus où on n'hésitait pas à déformer, pour ne pas dire mutiler, l'image de bande dessinée pour l'exposer (ce que faisait la SOCERLID en vidant les bulles de leur contenus ou en ôtant les couleurs de l'image imprimée), mais c'est aujourd'hui à une autre forme d'altération que l'on procède en exposant une planche originale, altération que David Rosenberg décrit comme « un travail occultant et

²³⁵ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit., p.138.

²³⁶ David Rosenberg, Pierre Sterckx, *op. cit.*, p.20.

²³⁷ David Rosenberg, Pierre Sterckx, art. cit. p.24.

²³⁸ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit., p.136 et 137.

²³⁹ Jean-Marc Thévenet, Linda Morren, *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, Blou, Monografik éditions, 2010.

²⁴⁰ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, *op.cit.*

révéléateur²⁴¹ ». Afin de mettre en lumière les qualités plastiques du dessin de bande dessinée, il faut occulter d'autres parties constitutives de l'œuvre de bande dessinée : en exposant un crayonné d'Hergé, par exemple, on occulte son environnement (les autres cases, les autres planches) et on occulte des étapes postérieures de sa finalisation (encrage, mise en couleur, impression).

Cela a déjà été dit lorsque nous avons défini la *valeur esthétique* : juger l'image de bande dessinée selon les critères esthétiques de la peinture ou du dessin d'art est possible, mais ne rend pas justice à toutes ses qualités d'image de bande dessinée. La composition d'une planche de bande dessinée, par exemple ne se juge pas selon les mêmes critères que la composition d'un tableau de David : l'équilibre des masses est un critère esthétique applicable aux deux, mais on peut aussi juger de la façon dont la lecture est conduite par les rapports de taille entre les cases, prendre la mesure de l'effet d'insistance produit par les répétitions d'éléments graphiques, ou encore admirer l'habileté de positionnement des bulles... Certains de ces éléments sont visibles dans le dessin, quand d'autres nécessitent de montrer toute la planche, dont Thierry Groensteen écrit qu'elle « est une création artistique à part entière, qui obéit à une composition interne quelquefois très sophistiquée [et] manifeste aussi une certaine clôture esthétique²⁴². » D'autres dimensions de la valeur esthétique ne se révèlent qu'au travers de plusieurs planches, ou nécessitent d'avoir en tête des éléments extérieurs à la planche : Pour bien goûter la mise en scène de l'apparition discrète et répétée d'un personnage au second plan, il peut être utile de savoir s'il s'agit du personnage principal, d'un second rôle déjà connu ou d'un nouveau venu...

Ainsi, le projet de montrer les « valeurs graphiques » de la bande dessinée ne peut-il s'accomplir qu'en acceptant d'abandonner certaines de leurs dimensions, ainsi que l'écrit Thierry Groensteen :

Non, l'exposition de dessins originaux ne rend pas compte de l'être de la bande dessinée dans toutes ses dimensions (narratives, imaginaire, fantasmatique...). D'un média qui est à la fois une littérature et un art visuel, elle ne retient à peu près que cette seconde composante²⁴³.

Une telle conclusion ne doit toutefois pas constituer un constat d'échec qui remette en cause le projet de montrer la bande dessinée pour sa beauté plastique. En revanche, elle conduit à s'interroger sur les moyens les plus adaptés pour ce faire.

²⁴¹ David Rosenberg, Pierre Sterckx, art. cit. p.21.

²⁴² Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.154.

²⁴³ *ibid.*, p.154.

Une première approche, radicale dans sa simplicité, consiste en « une monstration nue, dépouillée, sans entours : montrer l'image, la page, la planche – ou toute forme même très singulière touchant de près ou de loin à ce qu'on entend par bande dessinée - pour elle-même comme on le fait d'une peinture, d'un dessin, d'une gravure...²⁴⁴ ». La réussite d'une telle approche est toutefois suspendue à plusieurs conditions : il faut tout d'abord que la planche ou l'image exposée « tienne le mur », c'est à dire qu'elle possède une « certaine force [...] qui peut arrêter le regard²⁴⁵ ». Il est vraisemblable que cette capacité à arrêter le regard, est constituée par la dimension de valeur esthétique que la bande dessinée partage avec la peinture ou le dessin d'art. Or, toutes les planches de bande dessinée ne sont pas égales en la matière : des planches d'Edika ou de Trondheim ont certainement moins de chances de « tenir le mur » que des planches de Tardi ou de Blutch et au sein même d'un album de Blutch, toutes les planches n'ont pas non plus la même aptitude. Or, le choix d'exposer telle ou telle planche repose sur la l'appréciation que fait le commissaire de sa capacité à tenir le mur, autant que sur la disponibilité au prêt d'une telle planche²⁴⁶. Il faut aussi, et c'est la deuxième condition, que le visiteur soit à même de goûter les différentes dimensions de la beauté de la pièce qui lui est donnée à contempler, au-delà de ce qui fait qu'elle « arrête le regard ». Cela suppose qu'il dispose des compétences pour apprécier les différentes dimensions esthétiques de l'image de bande dessinée, mais peut être aussi qu'il connaisse l'œuvre dans son ensemble, voire les autres œuvres du même auteur.

Une deuxième stratégie vise justement à accompagner le visiteur dans l'appréhension des images qui lui sont proposées en apportant des informations de contexte sur la façon dont les dessins montrés s'inscrivent dans une œuvre plus large. Kim Munson soutient par exemple qu'une telle approche est indispensable :

Nous sommes accoutumés à décoder d'énigmatiques œuvres modernistes et postmodernistes, mais lorsque nous sommes confrontés à une pièce qui est clairement conçue pour s'inscrire dans un récit littéraire, le choix de ne fournir aucune information de contexte sur le reste de l'histoire ni aucune occasion de consulter le livre dans son intégralité est déloyal, non seulement envers le public, mais aussi envers l'artiste [...] Il faut être conscient des spécificités de normes

²⁴⁴ Christian Rosset, « Tenir le mur », art. cit. p.166.

²⁴⁵ Christian Rosset *Arrêter le temps*, entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Paris le 3 mars 2011.

²⁴⁶ Si les musées peuvent s'appuyer sur un fond souvent riche, la plupart des expositions sont dépendantes des dispositions des collectionneurs, auteurs et musées à prêter leurs œuvres. Ainsi, dans une exposition collective, les planches exposées sont-elles celles que le commissaire a pu obtenir plutôt que les plus « belles » ou les plus « représentatives » du travail d'un auteur.

créatives, d'histoire et plus généralement de l'intention littéraire des bandes dessinées pour qu'une exposition ait un sens²⁴⁷.

On peut toutefois émettre plusieurs réserves à ce point de vue assez tranché. En premier lieu, on peut s'attendre à ce que les visiteurs d'une exposition de bande dessinée soient quelque peu amateurs de cette forme d'art et disposent déjà d'une certaine conscience de ses spécificités, si ce n'est même une connaissance des œuvres exposées. Ils sont dans ce cas aptes à apprécier la valeur esthétique des pièces qui leur sont proposés sans appareillage particulier. C'est d'ailleurs la question de cet appareillage qui suscite la deuxième réserve : fournir des informations de contexte autour de chaque planche ou image présentée peut facilement conduire à une inflation scénographique : la mise à disposition des livres dont sont extraites les images peut être considérée comme insuffisante, il faut exposer autour de la planche que l'on veut montrer des reproductions des planches qui l'entourent, présenter les personnages de l'histoire et leurs motivations, reproduire l'atmosphère générale du récit... On le comprend, une telle approche peut conduire à compléter l'exposition de la planche ou de l'image, qui témoignent d'une dimension de la valeur esthétique de la bande dessinée, par la mise en scène de l'intégralité de l'univers créé par l'auteur dans l'œuvre montrée.

3.3.1.2. *L'univers de l'auteur... une réalité créée de toute pièce*

Face à l'angoisse que l'image de bande dessinée « ne tienne pas le mur », on peut être conduit, suggère Christian Rosset « à vouloir en rajouter, donc à s'offrir les services d'un scénographe à qui l'on demande de théâtraliser l'accrochage comme pour s'excuser de n'avoir que si peu à montrer²⁴⁸. » Par cette théâtralisation, l'exposition va s'adresser au corps dans son entier : le visiteur parcourt des décors, son œil n'est plus focalisé sur un livre ou une image mais investit des surfaces et des espaces plus vastes qui l'entourent, l'ouïe participe aussi, ainsi que le toucher, ainsi que le décrit François Schuiten

Je vais dans une mise en scène, dans une organisation de lumière, d'espace, de son, de circulation, telle que le spectateur n'est jamais fixe, mais toujours dynamique. Il bouge, il se déplace, et il faut que ce déplacement ait du sens, que ce soit en se déplaçant qu'il y ait des choses qui se révèlent [...] Il faut qu'il ait l'occasion de toucher les choses, il faut parler aux oreilles, il faut parler aux mains, parler aux

²⁴⁷ Kim Munson, art. cit. p.293. Trad. P-L Daures, texte original : « We are accustomed to decoding cryptic modernist and postmodernist works, but when confronted with a piece that is intended to clearly advance a literary narrative, the decision to provide no background information on the rest of the story or opportunity to see the complete book is unfair, not only to the viewer, but also to the artist. [...] One must have an awareness of the differences in creative standards, historical développements, and the overall literary intention of comics in order to display comic art in a meaningful way. »

²⁴⁸ Christian Rosset, « Tenir le mur », art. cit. p. 166.

pieds, à la vue, il faut parler peut être à l'odorat, à l'équilibre... c'est ça qui fait une bonne scénographie²⁴⁹.

Une grande variété de moyens et de techniques sont inventés et mobilisés pour provoquer des sensations nouvelles en rapport avec une œuvre de bande dessinée²⁵⁰. Il s'agit bien d'une expérience esthétique, en ce qu'elle met en œuvre des stimulations sensorielles pour susciter une idée de beauté. Mais cette idée de beauté n'est plus seulement fondée sur l'aspect plastique du dessin de bande dessinée mais aussi sur les concepts imaginaires engendrés par le récit fait en bande dessinée. Pénétrer dans le vaisseau de Valérian et Laureline²⁵¹, parcourir le *Musée des Ombres*, ne mettent pas seulement en jeu la qualité du dessin de Jean-Claude Mézières et de François Schuiten, mais aussi le travail des scénaristes Pierre Christin et Benoît Peeters. Il n'est donc plus question de suspendre ou d'atténuer la valeur narrative, mais au contraire de s'en servir. Ces expositions font appel à une scénographie très développée, ce qui leur vaut d'être aussi nommées « expositions-spectacles », pour mettre en valeur l'univers imaginaire créé par les auteurs de bande dessinée : « Ce qui, dans l'art de la bande dessinée, est exhaussé par l'exposition-spectacle, c'est son pouvoir démiurgique, sa propension à me projeter dans des mondes imaginaires²⁵². »

Nous avons déjà vu à l'œuvre cette approche scénographique lorsqu'elle se met au service d'un enjeu didactique : En provoquant une émotion supposée être un échantillon de celle qui sera vécue avec le livre de bande dessinée, l'exposition fait une sorte de promesse quant à une expérience de lecture à venir. Bien entendu, cette promesse n'est jamais totalement absente d'un projet d'exposition de bande dessinée, mais elle se conjugue ici à un enjeu esthétique immédiat : Il ne s'agit pas uniquement de renvoyer le visiteur au livre et à une future lecture, mais aussi de procurer lors de l'exposition un plaisir esthétique qui ne renvoie à rien d'extérieur à elle et qui s'accomplit entièrement pendant la visite.

Pour procurer ce plaisir, l'alternative à la beauté plastique du dessin est, nous l'avons déjà évoqué, l'univers diégétique de la bande dessinée, ainsi que le souligne Thierry Groensteen :

²⁴⁹ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

²⁵⁰ François Schuiten décrit certains de ces dispositifs, mis en œuvre dans les expositions *Musée des ombres* (CNBDI, Angoulême 1989) et *Lumières sur Brüssel* (Centre Wallonie Bruxelles, Paris, 2008) ; cf. François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

²⁵¹ Lors de l'édition 1985 du festival d'Angoulême, la reconstitution grandeur nature de l'astronef de *Valérian et Laureline* était présentée sur un espace de 400m².

²⁵² Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op.cit. p.163.

L'exposition est comme une vérification du pouvoir illusionniste des récits dessinés : il me fait pénétrer dans ce monde virtuel constitué par la somme de toutes les cases alignées pour produire une histoire, un monde qui les déborde, les transcende et m'apparaît, quand je lis, comme consistant²⁵³.

Toutefois, cet univers n'a aucune matérialité en dehors des planches imprimées de la bande dessinée elle-même. S'il est question de faire ressentir les propriétés de l'univers imaginaire de la bande dessinée, ses dimensions, ses couleurs, sa lumière, ses formes, il est nécessaire de créer et de mettre en scène de nouveaux objets. Ce sont donc des produits dérivés de l'œuvre de bande dessinée qui seront au cœur du projet d'exposition avec la mission de se substituer aux dessins des planches de bande dessinée pour déclencher les mêmes processus imaginatifs. La plupart des commentaires portant sur ce type d'exposition soulignent d'ailleurs ce procédé de substitution qui conduit, comme le note Thierry Groensteen à « marginaliser voire évacuer la présentation des œuvres originales²⁵⁴. Ainsi, Jean-Marc Thévenet souligne-t-il que « finalement, c'est plus la suggestion de l'imaginaire qui doit faire lieu de réflexion plutôt que l'œuvre elle-même : On ne propose plus l'œuvre à regarder, mais plutôt ce qu'elle a à suggérer²⁵⁵. » A propos du Musée des ombres, François Schuiten, explique d'ailleurs qu'il faut tout de même des planches pour rappeler d'où provient l'univers imaginaire exposé :

On voyait bien que ce que les gens attendaient, c'était quand même l'imaginaire, c'était le rêve, c'était le récit, c'était l'émotion et que, à la limite, la planche de bande dessinée était un peu une façon de prendre la main du spectateur. Heureusement, parce que, à la fin, il gardait l'idée que c'était quand même lié à la bande dessinée. C'était une façon quand même que tout revienne à la bande dessinée²⁵⁶.

François Schuiten traduit ici une préoccupation quant à la place de l'œuvre d'art dans ce type d'exposition, préoccupation qui semble loin d'être infondée : les installations de l'exposition, les produits dérivés conçus et montrés à cette occasion visent à donner accès à l'imaginaire de l'auteur de bande dessinée sans passer par l'œuvre d'art qu'il a créée (la bande dessinée imprimée en livre ou en revue), en quelque sorte en la court-circuitant. Bien que François Schuiten ait de cette approche une vision un peu particulière puisqu'il est souvent son propre scénographe (nous y reviendrons plus loin), la façon dont il en rend compte semble applicable à d'autres cas

Je pense que mes expositions ne sont pas du tout des produits dérivés [...] Il y a des films, une station de métro, il y a des objets, des expositions... tout ça participe à l'univers. Ce qui m'intéresse d'ailleurs, c'est de parler d'un univers plutôt que de

²⁵³ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op.cit. p.163.

²⁵⁴ *Ibid.* p.163.

²⁵⁵ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²⁵⁶ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

parler d'une série ou d'une collection d'album. [...] J'ai le sentiment que c'est le même métier, finalement, faire une expo, faire un musée ou faire une bande dessinée, ou travailler sur une opérette, comme je le fais pour l'instant : c'est quand même raconter des histoires, c'est prendre les gens par la main et leur donner des émotions, les faire entrer dans un univers et leur donner des émotions [...] La scénographie, c'est de la mise en scène, c'est un espace avec de la lumière et avec un metteur en scène... Et il n'y a pas un commissaire et un scientifique qui mettent au point un scénario avant de faire appel au scénographe : le metteur en scène prend l'histoire et il la réinvente, il a un point de vue²⁵⁷.

Ainsi, l'exposition est une des portes d'entrées dans l'univers de l'auteur, comme le sont le livre ou le site internet, une autre façon de raconter une histoire et de provoquer des émotions à partir de cet univers, appelant un métier particulier de « metteur en scène », qui apporte la même créativité que l'auteur de la bande dessinée. Cette approche se retrouve aussi remarquablement synthétisée dans le dossier que Nicolas Finet avait conçu pour (*À suivre*), à l'occasion de l'exposition *Opéra Bulles* :

la bande dessinée comme un spectacle, avec tout ce que ce mot sous entend d'émotion, de participation active, de vécu. Autrement dit, proposer par scénographie interposée à chaque visiteur, quel que soit son degré de familiarité avec le genre, une authentique expérience de ce qu'est la bande dessinée, une véritable invitation au voyage dans l'imaginaire de ses créateurs, qui laisse libre cours à l'appropriation, à l'interprétation, à la relation personnelle, à la sensation²⁵⁸.

Ce passage mérite qu'on s'y attarde : La scénographie *s'interpose* entre le visiteur et quelque chose d'indéfini. Mais quand on lit plus loin que cette interposition permet à un visiteur profane d'accéder à l'expérience de ce qu'est la bande dessinée, on peut comprendre ceci : l'objectif de l'exposition, par le truchement de la scénographie est de se substituer à la lecture pour procurer une expérience similaire à un visiteur qui ne souhaite pas s'y investir. On comprend qu'il existe un esprit de la bande dessinée, présent dans l'imaginaire de ses créateurs, auquel on peut accéder au travers d'un langage livresque (la forme livre), mais aussi au travers d'une expérience sensorielle que procure l'exposition. La bande dessinée peut prendre forme dans un livre ou aussi bien dans un spectacle.

Au-delà de la problématique marginalisation de l'œuvre de bande dessinée dans une exposition de bande dessinée, s'avance une difficulté d'un autre ordre : sur quelles bases concevoir les nouveaux objets censés rendre compte du monde imaginaire que l'on veut faire ressentir ? à partir de quelles informations, avec quelle sensibilité et selon quels principes seront-ils fabriqués et installés ? Il n'est possible de se fonder que sur trois éléments de certitude, à propos de ce monde imaginaire : il est l'invention des auteurs et a donc certainement un rapport avec

²⁵⁷ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

²⁵⁸ Nicolas Finet, « Opéra Bulles », art. cit.

leurs expériences personnelles de vie ; sa seule matérialité authentique se trouve dans les pages de bande dessinée créée par eux, qu'elles aient été publiées ou non ; chaque lecteur s'en fait une représentation qui tient à sa perception des pages de bande dessinée qu'il a lues et de leur résonance avec son imaginaire personnel. Ce fameux « monde imaginaire » est donc une construction impliquant l'imaginaire d'un auteur et celui de son lecteur, et le médium que constitue alors la bande dessinée.

La tâche de représentation du monde imaginaire engendré par la bande dessinée se complique donc du fait que l'imaginaire du lecteur entre dans la composition du sujet même de l'exposition. Cette caractéristique peut conduire à une simplification excessive du propos si l'on se limite au plus petit dénominateur commun que tous les lecteurs sont susceptibles de partager. La paraphrase du dessin par des objets en volume est alors une solution de facilité et l'exposition se borne alors à reconstituer des scènes clés d'un récit ou des objets les évoquant. On est alors plus proche du « parc d'attraction²⁵⁹ » que d'une exposition à caractère muséal. Cette expression fait écho à celle d'Alain Berland qui, dans un texte du catalogue de la Biennale du Havre, brocarde les « scénographies-parcours qui oscillaient entre les esthétiques du train fantôme et celle du mini golf²⁶⁰. » Il n'est pas fortuit qu'Alain Berland comme Thierry Groensteen aient recours au champ sémantique du divertissement pour qualifier les travers de ce type d'exposition : la capacité à divertir, à nous extraire de notre monde étant la première propriété de ces mondes imaginaires qu'il est question de montrer, c'est aussi à coup sûr celle que tous les lecteurs peuvent partager.

Ce premier écueil peut être évité en recherchant au-delà de la notion de divertissement les points de rencontre ménagés par la bande dessinée entre l'imaginaire de l'auteur et celui du lecteur. Cependant, le dispositif d'exposition restera toujours profondément marqué par la vision d'une personne (ou d'une équipe, constituée d'un commissaire et d'un scénographe) du monde imaginaire de l'auteur. On pourrait s'attendre à ce que la difficulté réside dans le risque que cette vision ne coïncide pas avec celle des autres lecteurs, mais ce risque semble en fait ne pas s'avérer, ce qui est certainement à mettre au compte du talent des commissaires et scénographes. En revanche, la loyauté de cette proposition vis-à-vis de l'œuvre sur laquelle elle se fonde a maintes fois été mise en question. Interrogé à l'époque d'*Opéra Bulles*, Pétillon disait craindre « le détournement »,

²⁵⁹ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op.cit. p.163, à propos de *Opéra Bulles*.

²⁶⁰ Alain Berland, « Peut-on exposer la bande dessinée ? » in THEVENET, Jean-Marc ; MORREN Linda, op.cit.

voire « la trahison²⁶¹. » S'il est possible de provoquer une émotion esthétique fondée sur l'univers créé par un auteur sans que cet auteur ne reconnaisse son œuvre, il se pose d'abord une question de droit moral, mais aussi une question d'honnêteté vis-à-vis du public. Cette question n'est pas que de pure forme car Jean-Marc Thévenet témoigne des situations dans lesquelles l'auteur exposé se sent dépossédé de son travail.

Dans le cas de Bilal, [...] la scénographie avait été assurée par d'autres et je sais que Bilal n'était pas particulièrement content de cette scénographie. Donc, il y a aussi le risque que l'artiste soit dépossédé de son travail, c'est aussi la problématique dans les expositions monumentales²⁶².

Pour nourrir la réflexion sur cette question que nous laisserons ensuite ouverte, j'ajoute au passage que cette appropriation d'une œuvre pour en restituer une lecture personnelle est couramment admise lorsqu'il s'agit d'un geste d'artiste : *L'Hospice*, de l'artiste plasticien Gilles Barbier est ainsi une lecture personnelle de l'univers des super héros, et Wim Delvoye a puisé dans l'imaginaire créé par Disney pour proposer de nouvelles œuvres.

La question se trouve contournée dès lors que l'auteur de la bande dessinée est lui-même impliqué dans le projet d'exposition. On pense alors immédiatement au travail réalisé par François Schuiten et Benoît Peeters pour le *Musée des Ombres*, présenté au CNBDI en 1989 puis dans le cadre d'*Opéra Bulles*. Il ne s'agissait pas de la première exposition autour de l'univers des *Cités Obscures*, mais ce fut certainement la plus ambitieuse et elle a marqué une charnière dans la carrière de ces deux auteurs²⁶³. L'univers des *Cités Obscures* s'aborde aujourd'hui au travers de nombreux mediums : le livre, mais aussi l'exposition, la conférence-fiction, le site internet... Tous les auteurs n'ont toutefois pas ce talent ou cet enthousiasme pour la scénographie, et, s'ils acceptent d'être exposés, c'est en confiant à des tiers la responsabilité de montrer les mondes imaginaires qu'ils ont créés. Cette confiance mérite d'être garantie par quelques garde-fous, au premier



Fig. 16 : Une des vues les plus marquantes du *Musée des ombres*.

²⁶¹ Cité par Joëlle Faure, « Opéra Bulles – La BD dans la troisième dimension », art. cit.

²⁶² Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

²⁶³ Cf. François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

rang desquels doit figurer la multiplicité des regards. Comme le souligne Dominique Mattei, responsable de BD à Bastia, il est essentiel que le scénographe entretienne un dialogue avec le commissaire :

Quand le scénographe est tout seul, c'est un peu dangereux. Il faut un commissaire d'expo qui soit indépendant du scénographe, parce que le scénographe a vraiment tendance à faire passer la scénographie avant. C'est comme quand on fait un catalogue avec un graphiste²⁶⁴.

Cependant, malgré cette précaution indispensable, une exposition fondée sur la mise en valeur de l'imaginaire d'un auteur par la scénographie est forcément emprunte du talent et de la créativité du scénographe, comme le reconnaît aisément Marc-Antoine Mathieu, de l'agence Lucie-Lom :

Oui, si c'est réussi, on peut entendre dire que c'est « la vision du manga par les Lucie Lom », de la même manière qu'une œuvre d'opéra est mise en scène par quelqu'un d'autre que son auteur. C'est revendiqué. Bien évidemment, l'aspect délicat de l'exercice, c'est que le décor, et le son et toute la scénographie ne doivent pas empiéter sur l'œuvre exposée. C'est le danger d'une scénographie trop prenante²⁶⁵.

On touche là, une limite de cette approche : l'auteur de l'exposition, ou, si l'on veut, ses auteurs (le commissaire et le scénographe), se substituent à l'auteur de bande dessinée. Ce sont les objets produits par le travail créatif des premiers qui sont exposés et sont en charge de provoquer des émotions chez celui qui les regarde, les touche, les ressent. Bien entendu, ces objets sont fortement empreints du souvenir de l'œuvre de bande dessinée à laquelle ils font référence et ils ne sauraient procurer de plaisir ou d'émotion par eux même, si cette bande dessinée n'existait pas. Ces objets représentent aussi le travail créatif et artistique du scénographe. L'exposition est alors le contexte contraint dans lequel s'articulent et se frottent la créativité d'un scénographe, la force propre d'une œuvre (en l'absence ou en la présence de l'auteur, qui s'investit plus ou moins) et la volonté d'un commissaire. Cette confrontation peut converger vers une manifestation offrant au visiteur une expérience alternative à la lecture qui soit forte et riche. Il me semble toutefois qu'elle ne rend pas compte de toute l'expérience de lecture, ou plutôt, qu'elle ne rend justice qu'à une des dimensions de la beauté que peut prendre la bande dessinée. Tout comme on peut *doper* la beauté plastique du dessin, on peut, et c'est le cas ici, *doper* son « pouvoir démiurgique », mais en rentrant dans le vaisseau de Valérian et Laureline, un visiteur totalement profane pourrait aussi bien croire visiter une exposition consacrée à un film de science fiction. Il fallait quelques planches de bande dessinée dans le *Musée des Ombres*,

²⁶⁴ Dominique Mattei, *Les expositions de BD à Bastia*, entretien cité.

²⁶⁵ Marc-Antoine Mathieu, *L'acte de scénographie*, entretien cité.

pour rappeler au visiteur dans quelle œuvre il naviguait, pour que, « à la fin, il [garde] l'idée que c'était quand même lié à la bande dessinée²⁶⁶. »

3.3.1.1. La beauté dans son écosystème

Malgré leurs fortes charges en *valeur esthétique*, l'image seule ou la planche isolée s'avèrent, nous l'avons vu, en partie inaptes à susciter une révélation esthétique complète qui rende compte de toutes les dimensions de la beauté d'une œuvre de bande dessinée. Vouloir combler leurs lacunes peut conduire, comme cela a été montré, à un effort de mise en scène concentré non plus sur le trait, le dessin, mais sur l'univers diégétique de l'œuvre. Une autre voie nous est proposée par les expositions montrant l'intégralité des planches originales d'un album. Un souvenir marquant de cette approche reste la présentation de l'ensemble des pages de l'édition originale du *Lotus bleu*, au sein de l'exposition *Hergé*, au Centre Pompidou, mais de nombreuses autres occurrences peuvent être citées : L'intégralité des planches originales de *La Cage*, de Martin Vaughn James, acquises par le Musée de la bande dessinée avaient été exposées en 1999 ; lors du dernier festival d'Angoulême, l'exposition *DLDDL*, montrait toutes les planches de plusieurs albums de Baru ; dans l'exposition *Moebius-Transe-Forme* à la Fondation Cartier, on pouvait voir accrochées toutes les pages du carnet *La faune de Mars...* D'autres expositions optent pour une version moins radicale de la même approche en montrant des groupes de planches ou d'images issues d'une même œuvre. C'est le cas de l'exposition accueillie par le Louvre en 2009 qui présentait, par exemple, 19 planches originales extraites de *Période glaciaire*, de Nicolas de Crécy²⁶⁷ exposées en séquence dans 3 cadres, ou de *Opera Komiks*, qui montrait des histoires complètes en cinq ou six planches d'une dizaine de jeunes auteurs.

Le point commun de toutes ces expositions est de rester proches de la façon dont le livre montre les images de bande dessinée, en évitant de les isoler et en respectant ainsi le principe de *solidarité iconique* qui, si l'on s'en tient à la théorie de Thierry Groensteen, fonde le système de la bande dessinée :

On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées [...] et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*²⁶⁸.

²⁶⁶ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

²⁶⁷ Nicolas de Crécy, *Période glaciaire*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2005.

²⁶⁸ Thierry Groensteen, *Systèmes de la bande dessinée*, *op.cit.* p. 21 et suivantes.

Ainsi, en montrant des groupes de planches plutôt que des planches isolées, on profite de l'effet produit par leur « coexistence *in praesentia* » qui accroît la valeur plastique et sémantique portée par chacune.

Sur ce sujet, il me paraît possible de raisonner par analogie avec le concept d'écosystème. Dans les sciences de l'écologie, un écosystème est constitué par une communauté d'êtres vivants en interaction entre eux (la biocénose) et avec leur environnement commun (le biotope). Considérons que les images d'une bande dessinée sont en interactions entre elles (selon le principe de solidarité iconique) au sein d'une planche et au sein d'un livre qui constitue leur biotope²⁶⁹ : L'image de bande dessinée entretient des rapports avec son environnement qui sont de nature essentielle : elle se définit et se détermine par son environnement. C'est évidemment vrai de son contenu narratif (la signification de ce qui est montré dans l'image dépend de sa place dans l'ordonnancement du récit), mais aussi d'autres propriétés telles que sa géométrie (la forme et la taille de l'image ne sont pas seulement déterminées par son intérieur, mais aussi par son extérieur, c'est à dire la place que lui laissent les autres cases). On conçoit combien extraire des images de leur livre pour les placer dans un nouvel environnement nécessite de précautions si on ne veut pas les voir dépérir à l'instar des fleurs coupées. Ces précautions peuvent, par exemple, consister à montrer des séquences plus ou moins longues de planches, reconstituant ainsi une partie de l'écosystème originel des dessins de bande dessinée.

Envisager pour les images de bande dessinée un nouvel environnement se substituant à leur environnement narratif originel constitue de toutes façons une obligation incontournable d'un projet d'exposition : n'importe quel objet accroché au mur²⁷⁰ se retrouve confronté à son environnement, alors que selon la formulation de Christian Rosset, « ce qui déborde de l'espace de l'album n'influe pas vraiment la lecture .» « [Le mur est] le lieu où le regard peut se confronter non seulement à du visible plus ou moins circonscrit, mais aussi interroger sa capacité de déborder ses limites²⁷¹.» L'image sur le mur est alors en présence d'autres objets dans son environnement, qui peuvent être des éléments d'architecture de décoration ou de mobilier, ou d'autres œuvres d'art, éventuellement produites dans d'autres formes ou par d'autres artistes. Comme nous examinerons plus loin la question de la confrontation entre l'image de bande dessinée et d'autres formes artistiques, je propose de rester ici dans le cas où seules des images de bande

²⁶⁹ On peut même imaginer que l'œuvre entière d'un auteur peut constituer un biotope plus large.

²⁷⁰ Ou présenté dans un espace d'exposition.

²⁷¹ Christian Rosset, « Tenir le mur », art. cit.

dessinée sont exposées. Lors d'une exposition, la « coexistence *in praesentia* » ne concerne donc plus seulement des images appartenant à la même œuvre, et dont la solidarité iconique est voulue par leur créateur, mais toutes les images de l'espace d'exposition. Les artistes plasticiens sont accoutumés à habiter un espace d'exposition et savent que l'accrochage des œuvres est loin d'être sans effet sur le dialogue qu'elles entretiennent. Cette idée prend un sens particulier avec l'image de bande dessinée car il n'est pas uniquement question de dialogue entre les œuvres présentées : L'image est séparée de son écosystème et il faut l'insérer dans une nouvelle *biocénose* (d'autres images de même nature), au sein d'un nouveau biotope (l'espace d'exposition, le mur, la vitrine...), propices à l'épanouissement de sa valeur esthétique. Jean-Christophe Menu semble exprimer la même préoccupation lorsqu'il évoque « l'incomplétude » de l'original de bande dessinée et la nécessité qu'il soit « accouplé » à d'autres éléments, en produisant une « circulation » entre eux (remarquons l'utilisation du champ sémantique de la biologie, qui fait écho à notre métaphore écologique) :

L'original de bande dessinée a une nature fragmentaire : il gagne à être accouplé à d'autres éléments, à condition qu'ils soient d'une nature similaire et qu'il se produise une circulation. Ceci tendant peut-être à établir que la planche, isolée, trahit son incomplétude : faisant partie d'un processus, il lui manque toujours quelque chose d'autre : les planches d'avant, les planches d'après, la couleur, sa propre esquisse, le livre définitif auquel elle était destinée. Son exposition étant toujours contre-nature, il faut l'intégrer dans l'espace en tenant compte de sa nature fragmentaire et incomplète, en resuggérant au spectateur une autre forme de circulation mentale, à partir de l'original, et en tension avec autre chose de difficilement définissable²⁷².

Le risque pris dans le changement d'écosystème est réduit si l'on choisit de transplanter toute la *biocénose* d'un *biotope* en forme de *multicadre feuilleté* vers un nouveau *biotope* en forme de *multicadre panoramique*. Je me permets de rappeler les définitions que donne Thierry Groensteen pour qualifier les différentes sortes de multicadres présents dans la bande dessinée avant d'en proposer un enrichissement spécifique à l'exposition :

On conviendra [...] de parler de multicadre simple à propos de la planche ou de toute unité de rang inférieur fédérant plusieurs vignettes (la demi planche ou le strip). Empilement de pages imprimées sur le recto et le verso, le livre - l'album – constitue lui, un multicadre feuilleté. Il ne peut être saisi du regard dans la totalité de sa surface imprimée ; à quelque endroit qu'on l'ouvre, on n'en peut contempler à la fois qu'une double page²⁷³.

L'exposition de plusieurs *multicadres simples* dans un même espace ne saurait donc constituer un *multicadre feuilleté* puisqu'ils sont tous visibles simultanément. C'est pourquoi je propose de parler dans ce cas de *multicadre panoramique*. En faisant

²⁷² Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.168.

²⁷³ Thierry Groensteen, *Systèmes de la bande dessinée*, op. cit. p.38-39.

voyager l'image du *multicadre feuilleté* au *multicadre panoramique*, on ne fait donc que changer certains paramètres de leur biotope, en espérant que les fleurs garderont leur couleur nature, à même de provoquer un plaisir esthétique. Ce projet se heurte toutefois à une limite : S'il était envisageable de « suspendre la narration » en présentant une planche originale isolée, facilitant ainsi l'accès à sa beauté plastique, la présentation en *multicadre panoramique* rétablit la valeur narrative des planches dans toute leur puissance. La *lecture pressée* peut reprendre le dessus sur la *lecture gourmande*, conduisant à une expérience de lecture inconfortable déjà évoquée²⁷⁴. Il me semble que le mur de planches de *l'Autoroute du soleil* propose une solution originale et intéressante à cette difficulté. Comme nous l'avons déjà mentionné, le dispositif amoindrissait fortement la valeur narrative des planches exposées (planches exemptes de textes, éloignement des planches, situées à 3m du sol pour les plus hautes). En matérialisant dans l'espace et par sa démesure, l'importance de l'œuvre et du temps consacré à la produire, en mêlant ce temps au temps du récit qui y est présenté, ce mur de planches appelle le visiteur à y accorder son propre rythme et à se donner le temps de la contemplation, la lecture étant exclue par le caractère manifestement illisible du dispositif.

L'exposition en multicadre panoramique peut aussi être réalisée sur des systèmes plus réduits, tels que des sous-ensembles d'une œuvre. L'exposition *Le Petit Dessain* nous en fournit un exemple : des séries de planches originales de Nicolas de Crécy (dix neuf planches) et de Marc-Antoine Mathieu (quatorze planches) étaient présentées par groupes de six ou sept planches réunies dans un même cadre. Je crois utile de citer longuement le communiqué de presse émis par le Louvre à propos de cette exposition :

Exposer des planches originales de bande dessinée, **les sortir de leur contexte habituel**, de leur logique horizontale et successive inhérente à l'album, c'est rendre visible, au-delà du divertissement, leur puissance expressive et **leur qualité graphique propres**. En les accrochant au mur à la manière de dessins, la scénographie permettra de **se défaire du récit** et de mieux **saisir l'esthétique** d'un même geste de la première à la dernière planche. L'exposition mettra ainsi en exergue la bande dessinée comme lieu par excellence du pur graphisme, mis au service de la narration, de l'expression par le dessin. Cependant, la bande dessinée est également un art de publication. Elle réside dans la création d'un équilibre subtil entre fond et forme, l'esthétique du dessin correspondant à une atmosphère et une

²⁷⁴ Je signale au passage que le problème peut être totalement contourné par une stratégie d'exposition radicale : n'exposer que les livres et faire de l'espace d'exposition un espace de lecture confortable. C'était la proposition *Salons de lecture* à la Kunsthalle (centre d'art contemporain de Mulhouse), du 3 février au 3 avril 2011, C'était déjà aussi la façon dont les étudiants de l'EESI avaient choisi d'exposer leur travaux de bande dessinée dans l'exposition collective *Fil du Nil* 2009 : chaque étudiant avait aménagé dans l'espace d'exposition un espace de lecture correspondant à son travail.

histoire uniques. C'est pourquoi l'accrochage conservera également le **lien narratif** des planches en plaçant **des séquences entières dans un même cadre**. Sorties du contexte de l'album, ces pages devenues une œuvre en soi, permettront au visiteur de pénétrer vraiment l'univers de l'auteur²⁷⁵.

Ce long paragraphe est révélateur à la fois du projet de l'exposition, des obstacles rencontrés et des solutions trouvées pour le mener à bien : L'enjeu clairement exprimé est bien de faire valoir la « qualité graphique » et de saisir « l'esthétique » des planches originales de bande dessinée. Les organisateurs devinent qu'il faut pour cela « se défaire du récit », mais comprennent qu'il ne faut pas pour autant rompre le « lien narratif » des planches car il participe de l'art de la bande dessinée. La solution est donc de placer des « séquences entières dans un même cadre » pour ménager à chaque planche l'environnement lui permettant de révéler sa valeur esthétique sans pour autant laisser le champ libre à un récit envahissant. Mais où se situe le bon point d'équilibre ? à partir de combien de planches peut-on considérer avoir recréé un écosystème viable ? et à combien se situe le seuil au-delà duquel la valeur esthétique est masquée par la valeur narrative ?

Dans un article paru dans l'*International Journal of Comic Art*, Kim Munson décrit ainsi une approche comparable mise en œuvre dans une exposition consacrée à Tezuka en 2007 à San Francisco²⁷⁶ :

De nombreux dessins étaient montrés dans l'exposition *Tezuka* et l'utilisation judicieuse d'agrandissements, de reproductions et de projections ont permis aux commissaires de faire preuve de créativité pour montrer les planches en séquences, de souligner des détails importants et des nœuds de la narration [...] Une méthode fut d'encadrer des ensembles de pages consécutives ensemble dans leur ordre de publication, permettant au visiteur de suivre une chaîne d'événements et d'apprécier la méthode narrative de Tezuka. Les reproductions agrandies de séquences d'action affichées ensemble mettaient en valeur les détails complexes et le sens de mouvement dans les dessins de Tezuka [...] Parmi d'autres façons de procurer au visiteur le contexte narratif [des dessins présentés] les travaux publiés étaient proposés à la lecture sur des étagères et des tables²⁷⁷

²⁷⁵ « Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », communiqué de presse émis par le Musée du Louvre et Futuropolis, [En ligne]. (je souligne)

²⁷⁶ *Tezuka, marvel of manga*, San Francisco's Asian Art Museum, 2007.

²⁷⁷ Kim Munson, art. cit. p.293. Trad. P-L Daures. Texte original: « While many drawings were shown in the « Tezuka » show, the thoughtful use of blow-ups, reproductions, and projections allowed the curators to creatively show panels in sequence, to emphasize important details and story points and to help negate the issues of scale that are often a problem in shows like this. One method was to frame consecutive pages together as they were published, enabling the viewer to follow a chain of events and appreciate Tezuka's method of storytelling. Enlarged reproductions of action sequences displayed together showed off the elaborate details and sense of movement in Tezuka's drawings [...] Other ways to provide viewers with a narrative context included ledges and tables for display of published work to be read. »

On constate ici aussi la même préoccupation : fournir le « contexte narratif » permettant de mettre en valeur toutes les dimensions de l'esthétique de l'image de bande dessinée.

Une autre solution, plus fragile, est aussi mise en œuvre : elle consiste en la création d'un nouvel environnement totalement artificiel, substituant un nouveau contexte au contexte narratif originel dans lequel les images baignaient les images. Ce n'est alors plus seulement le biotope qui est changé, mais aussi la biocénose puisqu'il s'agit alors de mettre en co-présence des images conçues séparément, affiliées à des solidarités iconiques distinctes. C'est ainsi que Joost Swarte a choisi de montrer ses dessins dans l'exposition *Quintet*. Encadrées seules ou par petits groupes, les images sont accrochées au mur avec des espacements réguliers faisant inmanquablement penser aux marges qui séparent les cases de bande dessinée dans la planche. Un tel dispositif fait appel, de façon quasiment explicite aux compétences de lecteur de bande dessinée du visiteur, déclenchant un mécanisme de « micro-édition mentale²⁷⁸ ». Le déclenchement de ce mécanisme, en prouvant que nous reconnaissons l'image de bande dessinée comme telle, signale du même coup que ce *multicadre reconstitué* fournit un nouvel écosystème viable.

3.3.2. La confrontation

En visant à provoquer une expérience esthétique à partir de l'une ou l'autre des composantes de la bande dessinée (dessin, univers imaginaire, livre...), l'extrapolation peut être qualifiée d'approche endogène. L'alternative peut être offerte par l'approche exogène du procédé de *confrontation* : en exposant la bande dessinée aux côtés d'œuvres relevant d'autres formes d'art, on recherchera un rapport, un dialogue ou une circulation productifs et capables de susciter de nouvelles émotions.

C'est le choix revendiqué par Pierre Sterckx et David Rosenberg dans l'exposition *Vraoum !* : montrer côte à côte des œuvres d'artistes plasticiens et des planches originales de bande dessinée. C'est aussi le parti pris dans l'exposition *Quintet*, qui montrait des travaux de cinq auteurs (Gilbert Shelton, Francis Masse, Chris Ware, Stéphane Blanquet et Joost Swarte) en juxtaposant leurs travaux de bande dessinée et leurs créations dans d'autres domaines (affiche, sculpture...). C'est encore le cas de *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité* qui choisissait de montrer des œuvres en rapport avec la bande dessinée, qu'elles

²⁷⁸ Selon les termes de Jochen Gerner, *De l'horizontal au vertical*, entretien cité.

soit les créations d'artistes plasticiens ou d'auteurs de bande dessinée, et quelle que soit leur forme, planches, dessins, œuvres en volume, installation²⁷⁹...

Ces exemples mettent en évidence une tendance marquée : l'art contemporain semble être privilégié dans les expositions où la bande dessinée se confronte à d'autres formes artistiques. Cette tendance est aussi à l'œuvre outre-Atlantique, comme le montre la consolidation des recensements établis séparément par Kim Munson²⁸⁰ et Meisha Rosenberg²⁸¹ :

- *The Comic Art show*, au Federal Hall, à New York (une dépendance du Whitney Museum of American Art), en 1983 (commissaires : John Carlin et Sheena Wagstaff);
- *High & Low : Modern Art and Popular Culture*, au Museum of Modern Art, à New York, en 1990 (commissaires : Adam Gopnik, et Kirk Varnedoe, directeur du MoMA);
- *My Reality : Contemporary Art and the Culture of Japanese Animation*, montrée à Brooklyn, Tacoma et Washington entre 2001 et 2003 ;
- *Splat Boom Pow ! : The Influence of Cartoons in contemporary Art*, au Houston, Contemporary Arts Museum, à Boston, en 2003 ;
- *Comic Release ! Negotiating Identity for a New Generation*, organisée par la Regina Gouger Gallery à la Carnegie Mellon University en 2003 ;
- *Masters of American Comics*, au Hammer Museum et au Museum of Contemporary Art, à Los Angeles, en 2005 (l'exposition a ensuite été montrée au Milwaukee Art Museum, au Jewish Museum a New York, et au Newark Museum, dans le New jersey ; commissaires : John Carlin et Brian Walker) ;
- *Comic Abstraction : Image making, image breaking*, au Museum of Modern Art, à New York, en 2007 (commissaires : Roxana Marcoci) ;

L'art contemporain ne possède toutefois pas l'exclusivité : On peut considérer que l'exposition *BD Reporters* a prolongé une rencontre entre la bande dessinée et la photographie, qui s'était déjà manifestée dans *Le Photographe*, de Guibert-Lefèvre-

²⁷⁹ Ce serait en revanche un contresens d'apparenter Bande dessinée et figuration narrative à cette approche : la confrontation entre la bande dessinée et le mouvement de la figuration narrative ne faisait pas partie du projet d'exposition et les deux sections s'ignoraient superbement.

²⁸⁰ Kim Munson, art. cit. p.283-297.

²⁸¹ Meisha Rosenberg, « Comic Abstraction : Image making, image breaking », *International Journal of Comic Art*, N°2, vol. 11, septembre 2009, p.582 à 582.

Lemerrier. De façon marginale par rapport au projet d'exposition, *Archi et BD, la ville dessinée* a aussi joué de cette confrontation entre deux formes ; pour aller au bout de ce projet, il aurait fallu habiter des œuvres d'architecture, des lieux réels, avec des œuvres de bande dessinée. C'était certainement le projet des travaux réalisés autour de la Maison de Verre²⁸²...

Nous ne chercherons pas à élucider les raisons de ce tropisme envers l'art contemporain mais nous nous attacherons plutôt à décrire les bénéfices que l'on peut attendre d'une confrontation entre la bande dessinée et d'autres formes d'art ainsi que les nombreuses difficultés que pose un tel projet.

3.3.2.1. Une image de bande dessinée en fâcheuse posture

Si la juxtaposition d'œuvres de bande dessinée et d'œuvres d'autres formes artistiques est porteuse d'une promesse, elle pose aussi de nombreux problèmes qui doivent être pris en considération dans le projet d'exposition, appeler une réflexion en termes de commissariat et conduire à des solutions scénographiques appropriées.

La première difficulté apparaît lorsque se pose la question du rapport dans lequel on place les œuvres présentées. Dans bien des cas, la façon d'organiser l'exposition laisse soupçonner que cette question ne semble même pas avoir été posée en amont, ou qu'elle a été résolue de façon radicale, ce qui aboutit au même résultat : l'image de bande dessinée sert à nourrir un discours sur l'œuvre d'art, de VRAI art. Kim Munson rapporte que l'exposition *High and Low: Modern Art and Popular Culture*²⁸³ s'inscrivait déjà dans cette approche référentielle :

Dans cette exposition, Varnedoe et Gopnik ont tenté de montrer les influences de la culture populaire sur de célèbres artistes modernes d'une façon très littérale, en identifiant précisément les sources utilisées par les artistes et la montrant côte à côte avec l'œuvre résultante²⁸⁴.

Cette approche appela le commentaire suivant du journaliste du New York Times, Michael Kimmelman :

Les comics et les artistes qui les ont créés sont traités avec une sorte de révérence par M. Gopnik dans le catalogue. Dans l'exposition, ils semblent à peine plus que des cartels au-dessous des peintures et des sculptures qu'ils ont soi-disant influencé,

²⁸² Avant de se séparer de La Maison de verre, conçue par l'architecte Pierre Chareau dont il avait héritée l'arrière petit-fils du Dr Dalsace a invité des dessinateurs (François Avril, Ted Benoît, J-Claude Götting, André Julliard, Jacques de Loustal...) à la dessiner. *Archi & BD* présentait ces dessins,

²⁸³ *High and Low: Modern Art and Popular Culture*, au Museum of Modern Art, New York, 1990.

²⁸⁴ Kim Munson, art. cit. p.235. Trad. P-L Daures. Texte original : « In this show, Varnedoe and Gopnik tried to show the influences of pop culture on famous modern artists in a very literal way, identifying the exact source material the artists used and then displaying it side by side with the resultant artwork. »

comme si les commissaires avaient voulu éviter à tout prix l'impression de mettre haut et bas sur un pied d'égalité²⁸⁵.

Cet exemple n'est pas isolé et Kim Munson cite plusieurs autres expositions déployant un dispositif comparable et exprimant un propos similaire. Je cite encore sa description de l'exposition *The Comic Art Show*²⁸⁶ car elle pourrait parfaitement s'appliquer à l'exposition *Vraoum !* tenue plus de vingt ans après à La maison rouge :

Les œuvres montrées dans l'exposition étaient divisées en, d'une part, un panorama historique de comics classiques, présentant 29 artistes et leurs œuvres allant du *Yellow Kid* de Richard Outcault (1896) aux œuvres contemporaines telles que le *Two fisted painters* de Spiegelman (1980) et, d'autre part, le travail de 28 artistes modernes / post-modernes dont l'art a été inspiré par des comics et des cartoons²⁸⁷.

Un parcours dans l'histoire de la bande dessinée au travers d'une sélection de maîtres juxtaposé à un regroupement d'artistes plasticiens inspirés par la bande dessinée : la ressemblance avec *Vraoum !* est frappante et la similitude ne s'arrête pas là car dans les deux cas, les commissaires de l'exposition (John Carlin et Sheena Wagstaff pour *The Comic Art Show*, Pierre Sterckx et David Rosenberg pour *Vraoum !*) assurent considérer la bande dessinée comme une forme d'art en soi et soutiennent vouloir installer un dialogue entre bande dessinée et art contemporain en montrant comme l'une a procuré des sources d'inspiration à la seconde.

Malgré son intention louable et la bonne volonté de ses commissaires, l'exposition *Vraoum !* a, à mon sens, échoué à mettre en évidence un véritable dialogue entre bande dessinée et art contemporain : Essentiellement fondée sur la mise en évidence d'un rapport à sens unique entre les deux formes (l'univers de la bande dessinée nourrissant la production d'art contemporain), son dispositif aboutit seulement à montrer que les œuvres d'art plastique exploitent la bande dessinée dans son ensemble comme forme ou comme valeur, qu'elles fassent appel à la puissance des icônes créées par la bande dessinée, à la popularité de ses motifs ou

²⁸⁵ Kim Munson, art. cit., p.287. Elle cite Michael Kimmelman, « Art view : High & Low misses the Ins and Outs », *New York Times*, 21 octobre 1990. Trad. P-L Daures. Texte original : « Comics and the artists who produced them are treated with a kind of reverence by Mr Gopnik in the book [le catalogue]. In the show, they seem hardly more than captions below the paintings and sculptures they purportedly influenced, as if the curators wanted at all costs to avoid the impression of equating high and low. »

²⁸⁶ *The Comic Art show*, au Federal Hall, New York, 1983. Le Federal Hall est une annexe du Whitney Museum of American Art.

²⁸⁷ Kim Munson, art. cit., p.287. Trad. P-L Daures. Texte original : « The works included in the show were split between a historical survey of classic comics, featuring 29 artists and works, ranging from Richard Outcault's « Yellow Kid (1896) to contemporary work like Spiegelman's « Two fisted painters » (1980), and the work of 28 modern / post-modern artists whose art was inspired by comics and cartoons. »

à l'universalité de son langage²⁸⁸. Jean-Christophe Menu exprime la même réserve dans sa thèse :

L'hospice de Gilles Barbier [...] ou la série *Walt Disney Productions* de Bertrand Lavier [...] ont beau être des œuvres tout à fait pertinentes en soi, elles posent problème ici : en effet, rejoignant dans un même lieu et au premier degré les œuvres dont elles sont issues, elles ne résonnent qu'avec les *personnages*, la *mythologie*, l'*univers* de ces œuvres, et non avec leur *langage*. En confrontant ces pièces d'Art Contemporain avec des planches de Bande Dessinée, les commissaires de Vraoum tombent dans le même piège que la tendance hyperscénographique [...] : le recours à l'univers comme élément muséal attractif [...] au détriment de la spécificité de la bande dessinée²⁸⁹.

J'ajoute que le dispositif retenu par *Vraoum !* comme par *The Comic Art Show* contredit techniquement l'intention d'un dialogue puisque son asymétrie est un obstacle à la mise en évidence de la réciprocité des inspirations : Comment l'art contemporain est-il présent dans le monde de la bande dessinée ? Quelles sont les interactions créatives entre artistes des deux mondes ? De surcroît les œuvres d'art plastique présentées ne montrent que rarement un emprunt direct à un artiste ou une œuvre de bande dessinée donnée ; il est difficile dans ce cas d'évoquer un véritable dialogue avec un auteur ou l'univers qu'il a créé. On ne peut soupçonner Pierre Sterckx de sous-estimer la forme d'art qu'est la bande dessinée et la mise en cause de ses intentions est évidemment hors de propos. Il faut donc en conclure que même mise en œuvre par des commissaires acquis à la cause de la bande dessinée, la confrontation entre bande dessinée et art plastique risque de tourner au désavantage de la première : dans ce type d'exposition, la bande dessinée peut facilement tenir un rôle de faire-valoir et apparaître comme une forme mineure.

Le deuxième problème posé par la juxtaposition d'œuvres d'art plastique et d'œuvre de bande dessinée est d'ordre matériel : les planches originales de bande dessinée, ainsi que de nombreux objets d'exposition relatifs à la bande dessinée sont d'un format très modeste au regard du caractère monumental de nombreuses pièces d'art contemporain depuis les années 40 et 50. Les lieux d'exposition eux-mêmes, galeries et musées, sont aujourd'hui conçus comme d'amples espaces ouverts aux vastes murs blancs, susceptibles d'accueillir les immenses travaux colorés de Jackson Pollock ou les volumineuses installations d'Amish Kapoor. Les petits travaux en noir et blanc peuvent apparaître perdus dans ces environnements, surtout s'ils voisinent des œuvres occupant un espace plus important. Cette question de taille révèle une autre disproportion entre les types d'œuvres que l'on veut confronter : la planche de bande dessinée, et a fortiori l'image qui en est

²⁸⁸ Cf. Pierre-Laurent Daures, « Impressions sur Vraoum ! », *du9.org*, [En ligne], publié en avril 2010.

²⁸⁹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.146-147.

extraite, n'a pas une puissance d'exposition comparable à celle des œuvres d'art plastique dont c'est la vocation première. Cette inégalité intrinsèque ne peut pas être comblée par la « puissance » de l'aura de l'original. Les planches originales ne sont finalement que des « rectangles » (comme les nomme Francis Masse²⁹⁰) qui, de loin, n'ont aucune chance d'attirer le regard²⁹¹.

Se pose enfin la question de ce regard que le visiteur finit par porter sur les images de bande dessinée et sur les œuvres d'art plastique qui lui sont présentées : quel angle suit-il, comment appréhende-t-il les œuvres et sur quels critères les juge-t-il ? Nous avons déjà rencontré ce point à plusieurs reprises : l'esthétique de l'image de bande dessinée ne se réduit pas à la dimension plastique des images qu'elles contient. L'image de bande dessinée est d'abord au service d'une narration. Elle peut certes aussi être une image forte, afficher un trait séduisant ou expressif, une composition riche... Mais toutes ces qualités ont été initialement mobilisées par l'auteur pour s'inscrire dans une succession d'images et non pour être isolées. Exposer l'image seule aux côtés d'œuvres d'art plastique revient donc à concentrer dans un point (une image) une œuvre qui a comme dimension *la durée*, afin de la montrer aux côtés d'œuvres qui ont comme dimension *la profondeur*. C'est mettre la bande dessinée dans une situation bien difficile car dans le cas général, les lieux et les dispositifs d'expositions sont conçus pour faciliter un regard *en profondeur* qui ne convient pas toujours aux images de bande dessinée : des perspectives sont ménagées pour que les œuvres puissent appeler l'œil de loin, des dégagements donnent la possibilité de prendre du recul, un éclairage d'ensemble laisse le regard libre de se diriger dans les œuvres... Appliqués aux petits formats des originaux de bande dessinée, ces procédés ont peu de chance de produire une scénographie efficace.

Au final, la situation est la suivante : on expose côte à côte deux types d'œuvres qui ne s'évaluent pas selon les mêmes critères ; les premières sont conçues dans l'intention exclusive d'être exposées par des artistes s'efforçant de produire un impact puissant, alors que c'est un devenir non anticipé pour les secondes, créées par des auteurs ayant en tête le livre ; de surcroît, on applique des techniques d'exposition inventées pour les premières, dans des lieux organisés pour elles... Il

²⁹⁰ *Quintet*, présentation de l'exposition disponible en format pdf sur le site mac-lyon.com [En ligne].

²⁹¹ Notons que cette difficulté n'est pas spécifique à la bande dessinée car elle s'étend au dessin dans son ensemble : lors de la Table ronde « Dessiner le musée », à l'auditorium du Louvre, le 8 janvier 2011, le scénographe Richard Peduzzi, soulignait la moindre force d'impact du dessin et le handicap qu'il tenait de sa réputation d'œuvre préparatoire. Il faisait ainsi part des difficultés à exposer les dessins de Claude Le Lorrain dans le même lieu que ses tableaux.

n'est pas surprenant que, quelles que soient les bonnes intentions des commissaires et des scénographes, l'image de bande dessinée soit mise en grande difficulté lorsqu'elle est confrontée à des œuvres d'art plastique.

Les premiers à s'en émouvoir sont évidemment les auteurs, conscient du risque auquel ils s'exposent. Le point de vue de Jean-Christophe Menu sur *Vraoum !* a déjà été cité. Outre-Atlantique, les réactions des auteurs sont du même ordre : Dans *High Art Lowdown (This review of the MoMA's High & Low show is not sponsored by AT&T)* publiée dans Art Forum 1990, Art Spiegelman critiquait le dispositif de *High and Low*. Brian Walker, cartoonist américain, n'était pas moins tendre dans une interview au *Los Angeles Times* :

Il y avait ces grands tableaux sur le mur et ensuite, voici cette petite vitrine, avec deux ou trois comics de Crumb dedans. "C'est là qu'il a trouvé la matière qu'il a transformée en art moderne." Ça dénigrait surtout les comics²⁹².

3.3.2.2. Le polymorphisme et sa limite

La productivité de la confrontation d'œuvres issues de différentes formes artistiques (peinture, sculpture, installation, vidéo... et bande dessinée) peut donc être obérée par l'inégalité de ces formes face au principe d'exposition : le tableau, la sculpture, l'installation conçus pour être exposés et pour délivrer tout leur potentiel dans cette situation, captent le regard et les sens du visiteur et rendent inaudible le dialogue qu'ils entretiennent peut être à voix basse avec la bande dessinée. Si l'on veut réussir la confrontation, et permettre au visiteur de percevoir la façon dont les œuvres de différents champs se répondent, il convient de trouver un moyen de les remettre sur un pied d'égalité dans le cadre de l'exposition.

L'exposition *Quintet* a proposé une solution originale à ce problème en présentant des œuvres relevant de différentes formes artistiques mais produites par des artistes qui sont par ailleurs des auteurs de bande dessinée : Y étaient ainsi présentées des sculptures de Francis Masse, aux côtés des planches de bande dessinées qu'il produisait il y a 30 ans, « des dessins des photos sur peau, des ombres chinoises, des fresques murales et une lanterne magique à taille humaine²⁹³ » de Stéphane Blanquet, des planches, illustrations et peintures de Gilbert Shelton, des dessins, affiches, bandes dessinées de Joost Swarte et de nombreux travaux graphiques de Chris Ware.

²⁹² Kim Munson, art. cit. p.287. Elle cite Brian Walker, *Los Angeles Time*, 23 oct 2005. Trad. P-L Daures. Texte original : « They had this big paintings on the wall, and then, here's this little case with a couple of Crumb comic books in them. "this is where he found the stuff that he turned into modern art." It basically denigrated comics. »

²⁹³ *Quintet*, présentation de l'exposition disponible en format pdf sur le site mac-lyon.com, [En ligne].

A la lecture des différents documents de présentation de l'exposition, il apparaît que le projet n'était pas de confronter la bande dessinée à la peinture ou à la sculpture, mais de présenter cinq artistes œuvrant dans différentes formes artistiques dont la bande dessinée :

Or, *Quintet* n'est pas totalement une exposition de BD. Elle est consacrée à cinq auteurs dont l'univers, l'iconographie et les productions récentes dépassent largement le cadre du récit illustré et de la planche. *Quintet* est une exposition d'artistes²⁹⁴.

C'est pourtant ce principe (« une exposition d'artistes ») qui rend possible le rétablissement d'une forme d'égalité des œuvres devant le regard du visiteur : les sculptures de Francis Masse occupent certes mieux l'espace d'exposition que ses « rectangles », mais la conscience que le visiteur a du fait essentiel qu'elles ont été créées par la même main d'artiste l'amène inévitablement à s'intéresser à ce qui conduit des unes aux autres, à écouter les échos des unes résonnant dans les autres, de la même façon qu'on peut laisser son regard aller et venir d'une toile de Van Gogh à une autre. La commune provenance de ces œuvres et la conscience qu'en a le visiteur organisent le regard qu'il porte sur elles, en abolissant une partie de la supériorité des unes sur les autres et en traçant de chemins conduisant de l'une à l'autre : Une peinture de Shelton peut ainsi appeler le regard vers une planche de bande dessinée plus discrète.

Quintet réussit donc à rendre productive la confrontation entre des œuvres de bande dessinée et des œuvres relevant d'autres formes, mieux que ne l'avait réussi *Vraoum !* mais avec des moyens différents limitant son propos : *Quintet* exploite une exception, la spécificité de cinq artistes capable de s'exprimer avec talent dans plusieurs formes artistiques, ce que Jean-Christophe Menu nomme leur tendance au « polymorphisme » :

La réussite de *Quintet* tient à ce que, dans un Musée d'Art Contemporain, on ait su présenter les œuvres d'artistes issus de la bande dessinée *sans avoir à les confronter ou les légitimer* avec des productions de la sphère de l'Art Contemporain ; et en s'appuyant sur les dispositions au polymorphisme de ces auteurs mêmes pour proposer des passerelles entre la bande dessinée et d'autres champs, contournant l'amuséité des planches originales proprement dites en les enrichissant avec des productions variées des mêmes artistes²⁹⁵.

Cette réussite doit bien entendue être saluée, et Jean-Christophe Menu n'est pas le seul commentateur à avoir souligné l'intérêt de cette exposition. Toutefois, dans son principe même, *Quintet* fait figure d'exception : pour un Stéphane Blanquet *polymorphe*, combien d'artistes ne s'expriment que dans la forme bande dessinée,

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.148-149.

ou, au mieux dans le dessin en général (affiches, dessins uniques...). Ceux-là sont ils condamnés à ne jamais être exposés aux côtés d'artistes plasticiens ? Sauf à prendre le risque que la confrontation tourne à la concurrence pour attirer les sens du visiteur, rivalité dans laquelle la bande dessinée pourrait bien être naturellement perdante.

3.3.2.3. L'hypothèse d'une égalité rétablie

De nombreux commissaires d'exposition misent cependant sur l'hypothèse d'une égalité entre les formes autorisant un accrochage côte à côte de créations de bande dessinée et d'œuvres d'art plastique. Kim Munson rapporte par exemple ses échanges avec John Carlin, qui, dès 1983, fondait le projet du *Comic Art Show* sur ce principe :

Cette idée d'une égalité artistique s'est traduite dans la scénographie, avec la bande dessinée et les beaux arts accrochés ensemble, côte à côte. Carlin m'a dit qu'il avait fait l'accrochage de l'exposition lui-même et qu'il avait intuitivement accroché ensemble les travaux qui s'enrichissaient esthétiquement, dans l'intention de procurer au visiteur une expérience intellectuelle et engageante sur le plan émotionnel [...]²⁹⁶

Un parti pris similaire transparaît dans le titre de l'exposition *Bande dessinée et Art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*. Les auteurs de cette exposition, et plus particulièrement son commissaire général, Jean-Marc Thévenet, et son conseiller, Alain Berland, font le pari explicite que les conditions de l'égalité entre les formes bande dessinée et art plastique sont aujourd'hui réunies :

Il faut distinguer influence et dialogue. Pour qu'il y ait dialogue, il faut qu'il y ait égalité des locuteurs afin qu'ils puissent s'écouter. Je suis persuadé que l'on est désormais passé d'une période d'influence à une période de dialogue et cela me semble une chose très importante qui va produire des œuvres très excitantes. Il me semble que la biennale du Havre, *Vraoum !* à la Maison Rouge, en 2009, sont des étapes majeures de ces conversations²⁹⁷.

Il faut reconnaître que ce parti pris d'égalité était scrupuleusement respecté. A la Villa Salacrou, l'un des sites de la biennale, par exemple, étaient exposés des travaux de Jochen Gerner, à mi-chemin de la bande dessinée et des arts plastiques, des planches originales de Vaughn Bodé, une installation de Jacques Charlier, et des peintures d'artistes indiens puisant dans un répertoire de figures traditionnelles, Jivya et Sadashiv Soma Mashe... Si la question du rapport entre ces

²⁹⁶ Kim Munson, art. cit., p. 285. Trad. P-L Daures. Texte original : « This idea of artistic equality carried over into the display with comic art and fine art hanging together side by side. Carlin told me that he had hung the show himself and that he intuitively hung works together that built on each other aesthetically, in an effort to give the viewer an intellectual and emotionally involving experience [...] »

²⁹⁷ Jean-Marc Thévenet, dans THEVENET, Jean-Marc ; MORREN Linda, *op. cit.*

œuvres vient spontanément à l'esprit (que se disent-elles entre elles et que nous disent-elles ?) il est notable que la question du bien-fondé de la juxtaposition de la bande dessinée et de l'art contemporain ne venait pas en premier. Il faudrait y voir, si l'on suit la démonstration, le signe remarquable qu'il est aujourd'hui possible de présenter de façon décomplexée dans un même lieu des œuvres provenant de différents champs artistiques (dont la bande dessinée), sans qu'elles ne se servent d'alibi l'une à l'autre ou sans qu'on ne cherche à expliquer l'une par l'autre.

Tout en s'inscrivant dans la filiation de *Vraoum !* Jean-Marc Thévenet et Alain Berland défendent dans leurs écrits le principe d'une exposition manifeste, qui ne se limite plus à montrer des influences d'une forme sur l'autre mais qui organise et met en scène leur dialogue, voire l'engendrement d'un nouveau champ artistique :

Dans la création plastique actuelle, les notions de genres et de spécificités sont obsolètes [...] Il n'est plus temps de parler de neuvième art, de pérenniser des hiérarchies qui ont pour seul mérite de rassurer les petits pouvoirs symboliques en place²⁹⁸.

L'idée n'est pas de confronter mais d'établir des points de contact, de passage entre la bande dessinée et l'art contemporain [...] L'ambition première de cette biennale à travers ses lieux de représentations, avec la soixantaine d'artistes invités, tant du côté de la bande dessinée que de l'art contemporain est d'ouvrir un nouveau champ artistique, loin de toute orthodoxie²⁹⁹.

Si ce dialogue est aujourd'hui possible, c'est, selon Jean-Marc Thévenet et Alain Berland, parce que nous nous situons à un moment historique de l'histoire de la bande dessinée, déterminé par l'émergence d'une génération d'auteurs décomplexés vis à vis de l'art contemporain, et, surtout, par la possibilité enfin offerte d'une rupture avec le dispositif narratif :

La bande dessinée abandonne son usage traditionnel, celui de raconter une histoire et gagne une plus grande autonomie artistique [...] Le récit, en bande dessinée n'est plus une fin en soi... Cette idée, nouvelle, doit être entendue par ceux qui restent sceptiques quant au rapprochement entre bande dessinée et art contemporain³⁰⁰.

Voilà donc résolue la délicate question de la valeur narrative, obstacle à l'exposition de bande dessinée, qui avait tant dérangée Pierre Couperie, puis Pierre Sterckx : Il n'est plus besoin de suspendre la narration, elle s'efface d'elle même. Ainsi, ce serait en abandonnant le récit que la bande dessinée pourrait accéder à l'exposition. Sans contester l'indéniable renouvellement des dispositifs narratifs et les progrès passionnants d'une recherche artistique portant sur la place de la narration dans la bande dessinée, il me semble que la conclusion est hâtive. *Bande dessinée et Art Contemporain* a bien montré que la question du narratif et du

²⁹⁸ Alain Berland, dans THEVENET, Jean-Marc ; MORREN Linda, *op. cit.*

²⁹⁹ Jean-Marc Thévenet, dans THEVENET, Jean-Marc ; MORREN Linda, *op. cit.*

³⁰⁰ *Ibid.*

pictural constituait un point de rencontre fécond du dialogue entre les formes, mais toutes ces rencontres ne se dispensaient pas de la narration. Les œuvres présentées abordaient plusieurs statuts de l'image.

Une première illustration peut être trouvée dans une des pièces de l'ensemble 10x10 proposé par la maison Atrabile³⁰¹. Dans l'utilisation de ses *Post-it*, Baladi semble avoir choisi l'option picturale : exposés en panneaux de 10x10, ses *Post-it* forment un tableau d'ensemble, avec un personnage et un décor. Un examen plus



Fig. 18 : Détail du 10x10 de Baladi.

détaillé conduit à identifier certains sous-ensembles de ce tableau formant des séquences narratives : à l'intérieur de l'image d'ensemble formée par les 100 carrés, il existe des groupes de *Post-it* qui se suivent et « racontent une histoire ». On voit ainsi une feuille se détacher d'une branche et s'envoler. On retrouve ici, sous une forme réflexive, la question posée par Guillaume Pinard à la

galerie du Portique lorsqu'il reproduit deux paysages, l'un a vocation descriptive (un tableau de Poussin) et l'autre à vocation narrative (le décor d'un dessin animé de Felix le Chat) : l'image est-elle narrative ou descriptive ? Les œuvres proposées par Virginie Barré et les dessinateurs du collectif Frédéric Magazine semblaient répondre à cette question dans un étonnant dialogue à distance. Virginie Barré avait eu l'idée d'utiliser l'alignement des façades des cabines de bain de la plage de Sainte-Adresse comme autant de cases de bandes dessinées. Elle utilisait ainsi un gabarit naturel de trois strips et assignait à chaque case une de ses images. Il y a des cases, il y a des bandes, il y a des dessins... mais il n'y a pas de bande dessinée. Que manquait-il ? Un ordre ou un sens de lecture, des indices montrant que les cases se succèdent en



Fig. 17 : La création Virginie Barré sur la plage de Sainte-Adresse

³⁰¹ Pour les 10 ans d'Atrabile, cette maison d'édition avait commandé à ses auteurs-maison une œuvre destinée à l'exposition réalisée sur un carré de 10x 10 *Post-it*. Ces œuvres ont été montrées au BD FIL, à Lausanne puis à nouveau à la Biennale du Havre.

séquence narrative, ou au moins que chaque case donne l'impression qu'elle comporte un avant et un après. À distance, les dessinateurs de Frédéric Magazine apportaient un intéressant contrepoint. On restait frappé par la résonance particulière que des dessins, conçus pour être autonomes, trouvaient en étant accrochés en séries de deux, trois, ou plus : Une narration apparaissait dans cette présentation (notamment pour les dessins de Frédéric Poincelet, Isabelle Boinot, et Emmanuelle Pidoux) selon des mécanismes difficiles à appréhender. Le fait de constituer une série crée-t-il automatiquement une séquence ? Quelle est la part de la narration qui est intrinsèque au trait et quelle est la part qui provient de nos habitudes de lecteurs ? Un dessin au trait en noir et blanc appelle-t-il un réflexe de lecture de cartoon (rechercher un avant et un après) ou de bande dessinée (relier aux dessins précédents et suivants). De façon moins directe, Pauline Fondévila s'inscrivait aussi dans cette thématique : Sur les voiles de chacun des 40 optimists du cours de voile du bassin du commerce, elle avait peint des phrases évoquant le voyage, tirées de différents registres : « Repartir à zéro », « on tourne en rond » « trouver un trésor », « une vie de marin »... Les voiles des optimistes nous renvoyaient à celles des voiliers de course, bariolées de logos. En remplaçant ces images habituelles par des mots, s'éveillait l'espoir qu'ils allaient se combiner, en une narration qui n'apparaissait jamais suffisamment forte pour surpasser l'empreinte du thème pictural rebattu des bateaux sur l'eau...

La rencontre et le dialogue entre les formes trouvaient donc à se nourrir dans la question sans cesse renouvelée du rapport entre le pictural et le narratif. D'autres points de rencontre étaient tout aussi fertiles : la tension entre l'éphémère et le permanent (la création de Guillaume Pinard, avec ses fragiles fresques au fusain, ou l'exposition d'Atrabile articulant le caractère éphémère des supports *Post-it*, la longévité célébrée de la maison Atrabile et le temps nécessaire à la lecture de 100 cases...) ; le rapport entre le vertical (l'œuvre accrochée) et l'horizontal (l'œuvre publiée), exploré par Jochen Gerner notamment ; le passage du continu au discret (*Le petit théâtre de l'ébriété*, de Ruppert et Mulot montrait par exemple ce qu'on pourrait appeler de la bande dessinée animée).

L'exposition montrée dans la biennale du Havre a incontestablement démontré qu'il était aujourd'hui possible d'organiser au sein d'une exposition une confrontation entre la bande dessinée et l'art contemporain qui ne stérilise le potentiel émotionnel ni de l'un ni de l'autre, mais au contraire suscite un dialogue ou une circulation fertile en nouvelles expériences esthétiques pour le visiteur. Il serait toutefois réducteur de n'attribuer cette réussite qu'à la seule cause du repli de la narration en bande dessinée : Dans *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, ce sont plusieurs, si ce n'est toutes les caractéristiques de la bande

dessinée qui se sont trouvées en résonnance avec les caractéristiques contraires ou analogues des arts plastiques (le pictural et le narratif, le discret et le continu, le vertical et l'horizontal, l'éphémère et le permanent, etc.). Les raisons de la productivité de la confrontation organisée au Havre entre les deux formes se trouvent peut être moins dans une évolution de l'une ou l'autre (par exemple l'abandon de la narration par la bande dessinée qui la rapprocherait des arts plastiques) que dans une condition qui a permis de rétablir l'égalité de leurs voix au sein d'une exposition : Toutes les œuvres montrées dans *Bande dessinée et art contemporain* sont des créations destinées à l'exposition avant d'être des objets à éditer³⁰².

3.3.3. La création

Les créations d'auteurs de bande dessinée présentées à la biennale du Havre se distinguent en partie de celles à propos desquelles Jean-Christophe Menu parle de « polymorphisme³⁰³ » : Quand Francis Masse investit le territoire de la sculpture après avoir fait de la bande dessinée, il fait en effet acte de polymorphisme, c'est à dire qu'il montre une aptitude à créer dans plusieurs formes artistiques. A l'inverse, lorsque Ruppert et Mulot installent au Havre leur *Petit théâtre de l'ébriété*, ils créent une œuvre conçue pour l'exposition mais restant ancrée dans le territoire de la bande dessinée : Des personnages dessinés montés sur des plateaux de tourne-disque s'animent sous un éclairage stroboscopique³⁰⁴ ; la succession de ces installations entrecoupées de séquences de dessins fixes constitue une narration utilisant la plupart des attributs habituels de la bande dessinée (dessins, personnages, papier...) tout en tenant aussi du théâtre et de l'animation. Florent Ruppert et Jérôme Mulot ont simplement poussé à son extrémité le principe de discontinuité des images constitutif de la bande dessinée.

Il n'existe évidemment pas de frontière marquée entre cette posture de création et le polymorphisme. Les deux approches peuvent se confondre et le seul critère de discrimination valide pourrait être fourni par l'intention formulée par l'auteur. Les sculptures de Francis Masse sont ainsi aisément classables puisque leur auteur a annoncé avoir quitté le champ de la bande dessinée. Les dessins de Killoffer, exposés à la galerie Anne Barrault sont aussi des créations explicitement distinctes

³⁰² La seule exception n'a littéralement pas « tenu le mur » : les planches originales de Vaughn Bodé, conservées depuis plus de 30 ans ont dû être décrochées et remplacées par des *fac-similés* au bout de quelques jours car elles s'abîmaient à la lumière.

³⁰³ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p149.

³⁰⁴ Il s'agit d'un phénakistiscope.

de ses travaux de bande dessinée (ou de dessin de presse). Selon Anne Barrault, « Il pourrait y avoir deux Killoffer [...] Ceux qui connaissent les BD de Killoffer et qui tout d'un coup voient ses dessins à la mine de plomb ne s'y retrouvent pas du tout³⁰⁵. » D'autres auteurs, en revanche, entretiennent une continuité plus forte et plus visible entre leurs travaux de bande dessinée pour l'édition et les créations qu'ils destinent à l'exposition. ces dernières prennent en considération l'espace d'exposition dans lequel elles devront s'épanouir, rencontrer un regard et susciter une expérience esthétique mettant en jeu la forme et le langage de la bande dessinée. Afin de mettre en lumière les mécanismes particuliers de cette approche, nous allons décrire trois de ces créations : le travail sur *Post-it* de Frederik Peeters montré dans l'exposition des dix ans d'Atrabile, *TNT en Amérique* et d'autres œuvres de Jochen Gerner marquées par l'aller retour entre le livre et l'exposition, et enfin les créations originales de Benoît Jacques, au premier rang desquelles *Planches*.

3.3.3.1. L'expérience inédite de lecture proposée par Frederik Peeters

Dans le *10x10* de Frederik Peeters, chaque *Post-it* est utilisé comme une case de bande dessinée, et l'ensemble se lit comme une bande dessinée. J'entends par là que la lecture s'effectue naturellement par bandes horizontales parcourues de gauche à droite, avec retour à la ligne inférieure à chaque fin de bande (d'autres auteurs avaient fait le choix d'utiliser les cent *Post-it* pour concevoir une image unique). Il utilise d'ailleurs dans cette narration un procédé assez frappant visuellement, la dissociation du personnage et du décor dans lequel il évolue : on voit par exemple dans une case un personnage assis dans le vide et, dans la case suivante, à la même échelle, une automobile (on devine que c'est celle qui transporte ou devrait transporter le personnage de la case précédente)³⁰⁶. La sensation d'étrangeté qui en émane est renforcée par les deux dernières cases de chaque bande qui paraissent dissonantes par rapport au fil du récit. Passant outre une première fois, et entraîné par la lecture, le lecteur descend au strip suivant où il retrouve un flux narratif normal. Au bout de 2 ou 3 bandes, le phénomène se reproduisant, on finit par s'y intéresser pour s'apercevoir alors que ces cases suivent en fait une progression en colonne : leur lecture dans ce sens fait découvrir une nouvelle narration.

³⁰⁵ Anne Barrault, *Des auteurs de bande dessinée exposés en galerie d'art*, entretien cité.

³⁰⁶ Ce procédé est certainement inspiré de travaux antérieurs de Tobias Schalken (cf. le strip *Balthazar*) mais F. Peeters n'en fait pas mention.



Fig. 19 : Le 10x10 de Frederik Peeters.

On y voit un personnage quitter un rivage et s'enfoncer dans l'eau en marchant jusqu'à disparaître³⁰⁷. Cette lecture en colonne apporte un sens nouveau au récit lu en lignes : la bande dessinée de Peeters se lit de façon matricielle, comme un tissage croisant des fils verticaux et horizontaux. Les fils narratifs verticaux apportent à l'histoire lue en ligne une nouvelle profondeur ou une autre dimension (au sens propre comme au sens figuré). Je veux ici souligner que l'effet produit doit beaucoup au dispositif d'exposition : l'œuvre est de grande taille (un carré d'environ un mètre de côté) et exposée verticalement. Pour s'engager dans une lecture de la bande dessinée, il faut pouvoir regarder les dessins sur les *Post-it* et donc s'approcher du mur. Ce faisant, le lecteur perd la vision d'ensemble du carré. C'est cela même qui permet qu'il soit surpris et perturbé par les deux dernières cases de chaque ligne. S'il était possible de conserver une vision d'ensemble pendant la lecture, comme c'est habituellement le cas pour une double planche de bande dessinée³⁰⁸, le lecteur, averti du caractère particulier des deux dernières colonnes, disqualifierait d'emblée les deux dernières cases de chaque bande au cours de sa lecture pour les lire de façon séparée. Il perdrait alors le bénéfice de l'effet de tissage qui se réalise au sein même de son processus de lecture. Par ce

³⁰⁷ Ce récit vertical est lui-même dédoublé selon le procédé décrit plus haut : la première colonne nous montre le rivage, l'eau et les remous provoqués et la deuxième colonne nous montre l'homme qui marche, dont le corps disparaît progressivement au fur et à mesure de son immersion.

³⁰⁸ Et comme c'est le cas avec la reproduction de l'œuvre de Peeters dans le catalogue.

dispositif croisant les axes de narration, d'exposition et de regard l'œuvre de Frederik Peeters offre une expérience de lecture de la bande dessinée inédite.

3.3.3.2. La circulation du livre au mur proposée par Jochen Gerner

Jochen Gerner est un auteur de bande dessinée qui entretient lui aussi un rapport particulier au livre et à l'exposition. Il s'en explique dans un entretien avec Christian Rosset paru dans *Neuvième Art*, en 2009 :

« Comme auteur de bande dessinée, il est important pour moi de considérer que l'œuvre finie sera ce support imprimé, et non pas la planche originale. Lorsque je réalise des suites de dessins pour des expositions, le projet s'accompagne souvent d'une publication ou d'une édition [...] Mais certains dessins réalisés sur des supports déjà imprimés proposent une forme de déconstruction ou de détournement d'un document original. Il s'agit alors d'un procédé inverse à celui d'une édition. Je démantèle un ouvrage imprimé pour le faire revenir à une sorte de cadre originel : passer de la reproductibilité technique au dessin original³⁰⁹.

Dans *Bande dessinée et art contemporain*, Jochen Gerner présentait ainsi à la Villa Salacrou deux œuvres fondées sur le principe du recouvrement : une série de pages d'albums de Lucky Luke (les premières pages) recouvertes d'encre noire à l'exception de réserves pour les titres et des points de couleur formant motif et *Abstraction*, pour laquelle il avait recouvert d'encre noire toutes les pages d'un *Pocket*³¹⁰ de 1968 relatant une bataille navale de la seconde guerre mondiale. Pour celle-ci, il n'avait réservé que des motifs graphiques répétitifs en mettant en évidence leur proximité avec des figures de l'expressionnisme abstrait. Jochen Gerner parcourt de façon répétée ce cycle de l'horizontal (l'œuvre originale dont il s'empare), au vertical (l'exposition de son intervention sur cette œuvre, par recouvrement en général) et retour à l'horizontal (l'édition de la nouvelle œuvre ainsi produite). Dans cette circulation du livre au mur, il semble que Jochen Gerner considère qu'il n'y a pas de sens à exposer des dessins de bande dessinée s'il n'y a pas un geste d'artiste qui y est associé : L'accrochage serait alors considéré comme un « acte moral » à l'instar de tout acte de monstration ; il engage la personnalité et la sensibilité de l'artiste et porte un sens dont l'artiste est responsable.

Lorsque j'opère une transformation sur une planche de bande dessinée, je détourne le système de lecture originale, je casse la narration originelle pour réfléchir sur l'image unique qui pourrait se construire à partir de cette page et qui en même

³⁰⁹ Jochen Gerner, Christian Rosset, art. cit. p.176-181.

³¹⁰ Fascicule de bande dessinée bon marché.

temps pourrait définir l'essence du livre entier. Donc les enjeux sont différents et je pense cette image pour le mur et non pour l'édition³¹¹.

Mais le livre n'est jamais loin derrière puisque nombreux sont ses travaux d'exposition qui deviennent ensuite des projets éditoriaux.

Dans le cas d'un projet de détournement global d'un livre (comme pour *TNT en Amérique*), je pense en même temps à la notion d'édition (à quoi ressemblera le nouveau livre) et à la notion d'exposition (la juxtaposition de toutes les images donnera une seule grande image) [...] Je suis donc un artiste qui vient de l'édition et qui joue avec. Même si toutes mes séries de dessins ne deviennent pas des livres, je garde ce rapport permanent à l'imprimé dans ma réflexion générale sur l'image et le dessin³¹².

Il est donc ici question de faire circuler les mêmes images entre les plans horizontaux et verticaux en leur apportant des modifications, mais sans intention



Fig. 20 : *TNT en Amérique*, de Jochen Gerner.

de les dénaturer : l'objectif semble être de voir ce que devient l'image dans ce voyage entre le livre et le mur. Si l'image elle-même ne change pas, ce qui change, c'est la façon de la regarder : le mouvement des yeux, la position du corps, la distance avec l'image, la vitesse de lecture, etc. sont des paramètres d'appréciation de l'image qui diffèrent entre l'exposition et le livre. L'artiste joue alors un rôle dans l'ajustement des paramètres de rencontre avec l'œuvre, dans la recherche de nouvelles configurations permettant une rencontre avec l'œuvre de bande dessinée différente de celle que nous avons vécue dans le livre, renouvelée et

enrichie. Il est notable que la richesse de cette nouvelle rencontre est en partie déterminée par l'expérience de la première. Selon Jochen Gerner :

Une succession de dessins exposés sur les murs d'une galerie ne constitueront pas forcément une bande dessinée mais formeront un ensemble : chaque dessin communiquera avec les autres. Il y aura une histoire mentale, une certaine forme d'édition qui se construira [...] Il s'agit d'une micro-édition mentale, invisible mais pourtant bien réelle³¹³.

Dans cette hypothèse, le regard porté sur des dessins juxtaposés au mur est influencé par son expérience passée de lecture de dessins juxtaposés dans un livre de bande dessinée. Du point de vue de l'auteur, comme pour la construction d'un livre, exposer invite à penser à la disposition des images, des textes les uns par

³¹¹ Jochen Gerner, entretien cité. Au cours de l'échange d'où sont issus ces propos, Jochen Gerner a adhéré à l'hypothèse que je lui ai soumise, de la valeur synecdochique associée à la page de bande dessinée exposée.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

rapport aux autres. L'artiste découpe, écrit un récit et maquette l'espace : c'est une nouvelle combinaison de paramètres permettant à l'œuvre de « sonner » différemment.

3.3.3.3. *Une autre rencontre avec la bande dessinée proposée par Benoît Jacques*

Benoît Jacques est un créateur plutôt inclassable. Son œuvre parcourt les territoires de la bande dessinée, de l'illustration et de l'art contemporain sans jamais passer par leurs centres. Il a créé *Planches* en 2001. Cette installation a été montrée dans plusieurs festivals, à Bruxelles³¹⁴, à BD à Bastia en 2002, et dernièrement à Péricopages en 2008. Il s'agit d'une barque construite avec des planchettes récupérées sur des cagettes, et avec des planches sur lesquelles sont dessinées d'étranges bandes dessinées. Benoît Jacques a fait ces planches dans une intention bien particulière :

L'idée de base, c'était vraiment de partir de quelqu'un qui, débarquant d'une autre planète, se trouverait subitement entouré de gens qui font de la bande dessinée : il entend tout ce vocabulaire spécifique à la bande dessinée, il entend parler de planches, de bulles, de cases, etc. et il se dit que ce sont tous des mots qu'ils

comprend. Et il les comprend à la lettre, c'est-à-dire qu'il se met à faire des planches, il prend des planches, il dessine des cases... [...] Je me suis mis pendant une période de temps assez longue, chaque matin, devant une planche, que je recouvrais d'une couche de latex et puis je travaillais dessus directement à la plume : il n'y a pas de scénarisation, il n'y a pas de préparation, mais il y a une structure qui se met en place, de petites cases, et dans ces petites cases, des personnages, et les petits personnages ont un phylactère qui se raccroche



Fig. 21 : *Planches*, de Benoît Jacques

à leur corps... [...] Il y en a eu quatre-vingt, environ de ces planches. Et puis, j'ai fabriqué une barque [...] Cette barque est complètement décorée de ces bandes dessinées automatiques, de ces planches, la voile, même chose [...] Je suis parti dans un drôle de délire d'imaginer que les hommes étaient ensemble et puis qu'il y a eu une civilisation un peu isolée sur une île ; on en était à un moment de l'histoire à ne pas encore bien se déterminer entre cases, bulles, planches... et ceux là, ils sont restés sur leur île et leur civilisation a avancé, mais ça n'a pas été jusqu'au livre, ça

³¹⁴ Du 23 mars au 13 mai 2001 à La Vénérerie, Watermael Boisfort.

n'a pas été jusqu'au langage, mais le dessin était là. Un de mes fantasmes, c'est de finir par faire découvrir tout ça, la barque, les planches, les objets en terre cuite³¹⁵.

A l'origine de cette œuvre, il y a donc d'abord un geste plein d'humour sur le mot « planche », qui, incidemment, nous parle du phénomène de fétichisation de la planche originale. Au delà du jeu de mot, Benoît Jacques propose avec *Planches* une réflexion originale sur la forme bande dessinée. Il utilise le langage de la bande dessinée avec une candeur désarmante qu'il est impossible de confondre avec de l'ironie. Ces planches appellent immédiatement nos compétences de lecteur de bande dessinée et face à elles, nous nous mettons donc naturellement dans une posture de lecture. Mais la mise en espace de cette bande dessinée très particulière déroute notre projet de lecture : nous sommes debout, face à un objet inhabituel qui, de surcroît, n'offre rien à lire, les bulles étant remplies « d'une espèce de graffiti qui ne raconte rien³¹⁶. » Par ailleurs, l'absence de sens caché ou d'intention ironique visible invalide l'hypothèse d'un détournement du langage de la bande dessinée : l'artiste emploie ce langage avec sincérité. Il crée ainsi une rencontre inédite avec la bande dessinée, en déplaçant le lieu de la confrontation. L'organisation de cette rencontre constitue selon lui la véritable œuvre artistique :

Pour moi, l'œuvre artistique est, non pas le travail de l'artiste, mais ce qui se passe au moment où le travail de l'artiste est rencontré par le regardeur. L'art se passe à ce moment là et s'il n'y avait pas ça, il n'y aurait pas d'art. Pour revenir sur *Planches*, moi ce qui me plaisait là dedans, c'est que ça amène le regardeur sur la scène, dans la problématique. Parce que [...] comme il y a le phénomène de la case, la succession de petites images etc. il y a quand même, quoique je fasse, même sans préparation, sans anticipation, une scénarisation. Mais elle se fait dans le regard : on projette ce qu'on a envie d'y projeter, on s'invente l'histoire. Ça fait intervenir la créativité du regardeur dans le moment³¹⁷.

L'exposition de *Planches* montre ainsi qu'il est possible d'organiser la rencontre avec la bande dessinée ailleurs que dans le livre, hors le livre. En nous montrant des planches réelles, Benoît Jacques coupe les ponts avec le livre (il n'est pas envisagé que ces planches deviennent livre ni plausibles qu'elles en proviennent) alors que des planches originales de papier encadrées et accrochées appellent inévitablement vers un objet absent, le livre : l'exposition évoque une rencontre qui a lieu ailleurs. Avec *Planches*, la rencontre avec la bande dessinée a lieu *hic et nunc*, sans qu'il n'existe de livre, ni même l'idée d'un livre.

³¹⁵ Benoît Jacques, *Des planches et des regardeurs*, entretien avec P-L Daures, réalisé à Angoulême le 17 février 2011

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.*

3.3.3.4. La bande dessinée hors les livres

Benoît Jacques organise ainsi une rencontre avec la bande dessinée qui ne peut avoir lieu ailleurs que dans un contexte d'exposition. On peut aussi décrire de cette façon les travaux des deux autres auteurs cités plus haut : Frederik Peeters propose une expérience de lecture de bande dessinée employant la configuration d'exposition et exclusive à cette configuration ; Jochen Gerner fait varier les paramètres de lecture et trouve une nouvelle configuration propre à la situation d'exposition. De nombreux auteurs se sont aussi engagés dans des démarches de ce type : créer des œuvres de bande dessinée (ou, à tout le moins, des œuvres employant le langage de la bande dessinée ou faisant appel aux compétences de lecteur de bande dessinée de celui qui les regarde) qui ne peuvent être appréciées que dans un contexte de l'exposition et qui s'émancipent ainsi du livre (ou des formes de publication qui s'en approchent). Jean-Christophe Menu rapporte ainsi l'intéressante proposition d'Etienne Lécroart dans l'exposition collective de l'OuBaPo à la galerie Anne Barrault en 2003 :

Lécroart mit au point une bande dessinée qui utilisait la topographie de la galerie : les cases passaient d'un mur à l'autre, montaient ou descendaient la pente d'un escalier, étaient suspendues au plafond ou traversaient le sol, élaborant des intrigues parallèles relatives à ces différents emplacements (une bande dessinée à lire en situation, donc, et quasiment impossible à transposer en une version imprimée)³¹⁸.

Fondée sur la contrainte d'une exposition de bande dessinée sans planches originales, cette exposition collective a d'ailleurs été riche en propositions de ce type. Je me bornerai à citer le travail de Lewis Trondheim à base de figurines de schtroumpfs fondues au four, collées sur des cartons, agrémentées de bulles et encadrées. Suivant d'autres voies, Ruppert et Mulot conçoivent des dispositifs, des performances et des installations brouillant les frontières entre œuvre exposée et œuvre dessinée (outre *Le Petit théâtre de l'ébriété*, déjà mentionné, on peut citer *La Maison close*, présentée au FIBD en 2010). Les installations montrées dans les vitrines de l'exposition *Toys Comix* ressortissent d'une démarche comparable, de même que la section de *Quintet* consacrée à Stéphane Blanquet. En dehors de démarches inscrites dans une forme d'avant garde, on a aussi pu voir dans l'exposition *BD Reporters* une création de Johanna Schipper conçue pour le mur



Fig. 22 : Les Schtroumpfs de Lewis Trondheim.

³¹⁸ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.162.

d'exposition, et dans *Archi & BD, la ville dessinée*, une fresque narrative de Golo représentant une rue du Caire.

Dans toutes ces créations, des auteurs de bande dessinée jouent, avec des ambitions artistiques plus ou moins élevées, sur la variation des paramètres de lecture de l'image (posture de lecture, distance de lecture, environnement, etc.) pour susciter une expérience esthétique différente de celle vécue dans la lecture d'un livre de bande dessinée, mais fondée cependant sur les propriétés de la bande dessinée et les dispositifs qui lui sont spécifiques. Ces œuvres exposées font appel à nos compétences de lecteurs de bande dessinée³¹⁹ : elles mettent en jeu notre capacité à lire l'image narrative, ainsi que des mécanismes de « micro-édition mentale », proposant au « regardeur » une expérience de lecture renouvelée, conçue et préparée comme telle par l'artiste. Il s'agit bien alors d'une exposition de bande dessinée qui, pour paraphraser Jean-Christophe Menu, nous parle de son langage spécifique avec son langage spécifique.

³¹⁹ Benoît Jacques se positionne « AVANT la bande dessinée », mais admet qu'il « ne [ferait] pas ça s'il n'existait pas de bande dessinée » ; Benoît Jacques, entretien cité.

CONCLUSION

Tel que nous l'avions formulé en introduction, notre projet originel comportait une forte tonalité pratique et opérationnelle : L'identification des enjeux auxquels peut répondre une exposition de bande dessinée et la description des différentes stratégies d'exposition devait permettre de qualifier leur pertinence et leur efficacité ; l'ambition de dégager un ensemble de conditions de réussites et de bonnes pratiques n'était pas totalement étrangère à ce projet. A cet égard, nous atteignons des résultats qui n'ont rien de fondamentalement surprenant : Personne ne doutait qu'il existât plus d'une bonne façon d'exposer la bande dessinée et nous avons mis en évidence ce que beaucoup avaient intuitivement compris, à savoir qu'il est avant tout nécessaire de s'appuyer sur un projet d'exposition clairement formulé, en cohérence avec le lieu d'accueil et le public censé le fréquenter. Aucune exposition n'est totalement univoque et il est probable que chaque exposition de bande dessinée serve simultanément les trois enjeux que nous avons mis en lumière.

Cette étude a cependant porté un éclairage sur une problématique apparue de façon transverse aux différents enjeux des expositions de bande dessinée : L'image de bande dessinée ne semble *s'activer*, se révéler, que lorsqu'elle s'inscrit dans un environnement spatial et temporel propice. Le livre constituant son écosystème originel, l'en extraire pour l'exposer fait courir le risque de la rendre passive. Exposer une image de bande dessinée (un dessin, un strip, ou une planche), c'est donc l'extraire de son écosystème et la mettre en difficulté, contrainte de survivre dans un nouvel environnement auquel son adaptation *a priori* est incertaine. Pour qu'elle resplendisse, il est possible de miser sur ses ressources propres, en

comptant par exemple sur sa beauté plastique ; on peut aussi tenter de recréer par la scénographie un environnement artificiel proche de celui dont elle est extraite ; ou bien on peut tenter de la transplanter dans un écosystème de substitution, composé de ses semblables ou d'images d'autres espèces qu'on imagine compatibles.

Chacune de ces solutions a démontré sa pertinence dans les faits, même si elles n'ont pas toujours mises en œuvre avec un égal bonheur. Il reste cependant une irréductible difficulté, que nous avons rencontrée à plusieurs reprises, notamment lorsque nous nous sommes interrogés sur la valeur narrative des objets d'exposition. L'image de bande dessinée s'inscrit dans un environnement temporel complexe : le récit, (celui du narrateur, qu'il soit actorialisé ou non) est souvent rétrospectif et se formule au passé ; l'image (celle donnée à voir par le monstateur) relève quant à elle de la mise en présence et entretient donc de fortes accointances avec le mode présent. Cette dualité peut elle-même être rendue plus complexe par la coexistence de plusieurs récits et de plusieurs narrateurs au sein du même ouvrage... Tout cela concourt à séparer l'environnement temporel de l'œuvre lue et l'environnement temporel de son lecteur (cette séparation se manifeste par exemple par l'impression d'immersion hors du temps pendant la lecture). Or, le principe d'exposition s'oppose radicalement à cette séparation : l'œuvre exposée est contemporaine de celui qui la regarde ; elle ne lui propose pas de le ravir et de l'emmener dans une autre temporalité, ni ne se soumet à celle de qui la regarde. La rencontre se passe « *hic et nunc* » pour reprendre l'expression de Walter Benjamin³²⁰, un *hic et nunc* défini par l'existence de l'œuvre au lieu où elle se trouve autant que par le jour et l'heure auxquels le visiteur a choisi de venir la voir. Christian Rosset exprime cette problématique d'une façon différente :

Ce qui compte, c'est d'arriver à un résultat plastique qui fait que le regard est effectivement arrêté. Or, pour l'arrêter, le regard, il faut arrêter le temps et donc, il ne faut pas raconter, sinon le temps ne s'arrête pas. Et donc un des trucs intéressants dans les expos, c'est quand on arrive à arrêter le temps, ce qui, pour la bande dessinée, pose des problèmes³²¹.

Je crois que si l'exposition peine et peinera toujours à rendre compte de TOUTE la bande dessinée, c'est-à-dire de toutes les dimensions de son art, la raison se trouve dans l'impossibilité de concilier le rapport au temps de l'image de bande dessinée avec celui que propose le contexte d'exposition. Je tiens cependant à réaffirmer que cette considération ne scelle nullement l'échec définitif et irrémédiable des expositions de bande dessinée : Il serait absurde de prétendre que

³²⁰ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009.

³²¹ Christian Rosset, *Arrêter le temps*, entretien cité.

le plaisir pris par de si nombreux visiteurs dans de si belles expositions est nul et non avvenu. Mais pour continuer à procurer un plaisir accru en produisant des expositions de plus en plus belles, il est essentiel de réaliser que le principal problème de l'exposition de bande dessinée se pose moins en termes d'image (son caractère original, sa qualité, son format...), qu'en termes de rapport au temps.

Il est aussi essentiel de discerner avec lucidité les enjeux auxquels l'exposition doit répondre car sur ces bases, l'organisateur d'une exposition est certainement plus à même de définir l'ambition qu'il se donne et d'inscrire l'évènement dans un projet clair et cohérent aux contours nets : S'intéresse-t-on à la compréhension d'une œuvre, ou du médium dans son ensemble ? Souhaite-t-on faire parler la force d'expression de la bande dessinée sur un thème particulier ? Veut-on provoquer une sensation inédite (au sens propre du terme) ? A chacun de ces objectifs correspondront des choix spécifiques en termes de scénographie et de commissariat. L'implication attendue de l'auteur sera aussi bien différente d'un cas à l'autre, ainsi que la communication en direction d'un public potentiel. C'est sur la base de ce projet que les organisateurs d'une exposition de bande dessinée sont en mesure de définir une stratégie combinant une sélection d'œuvres, un choix d'objets et la conception d'une scénographie.

La question du choix des objets (planche originale, produit dérivé, matériel de travail, etc.) est éclairée par la prise en considération des *valeurs* qu'ils portent, concepts dont je crois que cette étude valide l'opérationnalité. Ils pourront certainement être affinés, voire redéfinis, mais ils semblent globalement productifs pour analyser comme pour concevoir une exposition de bande dessinée.

En matière de scénographie, nous avons mis en évidence qu'une des principales difficultés consiste à trouver des solutions adaptées à la forme singulière qu'est la bande dessinée. L'exploitation de moyens et techniques de monstration importés d'autres formes est possible et surtout nécessaire, mais s'y limiter est problématique : Généralement conçues pour des créations du domaine des arts plastiques, ces solutions ne sont pas toutes adaptées à des œuvres engendrées dans une autre forme. Les appliquer sans discernement expose l'organisateur d'une exposition au risque d'enfermer la bande dessinée dans un système de valeurs qui n'est pas le sien et qui ne rend pas justice à toutes les dimensions de son esthétique. Les scénographies inspirées de la peinture ou de la gravure ont par exemple tendance à projeter les différentes qualités d'une œuvre de bande dessinée sur le seul axe de la beauté plastique, écrasant la dimension narrative, par exemple ; par ailleurs, même sur l'axe de la beauté plastique, l'image ou la planche

de bande dessinée peuvent être en difficulté si le procédé de monstration impose des critères d'évaluation qui ne lui conviennent pas. La situation est analogue à celle d'une exposition d'architecture qui se limiterait à montrer des photographies de monuments dans des cadres accrochés aux cimaises : Une telle exposition échouerait d'une part à rendre compte de l'expérience d'habitation de l'espace et, d'autre part, elle proposerait d'évaluer la beauté d'une façade selon les critères esthétiques d'une œuvre picturale. Cette analogie ouvre d'ailleurs des perspectives de recherche intéressantes : il serait utile de compléter le travail présenté ici par une étude comparative des solutions scénographiques mises en œuvre dans les expositions touchant à d'autres formes artistiques (l'architecture, donc, mais aussi la photographie, le cinéma, le design, la mode, etc.) ; une telle étude pourrait inclure un inventaire plus systématique que celui auquel nous nous sommes livré, des techniques et procédés scénographiques adaptés à la bande dessinée, associé à l'évaluation de leur efficacité.

Des créateurs d'exposition ont abordé la question scénographique par un autre versant, en s'émancipant totalement des standards en vigueur dans d'autres formes. Les expositions *scénographiées*, telles que les produit l'atelier Lucie Lom, ont apporté au genre un souffle d'innovation : on leur doit l'invention de nouvelles techniques adaptées à l'exposition de bande dessinée, ainsi que le progrès d'une idée qui se révèle précieuse : l'exposition peut aussi être un acte de création. A la suite de pionniers qui n'étaient pas tous auteurs de bande dessinée, de nombreux auteurs se sont emparés de cette nouvelle façon de partager leur travail, avec un rapport à l'exposition qui va de la posture relativiste d'un Etienne Davodeau qui « revendique le fait de faire des livres » et pour qui l'exposition est « une façon parallèle, secondaire, de diffuser ce qu'il y a dans les livres³²² » à l'investissement d'un François Schuiten pour qui les « expositions ne sont pas du tout des produits dérivés » et qui « considère que ça fait partie intégrante. On ne considère pas qu'il y a les albums et puis le reste. Il y a des films, une station de métro, il y a des objets, des expositions... tout ça participe à l'univers³²³. »

Au delà de l'indubitable effet de promotion commerciale, nombreux sont les auteurs à reconnaître l'intérêt d'une exposition de leur travail : Elle leur offre d'abord l'opportunité de porter un regard rétrospectif sur leur propre travail, catalysé par les sensibilités du commissaire et du scénographe. L'exposition permet à l'auteur de découvrir ce que devient son travail lorsqu'il est plongé dans un autre écosystème,

³²² Etienne Davodeau, *Dessiner le travail*, entretien cité.

³²³ François Schuiten, *Réinventer l'histoire*, entretien cité.

ce qui peut en retour nourrir des œuvres à venir. C'est aussi un moyen de rencontrer différemment son public, voir de toucher un public différent que le livre n'atteignait pas. On peut imaginer qu'à l'instar des artistes des musiques actuelles qui conçoivent leur musique autant pour la scène que pour le disque, des auteurs de plus en plus nombreux intègrent la perspective d'une exposition à leur projet de livre de bande dessinée. Les éditions Scutella ont par exemple déjà l'habitude d'accompagner d'une exposition chaque sortie de livre. Il y a ici aussi une piste de travail pour une étude à venir : comment l'exposition s'intègre-t-elle dans un projet éditorial global ? En s'intéressant aux enjeux des éditeurs, à la place qu'y occupent les expositions, à leurs relations avec les festivals, etc. une telle étude conduirait nécessairement à interroger les modèles économiques, à considérer les chiffres de fréquentation et à analyser les impacts sur la lecture et les ventes, toutes questions que nous avons délibérément laissées dans l'angle mort de cette étude.

Je conclurai sur l'évocation du plaisir éprouvé en compagnie de ces œuvres de bande dessinée créées pour l'exposition, celles que nous avons amplement citées dans la troisième partie. Elles me ravissent aussi parce qu'elles sont le signe que des auteurs de bande dessinée se sont emparés de la situation d'exposition pour exercer différemment leur art, en explorant avec une admirable gourmandise les nouveaux territoires qui leur sont ouverts. Ils démontrent avec bonheur que l'exposition est un endroit où la bande dessinée peut se ressourcer et se réinventer. C'est la forme dans son entier qui en bénéficie.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 :	Affiche de l'exposition <i>Bande dessinée et figuration narrative</i> .	22
Fig. 2 :	Couverture du dossier spécial "Opéra Bulles" paru dans (<i>A suivre</i>).	33
Fig. 3 :	Affiche de <i>Maîtres de la bande dessinée européenne</i> à la BNF.	34
Fig. 4 :	La façade du Centre Pompidou ornée de la fusée de Tintin.	34
Fig. 6 :	Affiche promotionnelle de <i>Ils rêvent le monde - Images de l'an 2000</i> .	38
Fig. 7 :	Une vitrine de livres dans <i>Etienne Davodeau, dessiner le travail</i> .	44
Fig. 6 :	L'album de fac-simile des planches originales de <i>Mister Blueberry</i> dans <i>Moebius-Transe-Forme</i> .	44
Fig. 8 :	La vitrine <i>Jouets M. Ferraille, chambre de démonstration avec enfants</i> dans <i>Toy Comix</i> .	54
Fig. 9 :	<i>TNT en Amérique</i> , de Jochen Gerner, exposé à la galerie Anne Barrault.	55
Fig. 10 :	Le "mur de planches" de <i>L'autoroute du soleil</i> , dans <i>DLDDL</i> , au festival d'Angoulême 2011.	60
Fig. 11 :	L'exemple d'une image intrinsèquement narrative, par Scott McCloud (<i>L'art invisible</i> , planche 95).	62
Fig. 12 :	Planche de <i>Gaston Lagaffe</i> (Franquin) vendue 39710 € en 2007.	64
Fig. 13 :	Les planches de Kirby dans l'exposition <i>De Superman au Chat du rabbin</i> .	85
Fig. 14 :	Planches 33 et 34 des <i>Mauvaises Gens</i> d'Etienne Davodeau, montrées dans <i>Dessiner le travail</i> .	92
Fig. 15 :	Quatre images de la ville montrées dans <i>Archi & BD</i> (par W. McCay, F. King, S. McManus et Blutch).	97
Fig. 16 :	Une des vues les plus marquantes du <i>Musée des ombres</i> .	112
Fig. 17 :	La création Virginie Barré sur la plage de Saint-Adresse.	129
Fig. 18 :	Détail du 10x10 de Baladi.	129
Fig. 19 :	Le 10x10 de Frederik Peeters.	133
Fig. 20 :	<i>TNT en Amérique</i> , de Jochen Gerner.	135
Fig. 21 :	<i>Planches</i> , de Benoît Jacques.	136
Fig. 22 :	Les Schtroumpfs de Lewis Trondheim.	138

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	2
1. LE PHENOMENE DES EXPOSITIONS DE BANDES DESSINEES	12
1.1. L'évolution de la place de la bande dessinée dans les champs artistiques et culturels	14
1.1.1. L'accession au statut d'artiste	14
1.1.2. La lente constitution d'un corpus théorique	16
1.1.3. L'apparition d'institutions dédiées.....	17
1.1.4. Un potentiel économique digne d'intérêt	18
1.1.5. Un lectorat enfin décomplexé	19
1.2. La courte histoire des expositions de bande dessinée.....	20
1.2.1. <i>Bande dessinée et Figuration narrative</i> : l'acte fondateur de 1967	21
1.2.2. La dynamique des festivals et la multiplication des expositions de bande dessinée.....	28
1.2.3. <i>Opéra Bulles</i> et l'ouverture des portes des institutions culturelles	31
1.2.3.1. <i>Opéra Bulles, une exposition grand public</i>	31
1.2.3.2. <i>L'entrée au musée</i>	34
1.2.3.3. <i>Enjeux et résistances au sein du musée</i>	35
1.2.4. L'exposition de bande dessinée au service de la promotion de la culture française à l'étranger	37
1.2.5. Dans les années 2000, l'exposition devient un acte de création...	39
1.3. L'installation dans le paysage culturel.....	43
1.3.1. Un ensemble de références communes	43
1.3.2. Un répertoire de techniques qui s'élargit	43
1.3.3. Pour un public plus exigeant.....	45
1.4. Conclusion	46

2.	LES OBJETS EXPOSES, TYPOLOGIE ET VALEURS.....	47
2.1.	Typologie des objets exposés	48
2.1.1.	La planche originale	50
2.1.2.	Le matériel de travail de l'auteur.....	52
2.1.3.	L'imprimé et ses reproductions	53
2.1.4.	Les produits dérivés	53
2.1.5.	Les créations originales.....	55
2.1.6.	Les documents d'exposition.....	56
2.2.	Fonction des objets exposés	57
2.2.1.	La valeur synecdochique	58
2.2.2.	La valeur narrative	61
2.2.3.	La valeur commerciale et spéculative :	64
2.2.4.	La valeur didactique	65
2.2.5.	La valeur esthétique	67
2.2.6.	La valeur documentaire	69
2.3.	Les lieux accueillant des expositions et leurs statuts.....	72
2.4.	Les catalogues : retour au livre.....	75
2.5.	Conclusion	78
3.	LES ENJEUX DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINEE.....	80
3.1.	L'enjeu didactique : enrichir une expérience de lecture future.....	82
3.1.1.	Différentes déclinaisons de l'enjeu didactique	83
3.1.2.	L'approche scientifique	85
3.1.3.	L'approche sensible	87
3.1.4.	Les limites de l'hétéro-didactisme	90
3.2.	L'enjeu documentaire : rendre compte d'une réalité par la bande dessinée	92
3.2.1.	L'impact supplémentaire d'une exposition	93

3.2.2.	<i>Archi & BD : regarder la ville ou le dessin ?</i>	95
3.2.3.	Des conditions d'exposition particulières	98
3.2.3.1.	<i>Effacement de la planche originale</i>	99
3.2.3.2.	<i>Des repères pour faciliter l'accommodation du regard</i> ..	100
3.3.	L'enjeu esthétique : offrir une expérience esthétique se substituant à l'expérience de lecture	101
3.3.1.	L'extrapolation.....	102
3.3.1.1.	<i>La beauté plastique et l'introuvable objet qui la recèle</i> .	102
3.3.1.2.	<i>L'univers de l'auteur... une réalité créée de toute pièce</i>	107
3.3.1.1.	<i>La beauté dans son écosystème</i>	114
3.3.2.	La confrontation.....	119
3.3.2.1.	<i>Une image de bande dessinée en fâcheuse posture</i>	121
3.3.2.2.	<i>Le polymorphisme et sa limite</i>	125
3.3.2.3.	<i>L'hypothèse d'une égalité rétablie</i>	127
3.3.3.	La création	131
3.3.3.1.	<i>L'expérience inédite de lecture proposée par Frederik Peeters</i>	132
3.3.3.2.	<i>La circulation du livre au mur proposée par Jochen Gerner</i>	134
3.3.3.3.	<i>Une autre rencontre avec la bande dessinée proposée par Benoît Jacques</i>	136
3.3.3.4.	<i>La bande dessinée hors les livres</i>	138
CONCLUSION		140