

ENJEUX ET STRATÉGIES DE L'EXPOSITION DE BANDE DESSINÉE **VOLUME D'ANNEXES**



Pierre-Laurent DAURES - Master 2 Bande dessinée - 2011

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

Sommaire :

1. Description des principales expositions mentionnées	p.1
2. Comptes rendus d'entretiens	p.75
3. Bibliographie	p.138

1. Description des principales expositions mentionnées

Les principales expositions mentionnées dans ce mémoire sont décrites dans cette annexe. Les informations qui figurent dans ces descriptions sont celles dont je dispose à la date de rédaction : je les tiens pour exactes, mais elles ne prétendent pas à l'exhaustivité. Elles sont organisées selon les rubriques suivantes :

La fiche technique de l'exposition mentionne : les **dates** de début et de fin de l'exposition ; le **lieu** où elle s'est tenue pour la première fois et, lorsque je dispose de l'information, les autres lieux où elle a été montrée ; les membres principaux de l'**équipe** ayant organisé l'exposition : je mentionne au moins les personnes impliquées dans le commissariat et la scénographie, et, dans certains cas, des informations sur les institutions ayant produit l'exposition ; les **œuvres exposées et les choix scénographiques** : cette partie, qui décrit aussi l'organisation de l'exposition (découpage en sections, surfaces...) est en partie fondée sur mes souvenirs personnels pour les expositions que j'ai eu la chance de visiter, mais aussi très largement sur les informations fournies par les catalogues, les sites internet des institutions (qui proposent souvent une visite virtuelle de l'exposition en plus du traditionnel dossier de presse), ainsi que les articles de presse écrite ou internet.

La description du catalogue de l'exposition (lorsqu'il existe) se fonde en règle générale sur la consultation de l'ouvrage lui-même. Il est parfois difficile d'identifier un auteur principal ou assurant la direction de l'ouvrage lorsqu'il rassemble différents rédacteurs ; dans ces cas j'ai choisi de mentionner les auteurs les plus connus. Dans tous les cas, la description détaillée du sommaire de l'ouvrage fait état de tous les rédacteurs.

Des notes sur les enjeux et les stratégies de l'exposition sont parfois adjointes à ces descriptions. Il s'agit de monographies plus ou moins structurées et de longueur variable dans lesquelles je confronte les intentions affirmées par les organisateurs, les choix de commissariat et de scénographie qu'ils ont réalisés et les critiques de divers commentateurs. Ces analyses ne faisant pas l'objet du même développement dans le mémoire, j'ai choisi de faire figurer l'intégralité de ces notes en annexe.

1.1. **Bande dessinée et figuration narrative – Musée des Arts décoratifs (1967)**

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 7 avril au 12 juin 1967 – prolongée jusqu'au 30 juin.

Lieu : Musée des Arts Décoratifs (Paris).

Equipe : Pierre Couperie, Proto Destefanis, Edouard François, Maurice Horn, Claude Moliterni, Gérald Gassiot Talabot, Isabelle Coutrot Chavarot (scénographie). La plupart sont membres de la SOCERLID (Société d'Etudes et de Recherche des Littératures Dessinées), fondée par Pierre Couperie et Claude Moliterni en 1964.



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

Œuvres exposées et choix scénographiques

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 exposition. Nous étions consternés. Nous agissions contre le Pop Art et il y allait y avoir du Lichtenstein¹ !

Nous ne nous intéresserons 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 œuvres étaient présentées selon trois modalités :

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

- Les panneaux : Sur ces panneaux étaient reproduits des agrandissements d'images mettant en évidence la « force de la narration de l'image en elle-même, sans apport de texte². » Les effets de couleur étaient obtenus par des tentures de tulle et un éclairage électrique.



Fig. 2 : Panneaux.

- La boîte lumineuse : Des planches en couleurs (originales ou reproduction) étaient exposées à taille réelle en transparence dans une boîte aux murs lumineux. On aperçoit cette boîte lumineuse géante derrière les claustras visibles sur la photo ci contre.



Fig. 3 : Boîte lumineuse.

- La salle des cubes : Chaque cube présentait sur ses faces des images de bande dessinée montrant les différents modes d'utilisation du texte et de la bulle. Les cubes étaient des sculptures en bois peint en blanc. La couleur était obtenue par des spots et des gélamines colorées: rose, ambre...



Fig. 4 : Salle des cubes.

Le catalogue de l'exposition ne fournit pas de liste des œuvres exposées et l'iconographie dont je dispose est trop pauvre pour nous renseigner utilement à ce sujet. Il semble toutefois que les images exposées étaient extraites d'œuvres de bande dessinée couvrant une période historique et un espace géographique assez large.

² Propos de Isabelle Coutrot Chavarot recueillis par P-L Daures par échanges de courriers électroniques.

Catalogue

Titre : 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.

Auteurs : Pierre Couperie, Proto Destefanis, Edouard François, Maurice Horn, Claude Moliterni, Gérard Gassiot Talabot.

Edition : Musée des Arts Décoratifs - Palais du Louvre, Paris, 1967.

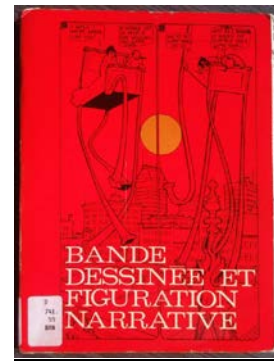


Fig. 5 : Couverture du catalogue de *Bande dessinée et figuration narrative*.

Le catalogue de plus de 250 pages est constitué des parties suivantes :

- **Une page de présentation et de remerciements** (page 2) débutant par ces mots : « Cette exposition a été conçue par la Société d'Etudes et de Recherche des Littératures Dessinées et Gérard Gassiot Talabot ». Il y est précisé que la direction était assurée par Claude Moliterni. Suivent de nombreux remerciements adressés aux éditeurs et « syndicats » pour la reproduction de leurs documents et à certains auteurs.
- **Un avant-propos non signé** (pages 4 et 5) qui expose les enjeux auxquels veulent répondre les organisateurs de cette exposition.
- **Une préface de Burne Hogarth** « co-directeur de la school of visual arts, New York » (page 5).
- **Chapitre 1 - Introduction** (page 7) rédigé par Pierre Couperie.
- **Chapitre 2 - Les origines de la bande dessinée** (page 11) rédigé par Proto Destefanis, Edouard François et Maurice Horn (pour, respectivement, la bande dessinée italienne, la bande dessinée francophone et la bande dessinée américaine).
- **Chapitre 3 - Une période d'adaptation** (page 35) rédigée par Proto Destefanis, Edouard François et Maurice Horn.
- **Chapitre 4 - Le bouleversement des années 30** (page 57) rédigé par Proto Destefanis, Edouard François et Maurice Horn.
- **Chapitre 5 - la crise des années 40** (page 83) rédigé par Proto Destefanis, Edouard François et Maurice Horn.

- **Chapitre 6 - Le renouveau de la bande dessinée** (page 103) rédigé par Proto Destefanis, Edouard François et Maurice Horn. L'article part du constat d'un renouveau de la bande dessinée aux Etats unis :

La bande dessinée américaine a aujourd'hui 70 ans (...) Hier encore dénigrés et attaqués de toutes parts, les comics suscitent aujourd'hui un engouement et un intérêt extraordinaires. Les psychologues les analysent, les sociologues les dissèquent, les peintres essaient d'en capturer l'essence et la nécessité.

Il fait ensuite le point la qualité des productions actuelles en recensant notamment les artistes les plus intéressants aux Etats Unis mais aussi dans le reste du monde.

- **Chapitre 7 - Production et diffusion** (page 129). Rédigée par Pierre Couperie, cette partie décrit le système dans lequel s'inscrit la création de bandes dessinées : techniques de création, dispositifs juridiques et de propriété intellectuelle, système de censure, moyens de diffusion... Les analyses de Pierre Couperie tendent à mettre en évidence la façon dont ce système détermine la nature et la qualité des bandes dessinées qui parviennent sous le regard des lecteurs. Il montre notamment les mutilations subies par les bandes dessinées importées dans les journaux français pour enfants. Cette partie évoque aussi les expositions passées et explicite les choix scénographiques de la SOCERLID :

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 1963. A Paris, en 1965 – 66, la Socerlid réalisait des expositions d'un principe tout différent (« Dix Millions d'Images », « Burne Hogarth », « Milton Caniff »).

- **Chapitre 8 - Le public de la bande dessinée** (page 147). Egalement rédigée par Pierre Couperie, cette partie met en évidence les différences de lectorat entre les états unis (où la bande dessinée est aussi lue par un public adulte et en majorité instruit) et l'Europe.
- **Chapitre 9 - Le monde des bandes dessinées** (page 155). Dans ce chapitre, Pierre Couperie tente d'apporter des réponses à plusieurs questions sur la place de la bande dessinée dans la culture et la société contemporaines : Que représente la bande dessinée ? De quels sujets traite-t-elle ? Comment les traite-t-elle ? Pierre Couperie souligne l'abondance des études sur ces questions aux états unis.
- **Chapitre 10 - La technique narrative** (page 179), rédigé par Claude Moliterni, est un texte théorique sur la façon dont la bande dessinée fonctionne en tant que media de communication. Il traite des différentes composantes de la bande dessinée (dessin, planche, texte, bulles,

onomatopées...). On retrouve au passage des indices d'un point de vue récurrent à la SOCERLID : les dessinateurs sont contraints par le système éditorial, qui limite leur capacité à créer (p.187) :

[...] C'est le cas en Europe où les dessinateurs s'enlisent dans un découpage rétrograde. Certes les nécessités de la mise en page et des variations de format imposées par les éditeurs font peser, surtout de nos jours et même aux Etats-Unis, de lourdes contraintes sur le découpage d'une planche, mais il est certain que bien peu de dessinateurs prennent conscience de la nécessité de s'exprimer graphiquement en créant un mouvement dynamique dans la composition d'une planche ou d'un strip.

On note aussi que l'image de la bande dessinée pâtit de l'absence de talent d'une partie de la profession (p.187) :

Comme quatre-vingts pour cent des dessinateurs européens et américains semblent ou veulent ignorer ces méthodes d'expression [...] et négligent les techniques de mise en page et de découpage qui valorisent la bande dessinée et lui sont spécifiques, nous limiterons notre étude aux seuls cartoonists qui aient apporté des innovations fructueuses et fait progresser l'art narratif en bande dessinée.

- **Chapitre 11 - Esthétique et signification** (page 205) rédigé par Pierre Couperie se conclut par l'hypothèse d'une « sorte d'alternance entre les arts à tendance narrative et ceux qui ne figurent que l'instantané ou l'immuable. »
- **Chapitre 12 - La figuration narrative** (page 229) rédigé par Gérald Gassiot Talabot. Dans cette partie, Gérald Gassiot Talabot se démarque nettement du concept de narration en bande dessinée. L'article débute sur une déclaration très claire : « La Figuration narrative n'est pas une séquelle de la bande dessinée ».
- Bibliographie – index (page 252).

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

L'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative*, tenue en 1967 au Musée des Arts Décoratifs est fortement marquée par les convictions affirmées de ses principaux organisateurs, Claude Moliterni et Pierre Couperie en tête. La lecture du catalogue³, le témoignage d'Isabelle Coutrot-Chavarot, scénographe de l'exposition⁴ et l'entretien accordé par Pierre Couperie à la revue *Contre Champs*⁵

³ 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.

⁴ Témoignage recueilli par P-L Daures par échanges de courriers électroniques.

⁵ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.131 à 146.

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 : L'avant propos du catalogue mentionne par exemple (p.4) :

Pourtant, aux yeux de certains, un tel phénomène (l'immense diffusion de la bande dessinée) n'existe pas, ne peut prétendre au même niveau d'existence que l'œuvre confidentielle de tel auteur que personne ne lit. Devant l'évolution récente, certains admettent son existence en niant son intérêt. Leur dernière position, la plus sottement subtile, affirme que la bande dessinée n'a pas encore d'intérêt, mais en présentera un, dans un avenir sans doute lointain.

2) La littérature critique la concernant est réduite et souffre de deux maux : a) Le manque de discernement, qui conduit à évaluer la bande dessinée en tant que forme d'art 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...) qui s'avèrent rarement adéquates. Je cite à nouveau l'avant-propos (p.4) :

D'autres, parfois bien intentionnés, analysent son contenu sur les exemples les plus douteux, son esthétique sur les images les plus vulgaires. La littérature résisterait-elle à ce genre d'épreuve si l'on puisait au hasard dans l'ensemble de sa production au lieu de braquer les projecteurs uniquement sur les chefs d'œuvre ? [...] Il serait honnête de réaliser une égalisation des critères. Il serait aussi honnête que beaucoup qui ont écrit là-dessus depuis quelques temps aient une certaine connaissance du sujet.

La préface de Burne Hogarth pose un constat similaire (p.5) :

Jamais comme de nos jours, et avec tant de science, on n'a écrit sur les formes visuelles créées par l'humanité. Parmi ces formes, aucun art d'aucun genre, passé ou présent, ne peut surpasser en quantité la production de la bande dessinée. On s'attendait à quelque rapport entre le volume énorme de la littérature critique récente et l'impressionnante présence d'un art aussi productif. Or il n'en n'est rien. 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 culturelle.

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,

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

Les enjeux auxquels veulent répondre les organisateurs de cette exposition sont d'autant plus aisés à discerner qu'ils sont énoncés à plusieurs reprises dans le catalogue. 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 livre (le catalogue est nommé « livre » dans l'avant propos) pour obtenir la reconnaissance publique de la bande dessinée dans toutes ses dimensions : il faut que justice lui soit rendue. Pour cela, trois axes semblent 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 du catalogue qui aborde un très large champ de connaissances sur la bande dessinée (avant-propos p.4) :

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, etc.

Dans l'entretien qu'il accorda en 1995 à la revue Contrechamps, Pierre Couperie insista encore sur l'importance du catalogue dans le dispositif conçu par la SOCERLID à l'occasion de l'exposition :

[...] Un livre dont l'influence a été grande et lointaine. Ce catalogue, qui était tout sauf un catalogue, a été traduit immédiatement aux Etats Unis et au Brésil. Il a été aussi connu en Italie et en Angleterre⁶.

Quatre chapitres sont donc consacrés à l'histoire de la bande dessinée (2. *Les origines de la bande dessinée*, 3. *Une période d'adaptation*, 4. *Le bouleversement des années 30*, 5. *La crise des années 40*) et tracent une histoire de la bande dessinée en Amérique et en Europe. Cinq autres chapitres du catalogue sont consacrés à des analyses de la forme bande dessinée, et de son environnement (7. *Production et diffusion*, 8. *Le public de la bande dessinée*, 9. *Le monde des bandes dessinées*, 10. *La technique narrative*, 11. *Esthétique et signification*). Nous reviendrons ultérieurement sur le chapitre 6 (*Le renouveau de la bande dessinée*) qui brosse un état de l'art international à l'époque de sa rédaction. Quant au chapitre 12 (*La figuration narrative*) dans lequel Gérard Gassiot-Talabot présente le mouvement artistique de la figuration narrative, bien qu'intéressant sur le fond, il ne nous est pas utile ici.

⁶ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.140.

Ces textes ne sont pas dénués de lacunes ni d'erreurs (*Moumine le Troll* est par exemple attribué au suédois Lars Jansson, alors que le personnage été créé par la finlandaise suédophone Tove Jansson, que son frère Lars a aidé à transposer en bande dessinée) et sur plusieurs sujets, des points de vue différents et plus élaborés sont exprimés de nos jours. L'ensemble de ces textes 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, enfin, 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 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 bande dessinée de l'après guerre, qui sont leurs contemporains. Comme l'a relevé Thierry Groensteen⁷, on a pu leur reprocher à juste titre leur américano centrisme, clairement formulé dans ce chapitre du catalogue (page 119) :

Il faut l'avouer, la bande dessinée française et belge, encore trop spécialisée dans les séries pour enfants et pour jeunes - où elle est d'ailleurs la meilleure - ne possède aucun dessinateur de l'envergure des Del Castillo, des Jordann, des Wright, des Starr et des Crepax.

Il était d'ailleurs annoncé dès l'avant propos : « Nous ne nous sommes pas limités à la bande américaine, mais nous lui avons laissé la place éminente qui lui revient à toutes les périodes. » Il faut se souvenir que Pierre Couperie, comme les autres

⁷ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Editions de l'An2, Paris 2006.

membres de la SOCERLID, appartient « à une génération, celle des années trente, qui a été nourrie de bandes dessinées américaines⁸. »

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. Il est d'ailleurs possible que cette contradiction ait aiguillonné les critiques contre l'exposition, rapportées par Thierry Groensteen⁹, et qu'elles aient été formulées dans un réflexe de défense par des auteurs et spécialistes de bande dessinée « française et belge », attaqués avec virulence sur leur propre terrain !

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 (c'est le cas de Goscinny, dans son binôme avec Uderzo ou avec Morris) quand il n'est pas oublié purement et simplement (alors que la série Blueberry fait l'objet de deux mentions appuyées, dans des chapitres distincts, seul Jean Giraud est cité et le nom de Jean-Michel Charlier n'apparaît pas)¹⁰ ; 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 (p.127 : « il faut dire en passant que ces séries conçues spécialement pour la couleur perdent terriblement de leur pouvoir évocateur lorsqu'elles sont utilisées en noir et blanc »). 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. Sur Jean-Claude Forest, par exemple, la critique est ainsi formulée (p.119) :

Le fracas mené autour du *Barbarella* de Jean-Claude Forest ne doit pas dissimuler ses faiblesses [...] malgré l'élégance de la ligne, l'image est blanche et creuse et ne résiste pas à l'agrandissement le plus minime. Les planches n'ont aucune organisation d'ensemble, que ce soit du point de vue plastique ou du point de vue narratif. La qualité tient à quelques grandes images, ce qui montre un tempérament d'illustrateur de premier ordre, fourvoyé dans la bande dessinée.

⁸ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.131.

⁹ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.160.

¹⁰ D'une façon générale, le statut du scénariste était à l'époque peu reconnu dans la profession. La propension des animateurs de la SOCERLID à donner la priorité à l'évaluation du dessin reflète cette tendance générale. Il est toutefois remarquable que J-M Charlier ne soit pas cité, alors que sa fonction de rédacteur en chef du journal Pilote depuis son premier numéro en 1959 lui a vraisemblablement assuré une certaine notoriété.

Ainsi, si le sujet de l'exposition est la technique narrative, comme le rappelle l'avant propos déjà cité ainsi que le sommaire (« Claude Moliterni est l'auteur du chapitre 10, consacré à la technique narrative, thème de l'exposition »), 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).

Cette focalisation sur le dessin trouve une de ses origines dans les convictions de Pierre Couperie : intéressé par l'iconographie (il a rédigé un mémoire sur « la représentation des paysages dans l'art préhellénique »), il est venu à la bande dessinée notamment parce qu'elle « constitue le champ iconographique le plus titanesque qu'aucune civilisation ait jamais créé¹¹ ». 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 graphiques¹².

Cette hypothèse d'une approche à la fois américano-centrée et focalisée sur le dessin est aussi confirmée par le témoignage de Mme Coutrot-Chavarot : « l'idée de Claude Moliterni était de faire découvrir la qualité du dessin, du story-board, d'expliquer le graphisme de l'image et aussi surtout les BD américaines¹³. » 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

¹¹ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.131.

¹² *Ibid.* p.138.

¹³ Propos recueillis par P-L Daures par échanges de messages électroniques.

dessinée » (avant propos). Pierre Couperie est assez explicite sur les origines de ces mauvaises habitudes dans le chapitre 7 du catalogue (*Production et diffusion*). Ses analyses tendent à 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 lecteurs¹⁴. Il montre notamment les mutilations subies par les bandes dessinées importées dans les journaux français pour enfants et justifie le choix de la SOCERLID de recourir « à des agrandissements photographiques et aux dessins originaux prêtés par les auteurs » (p.145) 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 (p.145) :

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 Décoratifs.

L'intention des organisateurs de l'exposition est clairement énoncée : il s'agit de montrer ce qu'est réellement la bande dessinée : « 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. »

La formulation utilisée ensuite est ambiguë (« la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué ») et peut laisser comprendre que les organisateurs souhaitent démontrer une égale valeur entre une case de Burne Hogarth et le Radeau de la Méduse¹⁵. Je préfère y lire un autre projet : pour susciter un regard nouveau, il faut surprendre le lecteur (en rompant avec l'habitude du format) et « nettoyer » le dessin original des mutilations que la publication dans un journal lui a fait subir (mauvaises couleurs, réduction, mauvais papier...). Pierre Couperie s'en est à nouveau expliqué dans l'entretien accordé à *Contre Champs* :

¹⁴ Claude Moliterni, abonde dans ce sens dans le chapitre 10 (*Technique Narrative*) en ajoutant le problème de la mauvaise traduction : « Mentionnons enfin que la typographie du texte est étudiée avec autant de soin que l'image, d'où l'effet désastreux des traductions » (p.191).

¹⁵ L'ambiguïté peut perdurer puisqu'à propos d'une exposition précédente de la SOCERLID consacrée à Burne Hogarth, Pierre Couperie déclarait : « il partageait les valeurs de la peinture classique du XVI^e ou du XVII^e siècle ; un disciple de Michel Ange ! En regardant ses vignettes et en ayant les uns et les autres un certain sens du graphisme, nous nous sommes décidés pour le format « Chapelle Sixtine ». Nous avons donc fait des agrandissements géants de plusieurs mètres de côté qui, en effet, ont ébloui le public et les critiques. » in Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138.

Il fallait porter la bande dessinée au format du tableau Pop Art. Nous sommes aujourd'hui habitués à la vignette, mais si nous avions montré ces petites images, personne ne les aurait regardées. Les gens auraient craché dessus. 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 graphiques ; [...] La France était et est encore un pays de culture très classique. Il fallait donc, pour intéresser, porter les images de bande dessinée au format du tableau classique auquel le public était habitué¹⁶.

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'imprimés¹⁷, 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 ;

¹⁶ Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138-139.

¹⁷ Propos recueillis par P-L 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 avions dans les années soixante pour réunir des originaux. » in Pierre Couperie, « Autour du Mouvement Bédéphile », art. cit. p.138.

- 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.

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 entière¹⁸ ». On peut toutefois s'interroger sur l'absence de relais immédiat à cette exposition : il faudra attendre plus de quinze ans avant qu'une manifestation aussi ambitieuse ne soit à nouveau organisée en France¹⁹. 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 scientifiques²⁰.

¹⁸ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.155.

¹⁹ En dehors des autres occurrences de la même exposition dans les années qui suivirent.

²⁰ 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... »

1.2. *Opéra Bulles* – Grande Halle de la Villette (1991)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 26 novembre 91 au 5 janvier 92 (soit 40 jours d'exploitation).

Lieu : Grande Halle de la Villette, Paris.

Equipe : L'exposition était une production de la Grande Halle de La Villette, en collaboration avec le CNBDI et le SIBD (Salon international de la Bande dessinée). Direction du projet : Yolande Bacot Christian Gay-Bellile ; coordination générale des scénographies : Atelier Lucie Lom ; conception artistique : Jean-Pierre Delvalle, atelier Lucie Lom, Olivier Corbex, Benoît Peeters, François Schuiten, Joël Portal, François Vié.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition se déployait sur 3000 m² dans quatre espaces :

- *Le musée des ombres* : il s'agissait du remontage de l'exposition 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 conçu une scénographie impressionnante.
- *Goscinny, profession humoriste* : Cette section, 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*...
- *Les français en vacances* : 45 auteurs (parmi lesquels Reiser, Edika, Franquin, Gibrat, Margerin...) étaient rassemblés dans cette section thématique. L'atelier Lucie Lom avait reconstitué un décor de camping, avec sa dune de sable, ses caravanes et tentes...
- *Bilal, 11 minutes pile* : Ici aussi, il s'agissait de la reprise d'une exposition déjà montrée à Angoulême, dans le cadre du Salon International de la Bande Dessinée (en 1988). Les dessins de Bilal étaient présentés dans un décor de bunker (images projetées en diaporama).

Dans le chapitre qu'il consacre aux expositions de bande dessinée dans *Un objet culturel non identifié*, Thierry Groensteen fournit de nombreux renseignements techniques sur l'exposition *Opéra Bulles*²¹ et explique son caractère hétéroclite par

²¹ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.160.

une commande de la Villette de « remplir » un espace²² sans qu'il y ait de véritable projet scientifique.

Des projections de films ont été organisées pendant l'exposition : si les choix de *Superman*, *Batman*, *Howard the Duck*, *Dick Tracy*, *Akira*, *Jesuit Joe*, *La vie est un roman*, *Métal Hurlant*, *Astérix*, ou *Lucky Luke* et même *Greystoke* se comprennent, d'autres sélections étaient en rapport plus lointain avec la bande dessinée (*Beetlejuice*, *La Mort aux Trousses*, *Bunker Palace Hotel*, *Brazil*, *Metropolis*)

Catalogue

L'exposition n'a pas donné lieu à l'édition d'un catalogue. Il faut toutefois signaler les dossiers spéciaux publiés pour l'occasion par (*A suivre*)²³ sur douze pages et par *Le Monde*²⁴ sur huit pages. Ces dossiers présentaient tous les deux un plan d'ensemble (illustré par Florence Cestac dans le cas de (*A suivre*)) et des articles sur les différents espaces.

Notes sur les enjeux et les stratégies de l'exposition

Thierry Groensteen présente *Opéra Bulles* parmi les trois jalons qu'il retient pour tracer une histoire synthétique de l'exposition de bande dessinée. Il est intéressant de constater que les commentateurs du moment avaient conscience du caractère historique de cette exposition. Les articles de Nicolas Finet dans le dossier de (*A suivre*) et de Yves Labé dans celui du *Monde*, en témoignent :

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 Art²⁵.

Manifestement, l'auteur considère ce combat comme gagné en 1991.

Thierry Groensteen retient aussi *Opéra Bulles* parce que cette exposition lui semble constituer l'apogée du phénomène des expositions spectacle, phénomène à propos duquel il cite la revendication d'une « scénographie comme acte de création²⁶ » formulée par les créateurs de l'atelier Lucie Lom, coordinateurs de l'ensemble des

²² *Ibid.* p.161.

²³ Nicolas Finet, « Opéra Bulles », (*À suivre*), dossier spécial, 1991

²⁴ 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.

²⁵ Nicolas Finet, art. cit. p.2.

²⁶ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.162.

scénographies de *Opéra Bulles*. Les commentateurs de l'époque avaient conscience que l'exposition *Opéra Bulles* revêtait un caractère historique en venant ponctuer à la fois l'émergence d'un phénomène de masse dépassant les fans, et un mouvement de recherche sur la scénographie des expositions de bande dessinée. La présentation générale de Nicolas Finet dans le dossier de (*A suivre*) exprime clairement les enjeux et la stratégie de l'exposition :

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 sensation²⁷.

Ce passage nécessite qu'on s'y attarde. Après avoir noté, au passage, que la bande dessinée qui était plus haut une forme d'art est redevenue un genre, intéressons nous aux termes soulignés : La scénographie s'interpose entre le visiteur et quelque chose d'indéfini. Mais quant 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. Un peu plus loin, Nicolas Finet précise le projet de l'exposition : « Non pas le souci (...) de dresser de la bande dessinée un panorama exhaustif, mais celui d'offrir à chacun le loisir d'un moment d'intimité réelle, vivante et partagée avec une œuvre. Que le spectacle commence²⁸. » On pourrait considérer que le moment d'intimité avec une œuvre, c'est le moment de la lecture. Le projet de cette exposition semble bien être de lui donner une alternative. Il faut noter que le style des textes consacrés à *Opéra Bulles* dans les dossiers du *Monde* et de (*A suivre*) est très particulier : les auteurs nous parlent essentiellement de l'imaginaire des auteurs exposés ; il est symptomatique qu'ils n'évoquent que très peu les œuvres elles mêmes et leurs originalités graphiques et narratives. La description de la scénographie est elle aussi absente. Il s'agit de faire entrer le lecteur dans le spectacle, pas de lui parler du texte ou de la mise en scène...

²⁷ Nicolas Finet, art. cit. p.2. (je souligne).

²⁸ *Ibid.*

1.3. *Opera Komiks* (1996) et *Ils rêvent le monde - Images sur l'an 2000* (2000) : 2 expositions produites par l'AFAA

Fiche technique de *Opera Komiks*

Date: 1996

Lieu : Palais des Beaux Arts de Cracovie (Pologne) ; l'exposition a ensuite circulé à Varsovie (au Musée de l'affiche), Lodz, Rybnik...

Equipe : Johanna Schipper était commissaire déléguée de l'exposition. Celle-ci était produite par l'Association Française d'Action Artistique (AFAA, dirigée à l'époque par Jean Digne). Le comité d'organisation comprenait Marie-Dominique Blondy (Chargée de mission pour l'Amérique latine et la bande dessinée, AFAA), Marie-Paule Serre (Conseiller pour les arts plastiques, AFAA) et Véronique Leprette (Chargée de mission pour l'édition, AFAA), ainsi que les directeurs des instituts français de Cracovie et de Varsovie (respectivement Patrice Champion et Claude Lesbats).

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition rassemblait des jeunes auteurs au travail graphique novateur (Caroline Sury, Alexios Tjoyas, Paquito Bolino, Nicolas de Crécy, Mattt Konture, Olivier Marboeuf, Alain Corbel, Sylvain Victor, Erick Remy, Killoffer, Vincent Sardon, Aristophane, Johanna, Jean-Christophe Menu, Yvan Alagbé, Virginie Broquet) et quatre auteurs plus reconnus, *têtes d'affiches* : deux *maîtres du noir et blanc* (Baudoin et Varennes) et deux *maîtres de la couleur* (Barbier et Loustal).

L'exposition de Cracovie s'étendait sur deux salles : Les maîtres étaient exposés dans la première salle (pour chaque maître, dix planches originales exposées sobrement). Les jeunes étaient exposés dans la seconde salle (pour chaque jeune, environ six planches originales constituant des histoires complètes, soit en tout plus de soixante planches) ; au centre de cette seconde salle, une vitrine présentait toutes les revues animées par ces auteurs ou dans lesquelles ils publiaient leurs travaux.



Fig. 6 : *Opera Komiks*, vue de la deuxième salle.

Toutes les œuvres exposées étaient des originaux encadrés par un artisan d'art selon les mêmes méthodes que pour la gravure d'art ; l'objectif était de mettre en évidence l'aspect plastique, tout en offrant la possibilité de lire les bandes dessinées.

Catalogue

Titre : Opera Komiks.

Auteurs : Johanna Schipper. Deux autres personnalités ont signé des textes dans le catalogue : Wojtek Bockenheim et Thierry Groensteen (qui était à l'époque directeur du Musée de la bande dessinée).

Edition : Institut Français de Cracovie – AFAA, Paris, 1996.



Fig. 7 : Couverture du catalogue de Opera Komiks

Le catalogue de l'exposition contient 80 pages et s'articule en deux grandes parties, introduites par trois textes :

- Il s'ouvre sur une courte introduction de Johanna Schipper (« Une histoire... », p.5), un texte de Wojtek Bockenheim (« Un petit cabaret en images », p.6), et un troisième de Thierry Groensteen (« Présentation », p.7). Chacun de ces textes figure en français et en polonais.
- La première partie (« Lever de rideau », p.10) présente les travaux des quatre *maîtres*. Les planches exposées sont reproduites dans le catalogue et complétées d'une traduction en polonais.
- La deuxième partie (« Revue d'auteurs », p.30) présente les travaux de la *nouvelle génération*. De même que dans la première partie, les planches exposées sont reproduites dans le catalogue et complétées d'une traduction en polonais.

Fiche technique de Ils rêvent le monde-Images sur l'An 2000

Date: 1999.

Lieu : L'exposition a tourné dans plus de 50 pays et dans les bibliothèques départementales de prêt, parfois accompagnée d'un auteur invité. Elle existe encore et est encore montrée.

Equipe : Direction artistique : Johanna Schipper ; Design Graphique : Placid ; L'exposition était coproduite par l'AFAA (dirigée par Jean Digne, assisté de Marie-Dominique Blondy, chargée de mission pour la bande dessinée, Marie-Paule Serre, conseiller pour les arts plastiques, Palmina d'Ascoli et Yves-Jacques Cabasso), et les éditions Sepia (dirigées par Patrick Mérand).

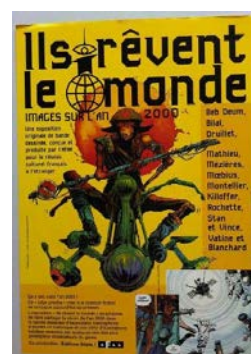


Fig. 8 : Affiche de *Ils rêvent le monde – Images de l'An 2000*.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition présentait le travail d'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. Elle est constituée d'une série d'illustrations inédites et d'une partie historique :

Les illustrations sont des commandes passées aux auteurs. Elles sont présentées sous forme de panneaux de 50x70 cm accompagné chacun d'un texte présentant le portrait et le témoignage de l'artiste sur des cartes de 30x30 cm (ce ne sont donc pas des originaux qui sont présentés).

La partie historique s'articule en 10 thèmes : 1-Les explorateurs ; 2-Les défenseurs de la paix ; 3-La 3ème guerre mondiale ; 4-Les francs-tireurs ; 5-L'ère atomique ; 6-Après l'apocalypse ; 7-Les survivants ; 8-Une société déshumanisée ; 9-Le futur antérieur ; 10-L'avenir sera cyber ! Elle est présentée sous la forme de 10 cubes légers (40 cm de côté) montrant sur chaque face un dessin extrait d'une planche d'un des auteurs et de 10 panneaux (50x70 cm) retraçant un historique de la B.D de science-fiction.



Fig. 9 : Affiche promotionnelle de *Ils rêvent le monde*.

Catalogue

Titre : Ils rêvent le monde-images sur l'an 2000

Auteur : Johanna Schipper.

Edition : Sepia Editions – AFAA, Paris, 1999

Le catalogue de l'exposition contient une cinquantaine de pages est conçu comme une revue de bande dessinée, présentant des nouvelles et des histoires en bande dessinée.

Il s'ouvre sur une courte introduction de Johanna Schipper (p.5), se poursuit par une nouvelle de Serge Lehman (*Rite de passage*, p.6), un texte de Johanna Schipper (*Chronologie des mondes possibles*, p.10) et un entretien entre Moebius et Maurice Dantec (*Docteur Schizo rêve-t-il du monde d'Edena ?* p.20).



Fig. 10 : Couverture du catalogue de *Ils rêvent le monde*.

Suivent deux pages pour chacun des auteurs dans lesquels sont reproduites les images sélectionnées pour l'exposition et les textes qui les accompagnent.

Notes sur l'organisation des expositions de l'AFAA

Les informations proviennent de plusieurs entretiens réalisés en 2010 et 2011 avec Johanna Schipper.

En 1992, L'AFAA était propriétaire d'une exposition sur la bande dessinée française conçue par Thierry Groensteen et François Vié. Cette exposition était constituée de dyptiques présentant chacun le *fac-simile* d'une planche et un cartel sur son auteur (Bilal, Jano, Margerin...). Elle circulait dans le monde entier, souvent dans des musées ou des Centres Culturels Français. Outre l'AFAA, qui s'appuyait sur cette exposition et mobilisait beaucoup Loustal son « auteur idéal », deux autres acteurs intervenaient sur le thème de la bande dessinée dans les mêmes réseaux : L'ADPF (qui est devenu le département Livres et Ecrits de Cultures France) produisait aussi des expositions sous forme d'affiches, et Patrick Gaumer, commissaire freelance qui travaillait beaucoup pour le Ministère de la Culture.

En 1992, l'AFAA s'est associée avec la revue islandaise *GISP* pour compléter l'exposition avec des planches originales d'auteurs français et islandais. C'est à cette époque que Marie Dominique Blondy a commencé à s'occuper de bande dessinée au sein de l'AFAA (elle a d'abord été chargée de mission pour l'Amérique latine et la bande dessinée, puis chargée de mission pour la bande dessinée) Confrontée à une mission pour laquelle elle a peu de connaissances et compliquée par la présence d'autres intervenants (ADPF, Patrick Gaumer) M-D. Blondy demanda à Johanna Schipper, rencontrée lors de l'exposition d'Islande, de lui proposer des projets. La première demande date de décembre 1994, mais n'est pas assortie d'objectifs précis ni de cahier des charges. Johanna Schipper connaissait l'expérience Autarcic Comics (dont les deux premières éditions avaient eu lieu) et souhaita montrer des auteurs français décalés. Le projet proposé à l'AFAA fut donc de montrer le travail graphique novateur fait en France et sa singularité. Il fut rapidement accepté et le rôle de commissaire d'exposition en fut confié à Johanna Schipper. Johanna Schipper a alors mené un travail très intuitif à partir de sa connaissance de la Pologne et des artistes polonais (elle y avait fait 3 voyages avant la chute du mur, entre 1975 et 1985) et son implication dans les Autarcic Comics. Elle se fondait sur la conviction que la bande dessinée était un art narratif important, avec de grands dessinateurs, et sur la volonté de mettre en lumière des œuvres sortant du format classique franco-belge.

L'intention affirmé d'*Opera Komiks* était ainsi de traiter la bande dessinée comme une forme d'art et d'en isoler un ou plusieurs mouvements (dans une approche de type « manifeste ») : montrer la bande dessinée comme un champ artistique d'où peuvent émerger des courants, des mouvements à un moment donné. Il fallait donc adopter un point de vue du type « histoire de l'art » et montrer les jeunes artistes et les revues (Fréon, Amok, Léopard, Pelure amère...), tout en laissant une place importante à des auteurs plus reconnus. Le choix de les montrer dans des espaces distincts et des formats différents répondait au souci de prendre le contrepied des précédentes expositions où Moebius et Margerin étaient mis sur le même pied.

Opera Komiks a eu un grand succès public, bien relayé par la presse. Dans les années suivantes, de plus en plus de Centres Culturels Français ont invité des auteurs de bande dessinée. Cela présentait plusieurs avantages : il s'agissait de livres francophones, d'œuvres de qualité, faciles à faire voyager, avec de surcroît un renouveau (la jeune génération était enfin éditée).

Dès 97, L'AFAA a demandé à Johanna Schipper de réfléchir à une grande exposition de bandes dessinées à l'occasion du passage à l'an 2000. Avec une demande supplémentaire : qu'il y ait 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 avec des dessinateurs. Une réunion a été organisée avec Moebius, Stan et Vince, Rochette, Druillet, Mézières, Killoffer, Marc Antoine Mathieu (mélange d'anciens et de nouveaux, de différents collectifs). Serge Lehman (auteur de science fiction) a proposé l'idée d'une revue de 2060 qui parlerait de l'an 2000. Ce projet qui a enthousiasmé les auteurs a vite été freiné par l'ampleur des budgets qu'il nécessitait. Ce n'est que fin 98 que le projet a été relancé, sur de nouvelles bases : un budget prédéfini, des reproductions sur carton, des commandes à des auteurs, un catalogue-revue.... L'idée était ici de montrer la bande dessinée comme une forme créatrice d'univers. Pour servir ce projet, des commandes de dessins originaux ont été faites aux auteurs, complétées par un choix d'images extraites de livres publiés sélectionnées pour l'imaginaire qu'elles portaient et pour l'intérêt de leur confrontation.

1.4. *Maitres de la bande dessinée européenne – BNF (2000)*

Fiche technique de l'exposition

Dates: programmée du 10 octobre 2000 au 7 janvier 2001, l'exposition n'a en fait été montrée que durant sept semaines à causes de problèmes techniques ayant entraîné la fermeture de la bibliothèque durant plusieurs semaines²⁹.

Lieu : Bibliothèque Nationale de France – site François Mitterrand (Paris). L'exposition a ensuite été montrée au CNBDI (Angoulême), du 24 janvier au 29 avril 2001.

Equipe : Commissariat : Thierry Groensteen (qui était alors directeur du Musée de la Bande Dessinée) ; Scénographie : François Payet.

Œuvres exposées et choix scénographiques

Je cite ici la description que Thierry Groensteen fait de l'exposition dans le chapitre 7 de son livre *Un objet culturel non identifié* :

L'exposition réunissait soixante-neuf artistes originaires de treize pays, parmi lesquels des créateurs de renom international (de Töpffer à Pratt, de Busch à Franquin, d'Hergé à Moebius...), des pionniers un peu oubliés (Mary Tourtel, Storm P., Antonio Rubino) et des dessinateurs reconnus comme des maîtres dans leurs pays respectifs mais peu ou mal diffusés au dehors, comme le néerlandais Marten Toonder, l'espagnol Jesus Blasco, l'anglais Frank Bellamy, l'italien Benito Jacovitti, ou le yougoslave Jules Radilovic [...] 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 esthétiques³⁰.

La scénographie, conçue par François Payet, n'empruntait pas la voie de l'exposition-spectacle [...] L'espace de l'exposition était partagé en sections par des cloisons très colorées de hauteurs variables, avec des décrochages et ouvertures ménageant des perspectives transversales à travers l'ensemble de la salle. A l'intérieur de cet aménagement très architecturé, le propos se déployait grâce à un jeu de cadres, de pupitres, de vitrines, rythmé par des kakemonos proposant, soit de brefs textes de mise en situation, soit des agrandissements de détails prélevés dans les dessins exposés. Pour chaque artiste un minimum de 4 planches originales entraient en dialogue avec des documents imprimés et, parfois, l'un ou l'autre objet³¹.

L'exposition était accompagnée d'une programme de « conférences, ateliers et visites commentées³² ».

Elle a été vue par 17000 visiteurs.

²⁹ Cf. Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.164.

³⁰ *Ibid.* p.165.

³¹ *Ibid.* p.166.

³² *Ibid.* p.166.

Catalogue

Titre : Maîtres de la bande dessinée européenne.

Auteur : Thierry Groensteen.

Edition : Bibliothèque nationale de France - Seuil, Paris 2000.

Le catalogue, de 208 pages et 208 illustrations, et dont la couverture était ornée d'un dessin original de Régis Franc, était complété d'un *cahier de l'exposition* plus léger (64 pages avec des illustrations en noir et blanc).



Fig. 11 : Couverture du catalogue de *Maîtres de la bande dessinée européenne*.

Il s'organisait autour du sommaire suivant :

- Quatre textes d'introduction : La préface de Jean-Pierre Angrémy, président de la BNF (p.6) ; *Le patrimoine européen du neuvième art*, une introduction de Thierry Groensteen (p.10) ; Une *Chronologie comparée* (p.14) ; *Un rêve américain*, de Philippe Videlier (p.20) ;
- Seize textes de fond approfondissant divers aspects de la bande dessinée correspondant chacun à une des sections de l'exposition : *Le siècle de la satire* (Thierry Groensteen, p.16), *Imagiers de l'enfance* (Annie Renonciat, p.36), *L'avènement de la ligne claire* (Pierre Sterckx, p.48), *L'apogée franco-belge* (Vincent Baudoux, p.58), *Classiques de l'aventure* (Thierry Groensteen, p.66), *Bas-résilles, bons à riens et cousins étrangers : la bande dessinée quotidienne en Europe* (Harry Morgan, p.80), *Animaux en crise* (Harry Morgan, p.94), *Lointain Far-West* (Gilles Ciment, p.104), *L'absurde pour l'absurde : une tradition du délire* (Jean-Claude Glasser, p.114), *Cauchemars et fantasmes : Tempo vivace pour quatuor italien* (Jean-François Douvry, p.126), *Les maîtres des autres mondes* (Nicolas Finet, p.136), *L'esprit de dérision* (Vincent Baudoux, p.148), *Les arpenteurs du rêve* (Jean-Pierre Mercier, p.158), *L'histoire en noir et blanc* (Philippe Videlier, p.168), *La voie romanesque* (Laurent gerbier, p.174), *Mondes intérieur* (Jean-Philippe Martin, p.164).
- Cinq parties documentaires : *Cinq Scénaristes* (p.196) ; l'index des auteurs, titres et autres noms de BD cités (p.197) ; les notices des pièces exposées non reproduites dans le catalogue (p.201) ; les crédits photographiques (p.206) et une bibliographie générale (p.207).

Le cahier reprend sensiblement le même sommaire (une introduction, 16 textes de fond et une bibliographie).

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Dans le chapitre 7, déjà abondamment cité, de son livre *Un objet culturel non identifié*, Thierry Groensteen expose très clairement les enjeux de cette exposition, sa place dans l'histoire de la bande dessinée et son relatif retentissement. Je n'en reprends donc ici que quelques points au travers de courts extraits :

- Thierry Groensteen présente l'initiative de l'exposition comme un « fait du prince » du président de la Bibliothèque François Mitterrand, Jean-Pierre Angrémy, qui a suscité une « relative consternation [...] parmi ses collaborateurs³³. »
- L'exposition s'inscrivait dans un projet formulé ainsi par le président Jean-Pierre Angrémy dans la préface du catalogue : « poser la question du génie propre de l'Europe, de ce qui différencie nos bandes dessinées à la fois des comics et des mangas³⁴. » Thierry Groensteen complète la formulation de ce projet en insistant sur l'intention de procurer du plaisir : « ainsi, au fil de sa visite, l'amateur oscillait entre le plaisir des retrouvailles avec des œuvres connues et celui de la découverte de talents moins familiers³⁵ » et sur la portée scientifique de l'exposition : « une exposition scientifique de haute tenue, questionnant son sujet, formulant des hypothèses, ouvrant des perspectives³⁶. »

³³ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.164.

³⁴ Thierry Groensteen, *Maîtres de la bande dessinée européenne*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Seuil, 2000, p.9.

³⁵ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit. p.165.

³⁶ *Ibid.* p.165.

1.5. Hergé – Centre Pompidou (2006)

Fiche technique de l'exposition

Dates: 20 décembre 2006 au 19 février 2007.

Lieu : Centre Pompidou (Paris).

Equipe : Exposition organisée conjointement par le Centre Pompidou et la Fondation Hergé.

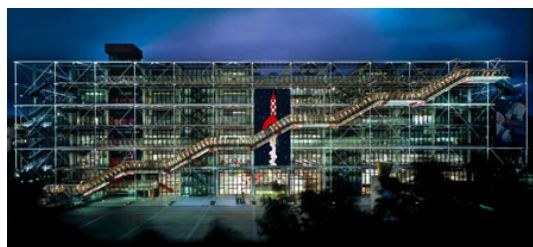


Fig. 12 : La façade du Centre Pompidou, décorée de la fusée de Tintin

Commissariat : Laurent Le Bon (conservateur du Musée national d'art moderne) et Nick Rodwell.

Œuvres exposées et choix scénographiques

Une image géante de la fusée à damier rouge et blanc d'Hergé était apposée sur la façade du Centre Pompidou.

L'exposition s'organisait en deux parties occupant deux niveaux.

- Un parcours chronologique sur la mezzanine était constitué de 5 vitrines retraçant les périodes importantes de la vie du créateur de Tintin : L'époque de la création de *Totor*, puis de la sortie du *Petit Vingtième* ; Les années 30, la création de Tintin et la rencontre décisive avec Tchang-Tchoung-Jen ; La guerre, les changements de formats et la rencontre avec Edgar Pierre Jacobs ; les années 50 et la création des Studios Hergé ; Les années 60 et la consécration.
- Au sous-sol, Hergé et son œuvre étaient présentés au travers de sept thématiques : Hergé en son et en écrit ; La grammaire d'Hergé ; Publications ; Making-of d'un album d'Hergé ; Le Lotus Bleu ; La famille d'Hergé ; Les voyages d'Hergé. On y découvrait de nombreux documents originaux, des notes manuscrites, des enregistrements sonores, des éditions anciennes, des imprimés des planches originales... permettant de mieux appréhender son processus créatif. La section



Fig. 13 : Exposition Hergé, présentation de l'intégralité du *Lotus Bleu*.

la plus impressionnante était certainement celle du *Lotus bleu*, qui présentait l'ensemble des pages (124 planches) de l'édition originale du *Lotus bleu* (réalisées en 1934 et 1935).

En tout, 300 planches originales et quelques centaines d'autres documents étaient présentés.

Dans l'introduction du catalogue de l'exposition, Laurent Le Bon (commissaire de l'exposition) décrit ainsi la scénographie :

La scénographie de l'exposition est un hommage au maître de la ligne claire : simplicité, sobriété et lisibilité. [...] « Objectif dessin » pourrait être un sous-titre de notre projet : montrer dans les meilleures conditions possibles le génie graphique d'Hergé, les différentes étapes de ses créations, grâce à des vitrines de grand format qui permettront une présentation presque verticale des productions du maître, non encadrées le plus souvent, donnant une impression proche de celle que produit la découverte de la Tapisserie de Bayeux. Le rouge, couleur préférée d'Hergé, et le blanc, traditionnel dans le musée contemporain, seront les teintes dominantes de l'architecture [...]³⁷

Catalogue

Titre : Hergé par Hergé.

Auteurs : Nick Rodwell.

Edition : Editions Moulinsart - Editions Centre Pompidou, Paris 2006.

Le catalogue, de 1024 pages comporte plus de 800 illustrations, accompagnées de citations d'Hergé.

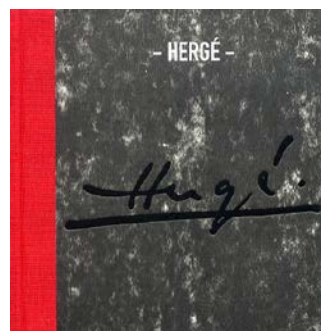


Fig. 14 : Couverture du catalogue de l'exposition *Hergé*.

Il contient un avant propos de Fanny et Nick Rodwell et une introduction signée par Laurent Le Bon, Conservateur au Musée national d'art moderne et commissaire de l'exposition. Tous les autres textes sont des citations extraites des courriers d'Hergé et de ses interviews. Dans son introduction, Laurent Le Bon en parle comme d'un « anti album » :

Dans la même perspective que l'exposition, le catalogue, un anti-album au format compact, pour mieux se concentrer sur l'œuvre originale, est un hommage au dessin, mais aussi aux écrits exigeants d'Hergé, qui méritent une attention particulière. L'exégèse s'efface au profit de la profusion des reproductions³⁸.

Dans un entretien avec Julien Bisson sur le site de l'express, Laurent Le Bon, souligne encore cet aspect :

³⁷ Nick Rodwell, *Hergé par Hergé*, Paris, Editions Moulinsart ; Editions Centre Pompidou, 2006.

³⁸ *Ibid.*

On a encore très peu parlé d'Hergé l'écrivain. Avec ce catalogue, nous avons voulu associer la correspondance d'Hergé à ses dessins, sur le principe "Hergé par Hergé", et plonger ainsi avec lui dans le processus créatif³⁹.

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Les propos du commissaire de l'exposition Laurent Le Bon dans différents supports (le catalogue et plusieurs entretiens) sont sans équivoque : l'objectif affiché de l'exposition est de faire redécouvrir l'œuvre d'Hergé à des adultes qui ne la voyaient plus et « redire aux gens : regardez derrière ces planches que vous avez compulsées dans votre jeunesse, il y a peut être un génie graphique⁴⁰. » Dans ce projet, l'original tient une place majeure : il est censé appeler un nouveau regard sur le travail d'Hergé auquel le public est trop habitué (le sous-entendu étant que les planches des albums de Tintin sont tellement connues qu'elles ne sont plus regardées). Dans un entretien avec Elisabeth Bouvet pour RFI, Laurent Le Bon défend ainsi le choix de l'original :

L'originalité de l'exposition, c'est l'originalité de l'original ; c'est-à-dire qu'on a voulu montrer la main d'Hergé et son rapport à l'imprimé. Parce que là aussi on a voulu montrer les vrais imprimés, et non pas les copies ou les fac-similé des revues ou des journaux et comme ça, je crois qu'on rentre vraiment au cœur du processus créatif d'Hergé [...] c'est pas tout neuf, au sens où si on va dans n'importe quelle librairie, on trouve un album ; en revanche, ce qui est vraiment neuf, c'est que ça fait 20 ans qu'on n'a pas vu un tel ensemble en France et voire, ça fait très longtemps qu'on n'a pas vu un tel ensemble d'œuvres dans une exposition [...] la force de l'exposition, c'est de montrer la diversité des croquis, la diversité du making-of [...] ⁴¹

Le choix de montrer l'ensemble des planche du Lotus Bleu sert le même objectif : renouveler le regard du visiteur sur l'œuvre.

Il me semble toutefois qu'au delà de l'appel à un nouveau regard sur l'œuvre, le projet d'exposition vise un autre objectif, celui de l'entrée d'Hergé au Panthéon des artistes du XX^e siècle. Le dossier de presse du Centre Pompidou commence par ces mots : « Le Centre Pompidou illustre l'importance de la Bande Dessinée dans l'histoire de l'art du XX^e siècle, en présentant l'œuvre d'Hergé [...] ⁴² ». L'exposition est d'ailleurs annoncée comme une célébration du centenaire d'Hergé et du trentième anniversaire du Centre Pompidou⁴³. Dans les déclarations des différents promoteurs de l'exposition, dans les différents articles, on trouve de

³⁹ Julien Bisson, « Hergé s'affiche à Beaubourg », site internet de *L'Express*, [En ligne], publié le 15 décembre 2006 et mis à jour le 20 décembre 2006.

⁴⁰ Laurent Le Bon, « Hergé à Beaubourg en famille », enregistrements sonores d'entretiens avec Elisabeth Bouvet, site internet de RFI, [En ligne], publiés le 31 décembre 2006.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² « Dossier de presse – Hergé », dossier de presse conçu par la direction de la communication du Centre Pompidou, [En ligne].

⁴³ Julien Bisson, art.cit.

nombreux emprunts au champ sémantique de l'art pictural et de l'art plastique : « Hergé, lui-même grand amateur de peintures, est donc présenté au cours de cette exposition à l'instar de Matisse ou Picasso : comme un artiste⁴⁴ » ; « [...] de grandes vitrines où seront exposées, à la façon des tableaux, les productions du maître⁴⁵ » ; « C'est un peu une exposition dans l'exposition (...) une petite chapelle Sixtine⁴⁶ » (à propos de la présentation des planches originales du *Lotus Bleu*)...

Les choix de commissariat et de scénographie peuvent se lire à la lumière de ce projet : Il ne s'agit pas uniquement de présenter l'œuvre d'Hergé, on est aussi invité à s'intéresser à la vie du grand homme au travers de sa correspondance, de documents sur le studio qu'il avait créé (semblable à l'atelier de peintre ?), et la façon dont il collaborait avec les hommes et les femmes qui s'étaient mis au service de son œuvre, de photographies de son enfance et de sa jeunesse... Dans sa scénographie, enfin, l'exposition s'inscrit ouvertement à l'opposé des expositions-spectacles (comme l'exposition consacrée à Franquin à la Villette deux ans plus tôt) :

Pas d'étalage ici d'objets en trois dimensions, ni de gadgets en tout genre, plus ou moins inspirés des créations de l'artiste. Priorité est donnée au dessin et au génie graphique d'Hergé, grâce à de grandes vitrines où seront exposées, à la façon des tableaux, les productions du maître⁴⁷.

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*.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Laurent Le Bon, « Hergé à Beaubourg en famille », doc. cit.

⁴⁷ Julien Bisson, art.cit.

1.6. *BD Reporters* - Centre Pompidou (2006 - 2007)

Fiche technique de l'exposition

Dates: Du 20 décembre 2006 au 23 avril 2007. L'exposition se déroulait en même temps que l'exposition *Hergé*.

Lieu : Centre Pompidou - Galerie des enfants.



Fig. 15 : Vue d'une salle de *BD Reporters*.

Equipe : Commissaire : Boris Tissot, Chargé de projet au sein du Service programmation jeune public de la Direction de l'action éducative et des publics du Centre Pompidou. L'exposition était organisée avec le soutien du Festival international de la bande dessinée d'Angoulême et de Nature et Découvertes et en partenariat avec de nombreuses organisations (dont le CNBDI).

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition s'organisait en deux groupes d'escaliers rassemblant chacun dix à douze auteurs selon une logique peu évidente (ni les styles graphiques, ni la notoriété des auteurs, ni l'aire géographique concernée ne semble fournir de clé de compréhension...). Cela n'empêche pas que cette exposition a présenté des auteurs reconnus (Edmond Baudoin, Jacques Ferrandez, Loustal, Jirô Taniguchi, Georges Wolinski, Dupuy et Berberian...), et des œuvres saluées pour leur force (*Le Photographe*, de Guibert-Lefèvre-Lemercier, *La Ville Rouge*, de Michaël Matthys, *Un homme est mort*, de Kris et Davodeau...) ⁴⁸.

- ESCALES 1 rassemblait des travaux concernant la France, le Pérou, l'Indonésie, les États-Unis, le Portugal, l'Espagne, la Belgique, la Bosnie, l'Afrique de l'Ouest et l'Australie.

Y étaient présentés des extraits du *Chemin de Saint Jean*, d'Edmond Baudoin, de *La Ville Rouge*, de Michaël Matthys, de *Un homme est mort* et *Les Mauvaises Gens*, d'Étienne Davodeau (accompagnés d'un film documentaire sur l'auteur, réalisé par Bénédicte Pagnot), de *Gorazde / Le Fixer*, de Joe Sacco (des planches originales accompagnées de documentation, des croquis réalisés sur place). On pouvait aussi y voir des *Carnets de voyages* de Loustal, d'autres de Philippe Dupuy et de Charles

⁴⁸ La plupart des informations rassemblées ici proviennent de deux documents mis en ligne sur le site du Centre Pompidou : « *BD Reporters* », présentation de l'exposition publiée sur le site du Centre Pompidou, [En ligne] et « Dossier de presse – *BD Reporters* », dossier de presse conçu par la direction de la communication du Centre Pompidou, [En ligne].

Berberian, des travaux de Jano réalisés au Brésil (accompagnés d'un documentaire filmé sur son voyage), de Troub's en Australie, à Madagascar ou en Chine, les résultats de projet de Jacques Faton avec des réfugiés bosniaques ou des étudiants d'écoles d'art d'Afrique de l'Ouest, ou un reportage de Cabu sur... le Centre Pompidou.

- ESCALES 2 s'arrêtait à Angkor, au Cambodge en Afghanistan, en Algérie, en Israël, en Inde, à Taïwan, au Vietnam, au Japon, au Brésil et au Honduras.

Etaient présentés des extraits de *Angkor*, de Lorenzo Mattotti, de *Palaces* et de *Bureau des prolongations*, de Simon Hureau (consacrés aussi à Angkor), de *Retour à Alger*, de Jacques Ferrandez, des *Fantômes de Hanoï*, de Gérard Gorridge, de *l'Homme qui marche*, de Jiro Taniguchi, du *Journal d'un fantôme*, de Nicolas de Crécy, du reportage de Jens Harder sur Jérusalem, *La Cité de Dieu*, des pages de Guy Delisle sur son séjour à New Delhi dans le cadre du projet collectif *L'association en Inde*, et des *Carnets de voyage* de Georges Wolinski... *Le photographe*, de Guibert, Lefèvre et Lemerancier, était présenté accompagné du journal filmé réalisé en 1986 par Juliette Fournot, chef de la mission MSF. Enfin, deux autres projets atypiques étaient présentées : *Les Lettres à Pauline*, de Xavier Lowenthal (lettres et illustrations) et l'installation créée pour l'exposition par Johanna Schipper et évoquant ses racines taiwanaises. De plus, les élèves du master bande dessinée de l'EESI avaient réalisé avec le soutien de Gérard Gorridge, une bande dessinée de reportage sur le Festival qui était présentée sur un écran dans l'exposition.

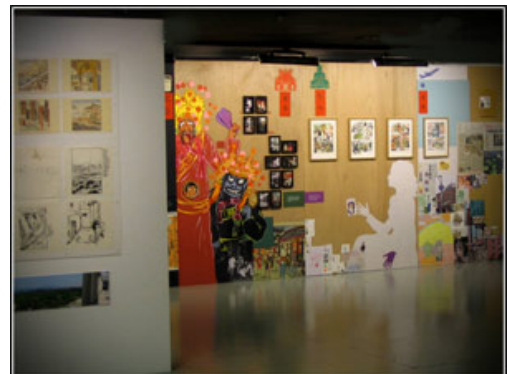


Fig. 16 : Création de Johanna Schipper pour *BD Reporters*.

Catalogue :

L'exposition n'a pas donné lieu à l'édition d'un catalogue

1.7. Toy Comix – Musée des Arts décoratifs (2007)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 15 Novembre 2007 au 9 Mars 2008.

Lieu : Musée des Arts Décoratifs (Paris).

Equipe : Commissaires : Dorothée Charles, conservatrice du Musée des Arts décoratifs, chargée du département des jouets et Jean-Christophe Menu, éditeur, co-fondateur de l'Association et de l'OuBaPo.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition présentait les travaux de 34 auteurs de bande dessinée proches de l'Association (soit parce qu'ils y ont sorti un livre, soit parce qu'ils ont été publiés dans la revue Lapin) : Max Andersson, BlexBolex, Blutch, Fanny Dalle-Rive, Anke Feuchtenberger, Renée French, Tom Gauld, Dominique Goblet, Matti Hagelberg, Mattt Konture, Mahler, Massimo Mattioli, Catherine Meurisse, Ruppert & Mulot, Anna Sommer, Caroline Sury, Jim Woodring, Aleksandar Zograf, François Ayroles, Baladi, Jochen Gerner, Étienne Lécroart, Anne Baraou, José Parrondo, Jean-Christophe Menu, Blanquet, Benoît Jacques, Robel et Reumann, Winchluss, Cizo et Felder, Thiriet, et Sardon.

Selon le catalogue « Toutes les bandes dessinées exposées sont des créations originales qui ont fait l'objet d'une commande ».

L'exposition s'organisait en plusieurs sections :

- **18 jouets, 18 histoires :** Le musée des Arts décoratifs a commandé à dix-huit auteurs trois planches de bandes dessinées. Chacun d'entre eux a choisi dans les collections du département des jouets du Musée des Arts Décoratifs, un jouet qui est devenu le personnage principal de sa bande dessinée (la seule contrainte étant que le jouet devait être associé à une représentation humaine ou animale). La commande s'effectue sur trois planches de 24 x 32 cm en noir et blanc. Avec ou sans bulles, il n'y avait pas de contrainte autre que l'utilisation narrative du jouet choisi au sein de l'univers graphique et narratif habituel du dessinateur. Les planches étaient exposées dans des vitrines aux côtés des jouets.

Liste des auteurs : Max Andersson, Blexbolex, Blutch, Fanny Dalle-Rive, Anke Feuchtenberger, Renée French, Tom Gauld, Dominique Goblet, Matti Hagelberg, Mattt Konture, Mahler, Massimo Mattioli, Catherine Meurisse,

Ruppert & Mulot, Anna Sommer, Caroline Sury, Jim Woodring, Aleksandar Zograf.

- **L'OuBaPo** : Six auteurs (François Ayroles, Baladi, Jochen Gerner, Etienne Lécroart, Anne Baraou et José Parrondo, Jean-Christophe Menu) ont réalisé chacun neuf strips en mettant en scène dans un nouveau contexte les dix-huit jouets de la section précédente. En outre, chaque auteur avait l'obligation d'introduire dans les strips réalisés au moins un des personnages précédents, en guise de personnage secondaire. L'ensemble formait une bande dessinée collective sous contrainte de 54 « daily-strips » qui était exposée en vitrine.
- **Les « Univers »** : quatre grandes vitrines présentaient des installations réalisées par des dessinateurs et mêlant des jouets de la collection et leurs propres œuvres : Benoît Jacques présentait *Poudre d'Ange*, 2007, conçue autour de jouets volants ; Blanquet présentait *Perte de connaissance sous les visages* autour de poupées et de masques ; Winshluss, Cizo, Felder prolongeaient la saga Monsieur Ferraille avec *Les Jouets M. Ferraille, Chambre de démonstration avec enfant* ; dans leur vitrine commune, Xavier Robel avaient suspendu des Soft Fabrics Toys, un ensemble d'objets en peluche rose aux formes organiques, et Helge Reumann présentait une série de jouets uniques en bois. L'ensemble était situé dans un environnement de voitures et de jouets en plastique latex.
- **L'installation Le Tampographe** de Sardon : Pour Toy Comix, il avait réalisé une « peinture murale » qui évoquait des souvenirs de manifestations dans le pays basque de son enfance. Façades endommagées, manifestants, voitures brûlées étaient évoqués à l'aide de ses tampons sur le mur. Les objets-tampons ayant servis à réaliser cette « peinture » étaient également exposés.
- **Les 3 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.
- **Les interviews** « *Alors moi mon jouet c'était...* ». Les dessinateurs exposés ont été interviewés sur le jouet de leur enfance. Ces interviews filmées étaient visualisables sur des bornes interactives

Catalogue

Titre : Toy Comix.

Auteurs : Jean-Christophe Menu.

Edition : L'Association, en association avec Les Arts Décoratifs, Paris, 2007.

Le catalogue de 160 pages, 160 illustrations s'organise selon les différentes sections de l'exposition et reproduit toutes les planches présentées ainsi qu'une grande partie des autres pièces.



Fig. 17 : Couverture du catalogue de *Toy Comix*.

Il s'articule selon le sommaire suivant :

- Trois introductions signées de Béatrice Salmon, Directrice des musées des Arts décoratifs (p.5), Dorothée Charles (p.6) et Jean-Christophe Menu (p.9). Ce dernier énonce dans son texte le projet de l'exposition et les objectifs de chacune de ses sections.
- Une préface signée de Jacques Jouet, écrivain membre de l'Oulipo (p.14).
- Le chapitre « Toy Comix » (p.19 à 89) reproduit l'ensemble des planches réalisées pour la section « 18 jouets, 18 histoires ». Chaque série de planches est introduite par une photographie du jouet correspondant.
- Le chapitre « OuBaPo » (p.93 à 110) reproduit les travaux réalisés sous contrainte réalisé par 6 auteurs.
- Le chapitre « Comix Toys » (p.113 à 136) présente des dessins et documents de travail de Benoît Jacques, Helge Reumann et Xavier Robel et Blanquet, documents relatifs aux vitrines « Univers » qu'ils ont installées. C'est aussi sous ce nom de chapitre que le sommaire place les publicités parodiques pour les jouets M. Ferraille, réalisées par le trio Cizo, Winshluss & Felder réparties dans le catalogue, ainsi que les photogrammes des vidéos de Thiriet (p.146) et des images du *Tampographe* de Sardon (p.150).
- Dans le chapitre « Anamnèses » (p.137 à 143), chaque auteur exposé relate une anecdote liée à un jouet de son enfance.
- « L'inventaire » (p.155 à 159) donne une description accompagnée d'une photo de chacun des jouets choisis.

En outre, le site du magazine Etapes (etapes.com) propose une vidéo de visite guidée de l'exposition Toy Comix par la conservatrice du Musée des jouets Dorothée Charles (<http://www.etapes.com/video/>).

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Dans la vidéo de la visite guidée de l'exposition *Toys Comix*, Dorothée Charles, conservatrice du Musée des jouets présente succinctement le projet tel que Jean-Christophe Menu et elle l'ont conçu :

Faisons une exposition sur le jouet et la bande dessinée, avec un projet de commande qui mette en avant la production contemporaine pointue de la bande dessinée, avec des dessinateurs qui ont tous plus ou moins travaillé et déjà édité des ouvrages à l'Association⁴⁹.

D'emblée, cette exposition s'annonce donc comme un acte de création. Si l'on excepte les vidéos de Thiriet, et, pour d'autres raisons peut-être, *le Tampographe* de Sardon, toutes les œuvres présentées ont été créées dans le cadre du projet d'exposition.

Pour le Musée des jouets, l'enjeu d'une telle exposition est bien évidemment de valoriser un fond muséal en attirant des visiteurs autour d'une exposition temporaire. Plus précisément, il s'agit de redonner vie à ces jouets devenus objets de musée. Les deux fondements de l'exposition *Toy Comix* semblent tout à fait en cohérence avec cet objectif : D'une part, le choix de la bande dessinée est particulièrement pertinent tant, comme le souligne Thierry Groensteen, « la bande dessinée nous permet d'entretenir un lien privilégié avec notre enfance parce que c'est dans l'enfance que chacun d'entre nous (ou presque) l'a découverte et aimée⁵⁰. » D'autre part, le principe de commande permet d'inscrire les jouets exposés dans une nouvelle contemporanéité, dans le présent de la création artistique.

Toutefois, les initiateurs de l'exposition *Toy Comix* se donnent une ambition supplémentaire : « [mettre] en avant la production contemporaine pointue de la bande dessinée ». Même si les auteurs publiés à l'Association ne sauraient constituer à eux seuls TOUTE la bande dessinée contemporaine « pointue », on aurait mauvaise grâce à dénier à ce bel aréopage de 34 auteurs, l'aptitude à en représenter une part significative. Cela vaut pour les planches de la section 18 jouets, 18 histoires, pour celles de l'OuBaPo, mais, certainement aussi pour les univers, le tampographe et peut être même aussi pour les films de Thiriet.

Dans son introduction du catalogue, Jean-Christophe Menu précise le projet de l'exposition :

[...] Une exposition centrée sur la pointe de la jeune bande dessinée internationale, de surcroît organisée autour d'une commande originale. Le fait que cette exposition

⁴⁹ Dorothée Charles, « Visite guidée de l'exposition Toy Comix par la conservatrice du Musée des jouets Dorothée Charles », vidéo publiée sur le site du magazine Etapes, [En ligne].

⁵⁰ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, op. cit.

ne soit pas un *manifeste* sur ce que cette bande dessinée puisse produire *ex nihilo* de plus expérimental, mais au contraire un questionnement sur sa part d'enfance (et par là même sa veine populaire) n'est pas la part la moins excitante de son cahier des charges. Cette forme de bande dessinée moderne profite, avec *Toy Comix*, d'être au Musée pour affirmer que des parti-pris « adultes » peuvent cohabiter avec une part constitutive d'enfance et de populaire [...]

On comprend que cette exposition répond simultanément à de multiples enjeux : elle est d'abord didactique, puisqu'il est question de nous parler de la place de la bande dessinée. Sa présence singulière dans notre monde contemporain est marquée par son rapport à l'enfance, par l'héritage de son origine populaire, par la vitalité de sa création qui s'inscrit dans une dualité entre l'expérimental et le commercial, par la proximité des démarches de ses auteurs avec celles des artistes plasticiens, par les progrès chaotiques de ses rapports avec les institutions culturelles... A cet égard, il faut mentionner que dans sa thèse, Jean-Christophe Menu souligne « l'amuséalité » de la planche originale, compliquant le rapport du musée à la bande dessinée et obligeant à rechercher d'autres objets d'exposition :

L'amuséalité des planches originales ne peut être compensée à bon escient par des objets en trois dimensions que si ceux-ci entretiennent avec celles-là une relation *intime*. [...] Le lien qu'entretenaient ces figurines avec ces planches était porteur d'émotion car il était d'ordre affectif [...] Ajoutons que le rapport ordinaire entre personnage de papier et figurine avait lui aussi subi une inversion : la démarche était *l'exact contraire* du produit dérivé, à savoir la figurine en volume étant fabriquée, dans un processus de marketing, après le succès d'un personnage de bande dessinée. Ici, au contraire, des auteurs de bande dessinée créaient une histoire inédite d'après des figurines souvent anonymes [...] ⁵¹

Elle répond aussi, naturellement à un enjeu documentaire : l'objet central de l'exposition n'est pas la bande dessinée, ni un auteur ou l'œuvre d'un auteur, c'est bien le jouet lui-même, ou, plus précisément, le rapport de l'adulte au jouet. Il se trouve que cette question, qui est au cœur du projet de la Galerie des jouets résonne particulièrement avec une problématique évidente pour la bande dessinée, comme le remarque Jean-Christophe Menu dans son introduction du catalogue

Echafauder un projet *adulte* autour du jouet (ni pédagogique, ni prescripteur, ni infantile) est une idée qui correspond bien aux paradoxes actuels de la tendance « pointue » de la bande dessinée développée ici, qui, tout adulte et moderne qu'elle se veuille, n'en cesse pas moins d'entretenir des relations affirmées avec le monde de l'enfance.

Enfin, troisième enjeu, *Toy Comix* vise aussi à procurer une expérience esthétique se substituant à la lecture. Ce projet transparaît notamment dans les installations en volume (les « Univers », le *Tampographe*...).

⁵¹ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011, p.160-161.

1.8. De Superman au Chat du rabbin - Musée d'art et d'histoire du judaïsme (2007-2008)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 17 octobre 2007 au 27 janvier 2008.

Lieu : Musée d'art et d'histoire du judaïsme (Paris).

L'exposition a ensuite été montrée au Joods Historisch Museum d'Amsterdam, du 7 mars au 8 juin 2008, puis remontée au Jewish Museum of Australia, à Melbourne du 3 mai au 30 août 2009, sous le titre *Superheroes and Schlemiels : Jews and Comic Art*⁵².



Fig. 18 : Affiche de l'exposition De Superman au Chat du rabbin

Equipe : L'exposition était coproduite par le Musée d'art et d'histoire du judaïsme (Paris) et le Joods Historisch Museum d'Amsterdam. Commissaire : Anne-Hélène Hoog ; Commissaire adjoint : Hetty Berg ; Conseiller scientifique : Didier Pasamonik. Scénographie, conception : Mitia Claisse, Marianne Klapisch et Florence Lombardo.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition présentait 270 œuvres ou documents (dessins originaux, planches originales, imprimés...) de plus de 40 artistes, américains et européens de tout le XX^{ème} siècle : Calvo, Robert Crumb, Will Eisner, Marcel Gotlib, Ben Katchor, Jack Kirby, Aline Kominski, Harvey Kurtzmann, Stan Lee, Harvey Pekar, Ruben Pellejero, Hugo Pratt, Joann Sfar, Art Spiegelman...

Elle se divisait en cinq salles.

- La première présentait les dessinateurs publiés dans les journaux du début du siècle, immigrants de fraîche date sur le sol américain, montrant notamment des cartoons et comic strips qui sont apparus très tôt dans les journaux yiddish ou de langue anglaise (*Abie the Agent* par Harry Hershfield et *Mr Gilfeather*, par Al Capp). Les documents présentés étaient essentiellement des journaux.
- La deuxième salle était consacrée aux super-héros, Superman, bien sûr, mais aussi la plupart des créations de l'Âge d'Or puisque, de Batman aux X-

⁵² Michael Hill, « Superheroes and Schlemiels : Jews and Comic Art », *International Journal of Comic Art*, n°2, vol. 11, septembre 2009, p.188 à 192.

men, la plupart ont été créés par des auteurs juifs : Bob Kane, Jack Kirby, Stan Lee... Chaque auteur faisait l'objet d'une notice biographique. Des planches originales étaient accrochées encadrées sous verre et des pages imprimées (couvertures ou planches) étaient présentées en vitrine ou en encadrement, par séquences de plusieurs pages. On pouvait aussi voir des dessins originaux de Jack Kirby pour *Fantastic Four*.

- La troisième salle était entièrement dédiée à l'œuvre de Will Eisner. Un grand nombre de planches originales, prêtées par Ann Eisner et le Musée de la Bande Dessinée étaient présentés, accompagnées d'un document vidéo sur Will Eisner.
- Dans la 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. On y découvrait un mur entier consacré à la création et au développement du magazine *Mad* (William Gaines), célébrant notamment les travaux de Harvey Kurtzman. Une série de planches mises en couleurs de *Master Race* de Bernard Krigstein et Al Feldstein était présentée dans un encadrement commun, auquel succédait des originaux du *Maus* de Art Spiegelman. Cette partie de l'exposition montrait aussi Harvey Pekar (*American Splendor*), Robert Crumb, Aline Kominski...



Fig. 19 : Encadrement d'une série de planches de *Master Race* (Kriegstein et Feldstein).

- La dernière salle, au sous-sol présentait la bande dessinée européenne (et d'Israël) : Hugo Pratt, Joann Sfar, Marcel Gotlib... Ces deux derniers faisaient aussi l'objet de documents vidéo. Des originaux de *La bête est morte*, de Calvo étaient exposés.

Les livres de la plupart des auteurs exposés étaient mis à la disposition du public.

Lors de son voyage en Australie, l'exposition a été augmentée de contenus australiens et la scénographie refaite par un studio de Melbourne.

Catalogue

Titre : De Superman au Chat du rabbin, bande dessinée et mémoire juive.

Auteurs : Anne-Hélène Hoog, Juliette Braillon.

Edition : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris.



Fig. 20 : Couverture du catalogue de *De Superman au Chat du rabbin*

Le catalogue de 66 pages en couleurs est constitué des parties suivantes :

- Une préface de Laurence Sigal, Directrice du Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme (p.6).
- *Gimpl Beynesh et Tshali S'makhste, les premiers comic strips en yiddish à New York, 1912 – 1921*, par Edward Portnoy (p.9) : Ce texte présente une histoire synthétique du cartoon en yiddish, qui constituait une partie de la première salle d'exposition.
- *La mémoire et le roman graphique*, par Didier Pasamonik (p.21) : Il s'agit d'une histoire du roman graphique retracée au travers de plusieurs épisodes marquants (de Will Eisner à Alan Moore), en mettant en évidence la présence importante du thème de la Shoah dans cette histoire.
- *Memory strips, les voix de la réminiscence, 1914-2006*, par Anne-Hélène Hoog (p.33) : ce texte traite de la place du thème de la mémoire dans la bande dessinée produite par des auteurs juifs.
- *Artistes présentés dans l'exposition* (p.53) : chacun des auteurs présentés dans l'exposition fait ici l'objet d'une notice biographique.
- Le catalogue se termine par un *Cahier d'esquisse* de quelques pages vierges.

1.9. *Quintet* – MAC de Lyon (2009)

Fiche technique de l'exposition

Dates: Du 13 février au 19 avril 2009.

Lieu : Musée d'Art Contemporain de Lyon.

Equipe : Commissariat : Thierry Prat (directeur artistique du MAC), Stéphane Blanquet, Francis Masse Gilbert Shelton, Joost Swarte, Chris Ware.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition réunissait cinq auteurs de bande dessinée : Stéphane Blanquet, Francis Masse, Gilbert Shelton, Joost Swarte et Chris Ware.



Fig. 21 : Affiche de l'exposition *Quintet*.

Chacun occupait un espace du musée avec ses œuvres, qu'il s'agisse de bande dessinée ou d'autres formes d'art. L'installation, l'accrochage et la scénographie de chaque espace avait été confiée à l'auteur qui l'occupait.

Stéphane Blanquet présentait des dessins, des photos de peintures sur peau, des ombres chinoises, des fresques murales, une lanterne magique... Il a surtout réalisé une installation inédite, qui se parcourt en partie dans un wagonnet circulant sur des rails et permettant de voir derrière les murs d'exposition :

Mon espace : je le vois comme un parcours. Je vais y présenter des dessins, des photos de peintures sur peau, des toiles en ombres chinoises... La pièce principale de ce parcours étant une installation attraction, un circuit en huit où les visiteurs doivent monter dans les wagons, les actionner pour aller eux-mêmes voir ce qui se cache derrière les murs... On y découvrira des fresques murales et même une lanterne magique de taille humaine⁵³.



Fig. 22 : Espace de S. Blanquet dans *Quintet*.

Francis Masse présentait une centaine de planches de bande dessinée (forme qu'il a abandonnée dans les années 80) et un ensemble de sculptures. Les planches étaient présentées par séquences alignées sur un à trois niveaux, dans des cadres collectifs ou individuels accrochés sur des murs blancs. Les sculptures étaient

⁵³ *Quintet*, présentation de l'exposition disponible en format pdf sur le site mac-lyon.com, [En ligne].

installées au centre de la pièce ou contre les murs, dans les espaces entre les groupes de planches.

Gilbert Shelton présentait un ensemble d'illustrations, planches, posters et peintures des *Freaks Brothers* à *Wonder Wart-hog*, en passant par *Fat Freddy et son chat*. Les planches et les dessins étaient présentés dans de longs cadres horizontaux s'étendant sur toute la longueur des murs peints.

Architecte et designer, créateur d'affiches et de bandes dessinées, théoricien de la ligne claire des années 70-80, Joost Swarte présentait plus de 200 dessins (bandes dessinées et affiches) ainsi que des objets et des maquettes. Les dessins et planches étaient encadrés seuls ou par ensembles de 2 ou 3 dans des cadres



Fig. 23 : Salle de J. Swarte dans *Quintet*.

sobres. Ces cadres étaient eux-mêmes accrochés par groupes de quatre à dix (les espaces entre les cadres respectaient une mesure uniforme, à l'instar des gouttières séparant les cases d'une planche de bande dessinée), aux murs d'une salle rectangulaire. Trois de ces murs étaient blancs quand le quatrième était recouvert d'un motif répétitif extrait d'un dessin de Joost Swarte.

Le centre de la pièce était occupé par trois tables-vitrines et trois sculptures-maquettes.

Chris Ware présentait plus de 70 planches de *Jimmy Corrigan* à *Quimby the Mouse* en passant par *Big Tex*, *Rocket Sam* ou *Rusty Brown*. Les planches étaient présentées dans des cadres individuels accrochés dans des alignements rectilignes et réguliers sur des murs peints.



Fig. 24 : Salle de C. Ware dans *Quintet*.

Catalogue

Titre : *Quintet*.

Auteurs : Antoine Fauchié, Christian Rosset, Jean-Pierre Mercier, Jean Lambert Wild.

Edition : Musée d'Art Contemporain de Lyon ; Glénat, 2009.

Le catalogue de 190 pages propose une abondante iconographie en couleur.



Fig. 25 : Couverture du catalogue de *Quintet*.

Il contient en outre un texte de Christian Rosset, un entretien de Jean-Pierre Mercier avec Gilbert Shelton, un entretien de Jean Lambert-Wild avec Stéphane Blanquet et un entretien de Joost Swarte avec Christian Rosset.

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Dans sa thèse, Menu évoque *Quintet* en l'opposant à *Vraoum !* et en utilisant la notion d'auteur « polymorphe », c'est-à-dire capable de créer des bandes dessinées destinées à la publication autant que des œuvres d'art plastiques destinées à l'exposition. Il introduit cette notion à propos de Jochen Gerner, présent dans *Vraoum !* Exposer les œuvres de tels artistes est évidemment une bonne idée selon lui :

Gerner fait partie, avec quelques autres comme Dominique Goblet, Benoît Jacques, Blanquet, ou Sardon [...] à pratiquer la Bande Dessinée et l'Exposition avec le même talent, à investir le Livre ou le Mur (de galerie ou de Musée) avec la même qualité de réflexion. C'est au sein de cette nouvelle catégorie d'artistes naturellement polymorphes (n'utilisant ni un langage ni l'autre comme citation superficielle ; dépassant donc largement l'esprit de confrontation entre les champs) que nous trouverons les meilleures réponses à cette question du rapport problématique entre Bande Dessinée et espace à trois dimensions⁵⁴.

Il oppose ainsi *Quintet* à *Vraoum !* en soulignant que la première crée un dialogue entre les deux formes d'art (bande dessinée et art plastique), mais pas la seconde :

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'amuséisme des planches originales proprement dites en les enrichissant avec des productions variées des mêmes artistes⁵⁵.

⁵⁴ Jean-Christophe Menu, *La Bande dessinée et son double*, op. cit. p.147-148.

⁵⁵ *Ibid.* p.148-149.

Toutefois, cette réussite se fonde sur le polymorphisme de « certains auteurs de bande dessinée remarquables dont la réflexion s'est précisément exercée ailleurs qu'en leur domaine privilégié », ce qui permet de « produire [...] un événement significatif relatif à la Bande Dessinée, sans le recours au cache misère de l'hyperscénographie, et sans l'alibi culturel du recours à l'Art Contemporain⁵⁶. » Jean-Christophe Menu indique ici la limite de l'exercice : le « polymorphisme » est un talent particulier qui n'est pas partagé par tous les auteurs de bande dessinée, loin s'en faut. Si l'on écarte les quelques auteurs « polymorphes » exceptionnels, la question de l'exposition de bande dessinée reste donc entière.

⁵⁶ *Ibid.* p.149.

1.10. Le Petit Dessain - Le Louvre invite la bande dessinée – Musée du Louvre (2009)

Fiche technique de l'exposition

Dates : 22 janvier au 13 avril 2009.

Lieu : Musée du Louvre (Paris) : Aile Sully, entresol et salle de la Maquette. L'exposition a ensuite été présentée dans d'autres lieux, notamment au Musée des Beaux Arts d'Angoulême durant le FIBD 2010.

Equipe : commissaires : Fabrice Douar, adjoint au chef du service des éditions du Musée du Louvre, et Sébastien Gnaedig, directeur éditorial de Futuropolis ; Scénographie : Marc-Antoine Mathieu (atelier Lucie-Lom).



Fig. 26 : Affiche de *Le petit Dessain*.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition résulte d'un projet éditorial engagé en collaboration entre le Musée du Louvre et Futuropolis : la collection Louvre / Futuropolis rassemble les travaux d'auteurs qui produisent une bande dessinée sur le Louvre. Le communiqué de presse présente ainsi le projet :

Le temps d'une bande dessinée, une passerelle se crée et offre une vision nouvelle et contemporaine sur le musée. 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 musées⁵⁷.

Etaient présentés les travaux de Nicolas de Crécy, Marc-Antoine Mathieu, Éric Liberge, Jean-Claude Carrière et Hirohiko Araki :

- 19 planches originales de format A4, peintes à l'aquarelle extraites de *Période glaciaire*, de Nicolas de Crécy⁵⁸ (qui en compte 80), exposées en séquence dans 3 cadres ;
- 14 planches originales à l'encre de chine, extraites de *Les sous-sols du Révolu*, de Marc-Antoine Mathieu⁵⁹ (qui en compte 80), exposées de la même façon ;
- 5 croquis de composition de format A3 et des tirages en haute définition des pages correspondantes de *Aux heures impaires* d'Éric Liberge⁶⁰ (72 pages) ;

⁵⁷ « Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », communiqué de presse émis par le Musée du Louvre et Futuropolis, [En ligne].

⁵⁸ Nicolas de Crécy, *Période glaciaire*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2005.

⁵⁹ Marc-Antoine MATHIEU, *Les Sous-sols du Révolu* Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2006.

- Une installation vidéo montrant 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 Carrière⁶¹ (80 pages) ; ce livre n'est sorti qu'après l'exposition, en mai 2009 ;
- 2 planches originales de format A2 d'Hirohiko Araki, préfigurant le livre qu'il préparait à l'époque pour la nouvelle série de quatre albums Louvre / Futuropolis⁶².

Catalogue

L'exposition n'a pas fait l'objet d'un catalogue. Les œuvres de la collection Louvre / Futuropolis en tiennent lieu.

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Le communiqué de presse, déjà cité, précise le projet de l'exposition et les principes scénographiques retenus :

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 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'auteur.

L'occasion est ainsi donnée de montrer les différentes méthodes de travail, techniques et matériaux propres à chaque auteur [...] À travers cette exposition, le visiteur aura l'occasion de voir et comprendre la créativité et le travail artistique et littéraire qu'exige la réalisation d'une bande dessinée⁶³.

Ces précisions dénotent une double intention : D'une part, il est question de « se défaire du récit et de mieux saisir l'esthétique », sans toutefois renoncer à l'*écosystème* narratif des planches montrées : Atténuer la valeur narrative tout en montrant l'art de la narration déployé par les auteurs, c'est cet équilibre délicat qui

⁶⁰ Éric Liberge, *Aux heures impaires*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2008.

⁶¹ Bernar Yslaire ; Jean-Claude Carrière, *Le Ciel au-dessus du Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2009.

⁶² Hirohiko Araki, *Rohan au Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2010.

⁶³ « Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », *op. cit.*

est recherché dans le regroupement de plusieurs planches dans un cadre unique. D'autre part, il s'agit de « montrer les différentes méthodes de travail, techniques et matériaux propres à chaque auteur » : si la présentation de planches originales participe de cet objectif, ce sont surtout la juxtaposition des croquis de Libergé avec les planches finales et l'installation vidéo autour du travail d'Yslaire qui le servent.

Nous sommes donc dans le cas d'une exposition s'inscrivant dans les trois enjeux : offrir une expérience esthétique fondée sur la qualité graphique et narrative, faire œuvre de pédagogie quant au « travail artistique et littéraire qu'exige la réalisation d'une bande dessinée » et enfin, rendre compte d'une réalité au travers du médium bande dessinée puisque le projet du Musée était avant tout d'offrir « une vision nouvelle et contemporaine sur le musée. »

1.11. *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain* - La maison rouge (Paris) (2009)

Fiche technique de l'exposition

Dates: 28 mai au 27 septembre 2009.

Lieu : La maison rouge – Fondation Antoine de Galbert (Paris).

Equipe : Commissaires : David Rosenberg (commissaire d'expositions d'art contemporain) et Pierre Sterckx (écrivain et critique d'art et de bande dessinée, proche d'Hergé).

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition présentait une sélection de 200 planches originales de bandes dessinées traversant les grandes époques de l'histoire de la bande dessinée et représentant une grande variété de styles et de genres : Milton Caniff, Robert Crumb, Philippe Druillet, Will Eisner, André Franquin, Marcel Gotlib, Hergé, George Herriman, Edgar P. Jacobs, Jigé, Winsor Mc Cay, George Mc Manus, Moebius, Richard Felton Outcault, Peyo, Alex Raymond, Alain Saint-Ogan, Jacques Tardi, Lewis Trondheim... Ces planches étaient mises en regard d'une cinquantaine d'œuvres d'art contemporain (peintures murales, installations, etc.) de Gilles Barbier, Wim Delvoye, Hervé Di Rosa, Wang Du, Bertrand Lavier, Takashi Murakami, Alain Séchas...

L'exposition était organisée en 14 sections structurées par l'histoire de la bande dessinée, ses courants et ses thèmes. Les œuvres d'art contemporain étaient réparties au sein de ces sections, au gré de rapprochements souvent évidents mais parfois peu lisibles :

- *Les pionniers* : George Herrimann, Richard F. Outcault, Winsor Mc Cay, Alain Saint-Ogan, Benjamin Rabier...
- *Hergé et la ligne claire* : Hergé, E-P. Jacobs, Jacques Martin, Johan de Moor, Ted Benoit, Joost Swarte... côtoyaient évidemment le *TNT en Amérique* de Gerner, mais aussi Henrik Samuelson.
- *Gredins et Chenapans* : cette section présente des planches mettant en scène des enfants, du *Winnie Winkle* de Martin Branner à *Liberatore*, en passant par les *Katzenjammer Kids*, *Quick et Flupke*, *Bob et Bobette* de Willy Vandersteen, Will Eisner...

- *A fond la caisse* : voitures, avions et autres bolides par Jean Graton et Victor Hubinon, bien sûr, mais aussi Dupuy et Berberian, Gilbert Shelton, Franquin, Tabary, Eisner à nouveau, Boucq...
- *Far West* : Jean-Michel Charlier et Jean Giraud, Jijé, Morris...
- *S.F.* : Paul Gillon, Raymond Poïvet, J-Claude Forest, Clarence Gray, Alex Raymond, Philippe Druillet, François Schuiten, Enki Bilal...
- *Super héros* : Joe Shuster, Eduardo Barreto, Phil Davis, Burne Hogarth (Tarzan est classé parmi les super héros), Gene Colan, Wilson Mc Coy, Gil Kane, Jim Lee, Solé et... à nouveau Will Eisner. De nombreuses œuvres d'art contemporain se raccrochaient à ce thème : Etaient représentés Errò, Art Keller, Fabien Verschaere, Gilles Barbier, Olivier Blankart, Virginie Barré, Vuk Vidor, Adrian Tranquilli, Hervé Di Rosa, Reiner Riedler, Gosha Ostretsov...
- *Bestioles et créatures* : Cette section traite de la bande dessinée animalière à travers des planches de Robert Crumb, Edmond François Calvo, Walt Kelly, Otto Messmer, Charles M. Schultz, Peyo, Mandryka, Nicolas de Crécy, Macherot, Jim Davis, Got, Geluck, Trondheim... Pour ce thème aussi, de nombreux artistes étaient représentés : Andy Warhol, Gilles Barbier, Bruno Peinado, Guillaume Paris, Mary Sue, Alain Séchas...
- *Gags à Gogo* : Franquin, Chic Young, E-C Segar, Gene Hazelton, Jacovitti, Morris, Goscinny et Uderzo, Maurice Tillieux, Gotlib... et, du côté de l'art contemporain : Daniel Authouart, Paul Mc Carthy, Jean-Michel Basquiat, Olivier Babin, Wang Du...
- *Bulles* : Cette section était consacrée à la bulle, comme signe graphique associé à la bande dessinée dans l'imaginaire collectif. On y voyait peu de planches (Franquin, David B.) et énormément de pièces d'art contemporain, de Hervé Télié à Achraf Touloub, en passant par Picasso, Lichtenstein, Hsia-Fei Chang, Vuk Vidor, Gilles Barbier à nouveau...
- *Walt Disney Productions* : Cette section contenait aussi relativement peu de planches de bande dessinée (Floyd Gottfredson, Carl Barks) et laissait une large place aux artistes s'emparant des personnages de l'univers Disney : Keith Haring, Bertrand Lavier, Fabien Verschaere, Richard Jackson, Wim Delvoye, Huynh Koo Lee, David Mach...
- *Manga !* : Cette section mêlait des images issues de bandes dessinées (Tezuka, Ishinomori, Kamimura) et d'autres de films d'animation (Studio

Miyazaki, Studio Toriyama...) ; elles côtoyaient des œuvres de Mariko Mori, Yi Zhou, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Takashi Murakami...

- *Pictural* : Cette section était consacré aux auteurs qui ont « intégré de la picturalité dans leurs travaux »⁶⁴ : Loustal, Alberto Breccia, Didier Comès, Séra, Milton Caniff, Tardi, Will Eisner (toujours), Yu Lu, Pascal Rabaté, Alex Barbier, Hugo Pratt, Jiro Taniguchi...
- *L'enfer* : cette section rassemble des planches extraites d'œuvres réservées à des publics avertis, qu'elles soient empreintes d'érotisme, voire de pornographie, ou d'horreur : Charles Burns, Reiser, Vuillemin, Manara, Pichard, Druillet, Crepax et Crumb (pas de Will Eisner cette fois-ci !) voisinaient avec Eric Liot, Martial Lorcet, André ou Hsia-fei Chang.

Les planches provenant de collections privées, les organisateurs ont souvent dû composer avec les choix d'encadrements de leurs propriétaires. Dans un entretien accordé à Beaux Arts Magazine, David Rosenberg commente les choix d'encadrement :

Nous avons choisi un encadrement extrêmement sobre. Par exemple, on évite la marie-louise. La nature des planches est très diverse. Elles peuvent être lisses comme il peut s'agir de véritables objets plastiques. Donc on voulait éviter d'ajouter une complexité matérielle avec un encadrement trop rythmé ou trop complexe⁶⁵.

Catalogue

Titre : *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*.

Auteurs : David Rosenberg et Pierre Sterckx.

Edition : Fage éditions et la maison rouge, Paris, 2009.

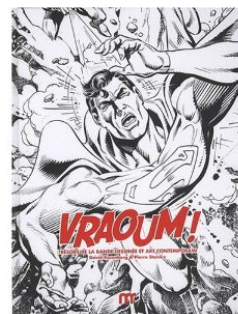


Fig. 27 : Couverture du catalogue de *Vraoum !*

Le catalogue de 224 pages s'ouvre par une introduction d'Antoine de Galbert, fondateur de la galerie, dans laquelle il fait état de son expérience personnelle de la bande dessinée (p.4 et 5)⁶⁶. Pierre Sterckx et David Rosenberg, les deux commissaires présentent ensuite l'exposition sous forme de dialogue (*Vraoum*,

⁶⁴ David Rosenberg, Pierre Sterckx, *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*, Paris, Fage éditions ; La maison rouge, 2009, p.196.

⁶⁵ David Rosenberg, Pierre Sterckx, « *Vraoum en avant la BD* », entretien avec Vincent Bernière, *Beaux Arts Magazine*, Hors série n°4 – juin 2009, p.22.

⁶⁶ Il y explique notamment avoir « cessé définitivement de lire et d'acheter des bandes dessinées à partir de 1985 »

pourquoi et comment ? p.8 et 9). Ces deux textes sont mis en images par Sylvain Paris :

Vraoum ! célèbre des rencontres entre des tableaux, des sculptures et des dessins, sans aucune hiérarchie ni clivage. La bande dessinée y apparaît en tant qu'art et l'art contemporain comme nourri de celle-ci : Bref, une intense jubilation. Nous avons imaginé des dialogues entre ces deux univers souvent proches d'une manière très flexible.

Les commissaires y rappellent l'existence de nombreux collectionneurs de bande dessinée, depuis très longtemps. Ils évoquent différentes problématiques liées à l'exposition de bande dessinée (le statut de la planche originale, le passage de l'horizontal au vertical...) sans vraiment justifier leurs choix ; La question « qu'est ce qu'exposer la BD ? » est explicitement posée et la réponse apportée par Pierre Sterckx tient de la profession de foi plus que de l'explication technique : « c'est souligner ses propriétés sémiotiques et révéler autrement tout l'art qu'elle recèle ». David Rosenberg complète « [...] on souligne aussi la manière dont sont traités l'espace, le temps, le mouvement, la vitesse, le son ; éléments constitutifs du drame, de l'anecdote ou du gag ». Pierre Sterckx formule ensuite ce qui me semble être le nœud de cette exposition :

On a consommé la bande dessinée comme un média de plaisir et de distraction, mais on ne l'a pas assez approchée comme un fait culturel déterminant, avec ses maîtres, ses écoles et ses chefs d'œuvre.

Le reste du catalogue présente les œuvres en 14 chapitres correspondant aux sections évoquées plus haut. Chaque chapitre s'ouvre sur un texte d'une page présentant le thème, le genre ou la période sous l'angle de la bande dessinée exclusivement. Sont ensuite reproduites les planches de bande dessinée et les œuvres présentées.

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

A propos du dialogue entre la bande dessinée et l'art contemporain.

L'exposition *Vraoum !* présentée en 2009 à La Maison Rouge à Paris a mis en regard des œuvres de bande dessinée et des œuvres d'art contemporain, s'engageant ainsi dans un champ d'étude passionnant, celui du dialogue entre ces deux formes d'art. En exposant côte à côte des planches originales de bandes dessinées 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 rassemblées devaient ainsi témoigner de la façon dont les artistes utilisent ou recyclent la bande dessinée, ses personnages en

premier lieu, mais aussi son vocabulaire : bulles, cases... C'est en tous cas l'objectif qu'annonçait le programme :

Little Nemo, Yellow Kid, Tintin, Blake et Mortimer, Mickey, Superman, Astérix, Blueberry, Astro Boy, Le Chat... Ces personnages et ces héros nés sous la plume des plus grands auteurs de bande dessinée n'ont pas simplement fait les délices de millions de lecteurs à travers le monde ; ils ont aussi influencé les artistes tels que Erró, Takashi Murakami, Wim Delvoye, Bertrand Lavier, Alain Séchas, Wang Du ou encore Gilles Barbier.

Le parcours de l'exposition démontrait en effet la variété et la grande richesse des emprunts de l'art contemporain à la bande dessinée. Dans un article d'avril 2010⁶⁷, je détaillais trois grandes familles d'emprunts, au sein desquelles on retrouvait un principe commun : Qu'elles fassent appel à la puissance des icônes (première famille, à laquelle appartiendrait *L'hospice*, de Gilles Barbier), à la popularité des motifs de la bande dessinée (deuxième famille, *The great escape* de Olivier Babin) ou à l'universalité de son langage (troisième famille, *The Foam*, de Gilles Barbier), toutes les œuvres présentées exploitent la bande dessinée dans son ensemble comme forme ou comme valeur. Les emprunts ne sont pas que superficiels : ils interrogent parfois le langage même de la bande dessinée et ses effets sur ses lecteurs, et produisent, dans certains cas, une véritable recherche nourrie par les motifs et le langage de la bande dessinée.

Dans sa thèse, Jean-Christophe Menu évoque l'exposition *Vraoum !* en soulignant surtout les emprunts des deux premières familles et la limite à laquelle elles se heurtent :

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 dessinée⁶⁸.

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), l'exposition *Vraoum !* a toutefois échoué à montrer la symétrie de leurs relations : Comment l'art contemporain est-il présent dans le monde de la bande dessinée ? Quelles sont les interactions créatives entre artistes des deux mondes ?

⁶⁷ Pierre-Laurent Daures, « Impressions sur *Vraoum !* », *du9.org*, [En ligne], publié en avril 2010.

⁶⁸ Jean-Christophe Menu, *La bande dessinée et son double*, op. cit. p.146.

Il est évident que bande dessinée et art contemporain se répondent et se nourrissent réciproquement et naturellement (le véritable sujet d'étonnement serait en fait que deux formes aussi vivaces et actuelles n'entretiennent *pas* ce dialogue). Le principal mérite de l'exposition *Vraoum !* fut de mettre en lumière cet échange, ou au moins une partie de cet échange : les emprunts des plasticiens à la bande dessinée. Elle aborda aussi, mais de façon plus timide, les échanges créatifs entre auteurs et artistes qui œuvrent à la frontière des deux mondes, au-delà de la simple approche référentielle. Toutefois, si quelques travaux de cette nature sont présentés, l'exposition n'est pas allée au bout du propos et ne permit pas de prendre l'exacte mesure de l'intensité de cette fertilisation croisée. On pouvait attendre de la compétence des commissaires d'exposition, et de leur passion déclarée pour la bande dessinée, qu'ils poussent la réflexion plus loin.

La question de la distinction entre arts mineurs et arts majeurs constitue en effet un point de passage obligé dans la recherche d'une véritable interdisciplinarité : comment passer outre la différence de respectabilité entre une forme soi-disant populaire et une forme soi-disant élitiste ?

Alain Berland, dans un texte du catalogue de *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*⁶⁹ positionne d'ailleurs *Vraoum !* dans une histoire des expositions qui ont cherché à situer la bande dessinée par rapport à l'art contemporain (*High & Low* au MOMA de New York en 1980, *Splat, Boom, Pow, the influence of cartoons in contemporary art* en 2003 à Houston, *Aaargh !* à l'ICA de Londres en 1974) pour mettre en évidence que si « toutes faisaient le bilan de l'esprit de la bande dessinée sur les artistes plasticiens contemporains [...] aucune ne confrontait réellement les artistes de la bande dessinée aux artistes de l'art contemporain [...] Elles présentaient les stars de l'art contemporain [...] en faisant l'impasse sur les artistes de bande dessinée. » *Vraoum !* lui semble constituer une heureuse exception à cette règle en ayant « l'ambition de montrer à parts égales et dans le même lieu les deux domaines. »

A propos de la plasticité des planches de bande dessinée et de la pertinence de leur accrochage au côté d'œuvres picturales

L'exposition *Vraoum !* semble éviter d'interroger la réalité des limites imposées par la différence d'essence entre une forme plastique et une forme narrative. A cet égard, l'entretien accordé par Pierre Sterckx et David Rosenberg à Vincent Bernière pour *Beaux Arts Magazine* peut éclairer les choix des commissaires : Après avoir

⁶⁹ « Peut on exposer la bande dessinée ? » in Jean-Marc Thévenet, Linda Morren, *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, Blou, Monografik éditions, 2010, p.6.

rappelé la primauté accordée à la planche originale (« Le cœur de l'exposition, ce sont les originaux de bande dessinée » p.19), David Rosenberg confère à celle-ci la propriété de révéler la qualité artistique de l'auteur : elle recèle le contenu artistique de la bande dessinée :

Avec les originaux, on voit tout de suite si on a affaire à un grand bonhomme ou à un petit faiseur. Devant une planche de Will Eisner ou Hergé, on est obligé de faire le vide autour⁷⁰.

En exposant des planches, Pierre Sterckx souhaite mettre en avant leur valeur plastique, en « suspendant » leur valeur narrative :

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...⁷¹

Rosenberg complète ce propos en indiquant que le regard sur un crayonné d'Hergé, sur un fragment permet de mettre en lumière ses qualités plastiques : « c'est un travail occultant et révélateur ». Toutefois, il installe un doute quant à la similitude entre la plasticité de l'image de bande dessinée et celle de la peinture :

La bande dessinée se doit d'être allusive. Je ne suis pas sûr que les auteurs doivent se placer du côté de la peinture, avec laquelle ils ne pourront jamais *rivaliser complètement*⁷².

Et pourtant, en les présentant côte à côte, les commissaires de *Vraoum !* ont créé une confrontation qui implique une comparaison et donc, une forme de rivalité. Par ailleurs, cette comparaison se fait sur le terrain pictural (celui de la peinture) et non sur le terrain narratif (celui de la bande dessinée). C'est le problème que soulève Jean-Christophe Menu :

Il résulte de ce statut de l'original, objet amuséal et hyperémotionnel (sous représentatif muséalement et sur déterminé émotionnellement), qu'il ne peut pas être montré comme une œuvre pensée pour le mur ; ou confronté impunément aux œuvres d'autres champs, au statut muséal avéré.

[...] Apposer sans réflexion la planche originale au mur pour la charger des attributs mythiques du tableau ; ou confronter dans un même espace planches de bande dessinée (voire produits dérivés issus de l'univers BD) à des pièces d'Art Contemporain sont ainsi, à mon sens, deux formes de survivance de l'esprit de légitimation de la Bande Dessinée, qui, n'arrivant pas à établir cette légitimité sur la base de ses spécificités, cherche à l'établir par équivalence culturelle avec les autres champs. Equivalence qui à mon avis demeure improductive tant que l'on reste dans le registre de la confrontation⁷³.

Cette précaution que Jean-Christophe Menu recommande de prendre ne semble pas avoir été jugée utile par les commissaires de *Vraoum !*

⁷⁰ David Rosenberg ; Pierre Sterckx, « *Vraoum en avant la BD* », art. cit. p.23.

⁷¹ *Ibid.* p.20.

⁷² *Ibid.* p.24.

⁷³ Jean-Christophe Menu, *op. cit* p.141 puis 145 .

A propos de la filiation avec l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*

Il est notable que, pour justifier le choix de la planche originale comme objet d'exposition, Pierre Sterckx reprenne des arguments déjà mis en avant en 1967 par les organisateurs de *Bande dessinée et figuration narrative* : les étapes finales du processus d'édition et d'impression dégradent l'œuvre du dessinateur.

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, notamment du fait que les dessinateurs dessinent souvent sur des formats supérieurs à la page. 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*⁷⁴.

Toutefois, partant des mêmes prémisses Pierre Couperie et Claude Moliterni concluent à la nécessité de montrer des reproductions agrandies, alors que Pierre Sterckx et David Rosenberg optent pour la planche originale !

Il est encore plus amusant de comparer les déclarations sur Lichtenstein de Pierre Sterckx et de Pierre Couperie :

Pierre Sterckx : « 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. La métamorphose du tramage imprimé en points colorés est un grand acte de peintre⁷⁵. »

Pierre Couperie : « 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 démesurément⁷⁶. »

Plus sérieusement, ces points de divergence indiquent que si les similitudes entre les deux expositions sont nombreuses, leur filiation n'est pas si évidente. Le parallèle tracé par Jean-Christophe Menu semble être le fruit d'un contresens :

Par rapport à l'exposition de 1967, qui acceptait de montrer la bande dessinée à condition qu'on y présente aussi une tendance de la peinture de l'époque (la *Figuration Narrative*), *Vraoum* applique le même genre de deal (la BD, d'accord, mais *encadrée* par l'Art). Paul Mc Carthy et Gilles Barbier ont remplacé Rancillac et Télémaque, mais Lichtenstein et Erro sont toujours là [...]⁷⁷.

Or, il est établi que la cohabitation entre bande dessinée et figuration narrative a été forcée en 1967, alors qu'elle est inhérente au projet en 2007. Les différences de posture vis-à-vis de Lichtenstein sont à cet égard révélatrices.

⁷⁴ David Rosenberg ; Pierre Sterckx, « *Vraoum en avant la BD* », art. cit. p.20.

⁷⁵ *Ibid.* p 24.

⁷⁶ Pierre Couperie, « *Autour du Mouvement Bédéphile* », art. cit. p.136-137.

⁷⁷ Jean-Christophe Menu, *op. cit.* p.147.

A propos de la réussite du projet d'exposition.

Pourtant, malgré ces commentaires critiques, il faut bien convenir que l'exposition *Vraoum !* accomplit pleinement son projet si l'on considère qu'il se limite à mettre en évidence l'influence de la bande dessinée sur l'art contemporain. Le recensement des emprunts de l'art contemporain à la bande dessinée offre aux commissaires l'opportunité de qualifier les façons dont le "matériau" bande dessinée est utilisé dans la création artistique, d'étudier les formes de sa présence dans les œuvres (icône - motif - langage). Il permet en outre au commentateur d'en tirer des enseignements sur la place de la bande dessinée dans la société en 2009. A cet égard, je retiendrais 3 points :

L'énoncé même du projet de l'exposition nous renseigne sur un présupposé important de la part des commissaires : l'intensité de la présence de la bande dessinée dans le monde contemporain, son évidence et sa puissance d'évocation sont des faits culturels indéniables. En 2009, cet élément de contexte n'a pas besoin d'être explicitement éclairci à des visiteurs.

Bien que la sélection des 200 planches exposées soit certainement sujette à critique par un œil expert, elle offre un parcours dans l'histoire de la bande dessinée d'une grande richesse, qui se veut très didactique (dans son découpage en sections⁷⁸) et donne une vision synthétique des grandes époques de l'histoire de la bande dessinée et de la variété des styles et des genres représentés. C'est là le signe d'une certaine maturité en matière de commissariat des expositions de bande dessinée : même dans une exposition dont l'objet central n'est pas la bande dessinée, celle-ci est considérée par les commissaires comme une forme artistique à part entière, avec une histoire qui lui est propre, des courants, des maîtres, des styles... et appelant des techniques d'accrochage spécifiques (planches originales encadrées). Une certaine hiérarchie entre les formes d'art subsiste toutefois, qui subordonne la bande dessinée à l'art contemporain. J'en décèle au moins deux indices : A l'exception notable de Jochen Gerner, l'exposition fait l'impasse sur les échanges plus approfondis qu'entretiennent certains auteurs de bande dessinée avec l'art contemporain ; La présentation de l'exposition s'achève sur un abominable « Une exposition à découvrir en famille ! » qui montre assez que la bande dessinée reste pour certains services de communication (au moins...) un argument de vente pour attirer du public.

⁷⁸ Malheureusement, les cartels et les panneaux explicatifs ne m'ont pas paru être à la hauteur de cette intention pédagogique.

1.12. *Cent pour cent* - Musée de la bande dessinée ; Bibliothèque Forney (2010)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 28 janvier au 28 mars 2010 (Angoulême) puis du 21 septembre 2010 au 8 janvier 2011.

Lieu : Musée de la bande dessinée (Angoulême) puis Bibliothèque Forney (Paris) ; L'exposition a aussi été présentée à la Alhodiga de Bilbao (printemps 2010), à l'Institut Français d'Istanbul (été 2010)...



Fig. 28 : Affiche de l'exposition *Cent pour cent*

Equipe : L'exposition est une coproduction de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image et de Paris Bibliothèques. Idée originale et supervision : Gilles Ciment ; Commissariat : Jean-Philippe Martin et Pili Muñoz ; Conseil scientifique : Ambroise Lassale, Jean-Pierre Mercier ; Scénographie : Alice Elsner ; L'exposition parisienne a été coordonnée par Claudine Chevrel, conservateur en chef, et Gaëlle Seltzer était responsable de la scénographie.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition est le résultat d'un projet initié par Gilles Ciment, directeur général de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, projet qu'il décrit ainsi dans son avant propos au catalogue de l'exposition :

Solidement ancrée dans l'histoire d'un art encore jeune, la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image d'Angoulême se veut accueillante envers la nouveauté. Pour affirmer sa double vocation, elle a voulu faire de la première grande exposition présentée dans son tout nouveau Musée de la bande dessinée un véritable manifeste placé sous le double signe de la mémoire et de la création contemporaine [...] le musée a sélectionné sept cents planches originales [...] représentant les principaux foyers de production de bande dessinée [...] et les plus grands noms de ce domaine [...] l'équipe de la Cité et ses correspondants à l'étranger ont invité les plus prestigieux auteurs du monde entier et les grandes révélations récentes [...] à choisir une planche parmi ces trésors pour dessiner à leur tour une page qui fasse écho à ce chef d'œuvre⁷⁹.

Ce sont donc 217 planches originales qui étaient présentées : des planches du patrimoine dessinées entre 1850 (Cham) et 2002 (Killoffer et Joann Sfar) d'une part, toutes issues des collections du musée de la bande dessinée, et, d'autre part, leurs interprétations dessinées, créations originales inédites d'auteurs de vingt

⁷⁹ Marie-Brigitte Metteau ; Juliette Solves, *Cent pour cent*, Angoulême ; Paris Cité Internationale de la Bande dessinée et de l'Image ; Paris Bibliothèques, 2010.

quatre nationalités. Signalons que plusieurs auteurs (Killoffer, Loustal, Jean-Christophe Menu, Pellejero, Rabaté, François Schuiten, Gilbert Shelton et Lewis Trondheim) figurent dans les deux catégories.

Les planches étaient présentées accrochées dans des cadres séparés, sobres et uniformes. Chaque couple *planche du patrimoine – interprétation contemporaine* était accompagné de notices assez longues présentant les auteurs, et proposant une analyse de la planche originale et de son interprétation. Ces notices ont été rédigées par Antonio Altarriba, Gilles Ciment, Nicolas Finet, Ambroise Lassalle, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Christian Rosset, Jacques Samson, Matteo Stefanelli.

Lorenzo Mattotti a réalisé le dessin de l'affiche.

Catalogue

Titre : Cent pour cent.

Auteurs : Marie Brigitte Metteau et Juliette Solves.

Edition : Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême ; Paris Bibliothèques, Paris, 2010.

Le catalogue de 320 pages comprend les parties suivantes :

- Un avant propos de deux pages de Gilles Ciment, dans lequel il décrit le projet ;
- Des *Repères chronologiques*, présentant, sur 4 pages les jalons et dates clés de l'histoire de la bande dessinée (de la publication de *L'Histoire de Mr Jabot*, par Rodolphe Töpffer en 1833 à... la réouverture du Musée de la Bande dessinée à Angoulême en 2009) ;
- La présentation des *fac-simile* de toutes les planches exposées : Les planches sont ici présentées dans l'ordre chronologique des œuvres du patrimoine auxquels les auteurs contemporains se sont référés. Les interprétations contemporaines sont présentées en vis-à-vis des œuvres de référence ;
- Les notices sur les auteurs, et les traductions des planches en langue étrangère sont reportées en fin de volume. Chaque notice présente la planche originale et la planche interprétée, ainsi qu'une courte biographie de leurs auteurs.

1.13. Bande dessinée et Art contemporain - La nouvelle scène de l'égalité - Le Havre - Biennale d'art contemporain (2010)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 1er au 31 octobre 2010.

Lieu : La biennale est présente sur plusieurs sites du Havre : la Villa Maritime Armand Salacrou, le Musée Maritime et Portuaire, le Portique – Espace d'Art Contemporain...

Equipe : Jean-Marc Thévenet (commissaire général), Linda Morren (Directeur artistique), Alain Berland (conseiller artistique), Lucile Rives (chargée d'exposition et de coordination), Kevin Grattagliano (chargé d'exposition et programmation du Prix Partouche).



Fig. 29 : Affiche de la biennale d'art contemporain du Havre 2010.

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition se tenait sur plusieurs sites répartis dans la ville du Havre. Elle montrait des œuvres d'artistes plasticiens et d'auteurs de bande dessinée sans les différencier : les choix scénographiques et d'accrochages répondaient au contraire à l'intention de brouiller les pistes. De nombreuses œuvres exposées étaient des créations originales.

A la Villa Salacrou étaient exposés des planches originales de Vaughn Bodé (auteur disparu il y a plus de trente ans), une installation de Jacques Charlier (artiste plasticien), et les peintures d'artistes indiens puisant dans un répertoire de figures traditionnelles, Jivya et Sadashiv Soma Mashe et des travaux de Jochen Gerner : une série de pages de garde d'albums de Lucky Luke recouvertes d'encre noire à l'exception de réserves pour les titres et des points de couleur formant motif ; et *Abstraction*, pour laquelle il a recouvert d'encre noire toutes les pages d'un pocket de 1968 relatant une bataille navale de la seconde guerre mondiale. Pour celle-ci, il n'a réservé que des motifs graphiques répétitifs en mettant en évidence leur proximité avec des figures de l'expressionnisme abstrait.

Le Musée Maritime constituait le plus vaste espace d'exposition de la biennale. On pouvait y voir des œuvres d'artistes plasticiens tels que Franck Scurti (*Insert*, des planches de bande dessinée en format géant), Achraf Touloub, Pettibon, Jean-Michel Alberola (*Sans équilibre n°4bis*, entre autres), ou Armelle Caron (les intéressantes *Villes rangées*), aux côtés de travaux en volume de Winshluss (*White Man*, notamment), d'une installation de Ruppert et Mulot mêlant théâtre, narration dessinée, animation (*Le petit théâtre de l'ébriété*) ou d'un accrochage de dessins du

collectif Frédéric Magazine (notamment pour les dessins de Frédéric Poincelet, Isabelle Boinot, Emmanuelle Pidoux, Antoine Marquis...). On pouvait aussi voir la collaboration d'artistes plasticiens et d'auteurs de bande dessinée : Le fruit de celle qui a réuni François Olislaeger et Pauline Fondevila (43 planches de bande dessinée) est à la fois un objet d'exposition et un objet d'édition⁸⁰. L'exposition conçue par Atrabile en septembre 2007, pour le BD FIL de Lausanne était reprise ici : Pour ponctuer les dix ans de vie de la maison d'édition indépendante, plusieurs auteurs (Baladi, Frederik Peeters, Ruppert et Mulot...) ont conçu des œuvres sur Post-it pour produire chacun un panneau de 100 Post-it (10x10), introduisant une intéressante tension entre le caractère explicitement éphémère du support (des Post-it), la longévité célébrée par les œuvres (les 10 ans d'Atrabile), le temps de la lecture (100 cases de bande dessinée) et la durée de vie supposée d'un ouvrage de bande dessinée (une vie ?).

La galerie Le Portique accueillait une création de Guillaume Pinard réalisée à l'occasion de la biennale. Inspirée par le dessin animé *Félix le Chat*, elle était composée de plusieurs pièces se répondant les unes aux autres : On pénétrait dans la galerie par une ouverture ronde pratiquée dans une cloison noire évoquant le diaphragme ouvrant et fermant les séquences de Félix le Chat. Les murs étaient couverts de deux grandes fresques au fusain évoquant les grisailles de Poussin pour l'une et les cartons de générique des dessins animés en noir et blanc pour la seconde. Dans une salle attenante était projeté un dessin animé réalisé par l'artiste par reproduction à l'identique d'un épisode de *Félix le Chat*, dont il n'avait conservé que les décors.

Le Pasino abritait des toiles d'Olivier Bramanti représentant des paysages côtiers.

De nombreuses autres œuvres étaient montrées en plein air : Virginie Barré utilisait l'alignement des façades des cabines de bain de la plage de Saint 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. Pauline Fondevila proposait une œuvre en perpétuelle reconfiguration : 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 »... On pouvait y voir des bulles de bande dessinée, mais l'essentiel résidait dans cet espoir de voir apparaître une narration en mettant en mouvement les mots...

⁸⁰ Les planches ont été éditées comme catalogue par Art3 Valence et le musée d'art de Sabadell et comme livre de bande dessinée par Denoël Graphic sous le titre *Little P. in Echoesland*.

Catalogue

Titre : Bande dessinée et Art contemporain - La nouvelle scène de l'égalité

Auteurs : Jean-Marc Thévenet – Linda Morren.

Edition : Monografik éditions, Blou, 2010.

Le catalogue fait 144 pages. En couverture figure un détail de l'œuvre *Super*, de Christophe Blanc. Il est constitué des parties suivantes :

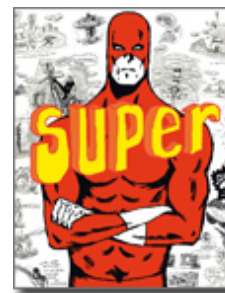


Fig. 30 : Catalogue de la biennale d'art contemporain du Havre 2010.

- **Une préface signé Ari Sebag** (président de l'Association de la Biennale d'Art Contemporain du Havre, Directeur général du Groupe Partouche) (p.3). Elle figure en deux langues, le français et l'anglais
- **Un avant propos signé Linda Morren** (Directeur artistique de la biennale d'art contemporain du Havre) (p.5) figurant en deux langues, le français et l'anglais.

Dans ce court texte, Linda Morren évoque la « lente progression » de la bande dessinée dont « la biennale d'art contemporain du havre se veut le témoin et l'écho ». On y trouve cette étonnante formule : « la bande dessinée quitta son statut de genre et devint un format, au même titre que la peinture ou la sculpture ». Même si le texte cite des maîtres des périodes précédente (Herriman, Calvo, Franquin, Crumb, Moebius, Druillet, Bilal), il s'agit de prendre acte du nouveau statut de la bande dessinée en présentant ses auteurs contemporains, dont les œuvres entrent « en résonance » avec celles d'artistes tels que Jean-Michel Alberola, Wim Delvoye...

- **Deux textes signés Alain Berland** : « *Peut on exposer la bande dessinée ?* » (p.6) et « *Pour une bande dessinée contemporaine* » (p.8) figurant en deux langues, le français et l'anglais

Dans le premier de ces textes, Alain Berland inscrit l'exposition de la biennale dans la généalogie des expositions de bande dessinée, en remontant jusqu'à l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* pour constater que « *Quarante ans plus tard, il semble toujours aussi difficile d'observer les planches originales sur les cimaises de nos institutions* ». Il brocarde au passage les « *scénographies-parcours qui oscillaient entre les esthétiques du train fantôme et celle du mini golf* ».

Il fait surtout référence aux différentes expositions qui ont cherché à situer la bande dessinée par rapport à l'art contemporain (*High & Low* au MOMA de New York en 1980, *Splat, Boom, Pow, the influence of cartoons in contemporary art* en 2003 à Houston, *Aaargh !* à l'ICA de Londres en 1974) pour mettre en évidence que si « *toutes faisaient le bilan de l'esprit de la bande dessinée sur les artistes plasticiens contemporains* », « *aucune ne confrontait réellement les artistes de la bande dessinée aux artistes de l'art contemporain [...] Elles présentaient les stars de l'art contemporain [...] en faisant l'impasse sur les artistes de bande dessinée* » L'exposition *Vraoum !* à la Maison rouge (2009) lui semble constituer une heureuse exception à cette règle en ayant « *l'ambition de montrer à parts égales et dans le même lieu les deux domaines* ».

Il justifie donc le parti pris de la juxtaposition des œuvres sans prise en compte de leurs statuts :

Car en première et en dernière instances, ce sont les recherches des commissaires, leurs qualités d'agencement des formes et des couleurs et surtout la puissance des œuvres qui l'emportent et non pas le statut présumé du médium [...] à notre tour, nous choisirons de refuser le rôle documentaire que l'on assigne habituellement à l'horizontalité, et nous situerons les images dans une autre dimension pour faire de l'exposition, tout simplement, un moment de plus dans la vie d'une œuvre.

Le deuxième texte est centré sur la bande dessinée contemporaine et ne parle pas de l'exposition. On notera toutefois cette injonction :

Un auteur se doit d'avoir conscience d'appartenir à cette histoire et qu'il se doit, s'il souhaite être de son époque, de maltraiter son médium en multipliant les hybridations avec les autres disciplines pour en faire jaillir des aspects inconnus.

- **Un entretien croisé « *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité* » entre Alain Berland et Jean-Marc Thévenet (p.8.)**

Dans cet entretien, Jean-Marc Thévenet expose le projet de l'exposition :

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 orthodoxie.

Il voit une rupture en train de se jouer dans la bande dessinée, 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. »

La génération actuelle d'auteurs de bande dessinée est très décomplexée au regard de ses aînés [...] Sans doute parce que désormais la bande dessinée n'est plus au service de la narration, elle entreprend d'autres champs exploratoires. Sur le versant de l'art contemporain, la référence à la bande dessinée n'est plus évoquée comme

une simple citation mais bien comme source de l'œuvre à venir [...] 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 contemporain.

Alain Berland évoque lui aussi la disparition des complexes des auteurs de bande dessinée (qui deviennent, sous sa plume, des artistes) :

[...] la nouvelle génération d'artistes qui fait la bande dessinée est totalement décomplexée et ne va pas tarder à emprunter d'autres médiums : l'installation pour Winshluss, le cinéma pour Joann Sfar...

Et se prononce pour un décloisonnement radical :

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 place [...] 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 conversations.

Les deux parlent d'une « exposition manifeste ».

- **Les présentations de chacun des artistes** (ou collectifs d'artistes) présentés dans la biennale (p.14 à 135) ; les artistes figurent par ordre alphabétique.

Chacune de ces présentations est constituée d'un court texte (moins d'une page, et souvent moins d'une demi page) non signé qui expose la démarche d'artiste et livre une analyse rapide des œuvres exposées et des reproductions des dites œuvres. Le collectif Atrabile dont la biennale présentait l'exposition *10x10* (créée en 2007 pour le festival lausannois BD-FIL) fait exception puisque le texte de présentation, signé de Karine Tissot s'étale sur un espace plus étendu (plusieurs pages). La présentation de Gérard Deschamps en est un autre puisqu'elle est constituée d'un texte de Bernard Blistène de 6 pages et est exempte d'illustrations.

- **Une présentation du 2^{ème} Prix Partouche du court métrage** expérimental et de la sélection 2010 (p.136)
- **Les notices biographiques des auteurs présentés** (p.138 à 143). Ces courtes notices rappellent, pour chaque artiste, ses dates et lieux de naissance, son lieu de travail actuel, ses expositions et son œuvre éditée.

1.14. *Archi & BD - La ville dessinée* – Cité de l'architecture et du patrimoine (2010)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 9 juin 2010 au 2 janvier 2011.

Lieu : Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Paris).

Equipe : Commissaire : Jean-Marc Thévenet, assisté de Lucile Rives, et Francis Rambert (directeur de l'Institut Français d'Architecture) ; Scénographie : Atelier Projectiles / Reza Azard, Daniel Meszaros et Hervé Bouttet.



Fig. 31 : Affiche de *Archi & BD*.

Œuvres exposées et choix scénographiques

Sur plus de 1000 m², l'exposition présentait 350 pièces de bandes dessinées produites par 150 auteurs du monde entier et d'époques très variées (de 1905, avec l'américain Winsor Mac Kay, au Japon contemporain de Jiro Taniguchi, en passant par Ceesepe, symbole de la Movida espagnole, Jacobs, Franquin...). Elles étaient juxtaposées avec une centaine de documents d'architectes : maquettes, plans, dessins...

L'exposition exploitait pratiquement tous les formats et supports possibles : on y voyait des planches originales encadrées, des croquis et dessins originaux ou numérisés et projetés, des reproductions agrandies d'imprimés, des imprimés (revues ou livres) sous vitrine, des maquettes, des vidéos, des objets...

Elle était conçue selon un parcours guidé par un long couloir (ce qui posait par ailleurs un problème de circulation car, une fois le parcours terminé, il fallait rebrousser chemin pour sortir). Ce parcours suivait un principe chronologique (il démarrait en 1905 avec Winsor McCay), jalonné par les évocations de trois grandes métropoles : New York pour le début du siècle (Mc Cay, George Mc Manus...), les super-héros (Jack Kirby, Will Eisner) et leurs héritiers du monde entier (Peter Kuper, Joe G. Pinelli, David Mazzuchelli, Juanjo Guarnido...) ; Paris et Bruxelles pour « L'esprit Moderne » d'après guerre et l'impact de l'exposition universelle de 1958 (Will, Franquin, Greg...), l'émergence et la domination de la ligne claire (de Hergé à Joost Swarte, en passant par Jacobs, Ted Benoit et Ceesepe), la figuration du futur (Moebius, Mézières, Druillet, Bilal...) et la représentation du quotidien de la banlieue (Jano, Margerin, Stanislas, Baru...) ; Tokyo, pour la période la plus contemporaine et la ville de la postmodernité (Florent Chavouet, Jiro Taniguchi, Frédéric Boilet)

Plusieurs « Regards croisés » proposaient en outre des focales sur des œuvres de bande dessinée ou d'architecture : le projet *La maison de verre*, *Villemolle, le village du futur* (de l'équipe de Ferraille présente), *Les Gardes-fous vs Les Sept Couleurs du noir* (Frédéric Bezian et Pierre-Alain Bertola), *La Ville rouge* (Michaël Matthys), les calendriers de l'agence *Vue sur la ville*, « Architecture de la façade, façade de la bande dessinée » (spéculation sur les ressemblances visuelles de la façade et de la planche de bande dessinée), le *Lousiana manifest* de Jean Nouvel, le Musée Hergé de Christian Portzamparc et Joost Swarte.

L'exposition se concluait par un espace de lecture dans lequel les visiteurs pouvaient feuilleter la plupart des livres dont étaient issus les documents présentés.

Catalogue

Titre : Archi & BD, La ville dessinée.

Auteurs : Jean-Marc Thévenet et Francis Rambert ont dirigé l'ouvrage. Les textes ont été rédigés par Jean Auquier, Thierry Bellefroid, Joseph Ghosn, Olivier Jalabert, Xavier Löwenthal, Philippe Morin, Benoît Peeters, Francis Rambert, Jacques Samson, Thierry Smolderen, Manuel Tardits, Jean-Marc Thévenet, Sophie Trelcat et Eric Verhoest.

Edition : Monografik éditions, Blou ; Cité de l'Architecture et du Patrimoine, Paris.

Le catalogue de 256 pages et 250 illustrations s'organise autour du sommaire suivant :

- **Trois textes introductifs** : l'avant propos du ministre de la Culture et de la Communication, Frédéric Mitterrand (p.5), l'introduction du président de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, François de Mazières (p.7) dans laquelle il insiste sur la popularité de la bande dessinée qui « séduit un large public », et un entretien entre Jean-Marc Thévenet et Francis Rambert (« Echanges croisés », p.10 à 21) qui livre des clés importantes pour la compréhension des enjeux de l'exposition (cf. Note sur les enjeux et la stratégie de l'exposition, ci-dessous).
- **Une première partie intitulée « Il était une fois... Winsor McCay »,** comprenant des textes de Thierry Smolderen (« Winsor McCay et ses héritiers », p.26 à 35), de Philippe Morin (« New York, première icône », p.36 à 51) et de Olivier Jalabert (« Les nouveaux héros des mégapoles américaines »).

- **Une deuxième partie intitulée « L'esprit moderne »** comprenant des textes de Jean Auquier (« L'exposition universelle de 1958 et l'école belge », p.64 à 73), de Eric Verhoest (« La Ligne claire », p.74 à 89), de Philippe Morin (« La ville extra-muros », p.108 à 122), et de Jean-Marc Thévenet (« Paris pour toujours ? », p.128 à 139), ainsi qu'un entretien avec Benoît Peeters (« Les utopies », p.94 à 103) et trois « Regards croisés » présentant de façon plus focalisée une œuvre ou un groupe d'œuvres montrées dans l'exposition : Pierre Chareau présente ainsi le projet *La maison de verre*, l'équipe de Ferraille présente *Villemolle, le village du futur*, et Frédéric Bezian et Pierre-Alain Bertola introduisent *Les Gardes-fous vs Les Sept Couleurs du noir*.
- **Une troisième partie intitulée « Itinérances de la bande dessinée »** comprenant des textes de Jacques Samson (« La ville en tête », p.142 à 151), de Manuel Tardits (« Tokyo, l'empire des signes », p.156 à 169), de Joseph Ghosn (« Voyages en images », p.170 à 183), et de Thierry Bellefroid (« De nouveaux territoires », p.190 à 207) et à nouveau trois « Regards croisés » sur *La Ville rouge*, de Michaël Matthys, sur les calendriers de l'agence *Vue sur la ville*, et sur le thème « Architecture de la façade, façade de la bande dessinée ».
- **Une quatrième partie intitulée « La bande dessinée comme média »** comprenant un texte de Sophie Trelcat (« Comic City, de 2 vers 3 dimensions », p.218 à 241) et deux « Regards croisés » sur *le Louisiana manifest*, de Jean Nouvel et sur le Musée Hergé, de Christian Portzamparc et Joost Swarte.

Le découpage du catalogue en chapitres est calqué sur le découpage de l'exposition en sections. Les trois grandes parties du catalogue s'ouvrent chacune sur un court texte reprenant tout ou partie de ceux présentés sur des grands panneaux dans l'exposition. Les monographies et les « Regards croisés » présentées dans chaque chapitre, correspondent aussi à des sous-sections de l'exposition. Chaque texte apporte un développement théorique sur le thème de la sous-section. La plupart des œuvres présentées sont reproduites dans le catalogue.

Notes sur les enjeux et la stratégie de l'exposition

Une exposition pour le grand public

Dans son introduction au catalogue de l'exposition, le président de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, François de Mazières évoque la popularité de la

bande dessinée : « J'ai souhaité que la Cité puisse investir un domaine de création artistique qui, non seulement séduit un large public, mais dont les liens avec l'architecture et l'urbanisme sont évidents. » On comprend bien qu'il s'agit alors, comme le souligne Julien Baudry, « d'une volonté de faire venir dans ce musée qui se cherche une identité un public plus large que celui auquel il est normalement destiné⁸¹. » Quelque soit le jugement que l'on porte sur l'intention des organisateurs de l'exposition, c'est un fait qu'elle attire un public nombreux (plus de 100 000 visiteurs l'avaient visité en novembre, conduisant à une prolongation) et, surtout, peu connaisseur en matière d'architecture comme de bande dessinée. En s'adressant ainsi au « grand public », les commissaires et scénographes ont été amenés à des choix (décrits par Jean-Marc Thévenet⁸²) qui peuvent décevoir les spécialistes de l'un ou l'autre domaine. Julien Baudry reconnaît que c'est ce principe qui cause une partie de sa déception et de son attitude très critique vis-à-vis de l'exposition :

L'exposition [...] se veut [...] un parcours donné à voir à un large public plus qu'à celui, plus réduit, des spécialistes et amateurs de l'une ou l'autre discipline [...] Ce n'est pas une critique, juste une observation pour signaler que d'emblée, l'exposition ne s'adressait pas à moi, ce qui peut assez largement expliquer ma déception⁸³.

Une exposition fondée sur la capacité de la bande dessinée à rendre compte d'un environnement et d'une époque

De nombreux extraits du catalogue fournissent des indices concordants sur un des principes fondant l'exposition. François de Mazières 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 notre époque contemporaine. » Dans leur entretien croisé, les deux commissaires de l'exposition 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 société.

Le projet de l'exposition est donc de mettre en lumière comment l'architecture et la bande dessinée se rencontrent sur les territoires du reflet et de la vision : Il est question de comparer les résultats auxquels parviennent deux formes adressant le même sujet : la ville. Pour cela, les commissaires s'appuient sur un atout fort de la

⁸¹ 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.

⁸² Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien avec P-L Daures, réalisé le 16 décembre 2010.

⁸³ Julien Baudry, art. cit.

bande dessinée en tant que médium : la capacité qu'elle a à porter sur un objet donné un regard qui n'est pas neutre et qui est marqué par l'intelligence de l'artiste. Dans son entretien avec Jean-Marc Thévenet, Benoit Peeters formule ainsi cette qualité particulière de la bande dessinée :

Même [si l'artiste] croit travailler dans l'imaginaire pur, il est profondément marqué par la réalité qui l'entoure et par l'esprit du temps [...] c'est une qualité majeure des grands auteurs de capter les signes qui les entourent et de les restituer sous une forme graphique. Avec ses images arrêtées, ses histoires lues et relues, la bande dessinée est sans doute un des meilleurs vecteurs pour imposer des signes durables qui façonnent notre perception.

Ce faisant, il met en évidence les deux facettes de la capacité de la bande dessinée à rendre compte du monde : le dessin d'une part, méthode pour capter et restituer « les signes qui nous entourent », et la narration d'autre part, sur laquelle Jean-Marc Thévenet met aussi l'accent :

Lors de grands rendez vous artistiques ou culturels, la bande dessinée était régulièrement absente, considérée comme anecdotique [...] Cette époque est révolue parce que son principe narratif fait référence, l'album de bande dessinée devient un élément de communication hors du champ même de la bande dessinée.

Ainsi, en poussant cette approche à l'extrême, on peut faire l'hypothèse que ce n'est pas la forme artistique bande dessinée qui est convoquée dans cette exposition, mais le médium et sa capacité à montrer quelque chose : caricaturalement, la bande dessinée joue ici le rôle que pourrait jouer la photographie dans une exposition sur la ville. La bande dessinée est un médium accessible et attractif, elle porte un regard sur le présent et une vision de l'avenir, et sa souplesse narrative lui permet de parler de n'importe quel sujet, d'en faire un récit... c'est l'outil idéal pour un projet d'exposition sur la ville :

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 medium qui est à l'heure. Sa très grande souplesse narrative est un atout.

Une exposition à la fois pléthorique et lacunaire ?

Avec plus de 350 pièces de bande dessinée présentée, l'exposition apparaît pléthorique : il est peu probable que le visiteur moyen soit en mesure d'accorder à chacune le temps qu'elle mériterait (en passant 30 secondes par pièce, ce sont déjà près de trois heures qui se seraient écoulées). A cet égard, Julien Baudry regrette « la vision archaïque d'une exposition ostentatoire vue comme un cabinet de collectionneur⁸⁴. » Les propos de Jean-Marc Thévenet sur la préparation de l'exposition⁸⁵ mettent en effet en évidence les mécanismes qui conduisent à une

⁸⁴ Julien Baudry, art. cit.

⁸⁵ Jean-Marc Thévenet, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, entretien cité.

telle approche : fin connaisseur de la bande dessinée, animé de l'ambition « de la montrer au plus grand public », le commissaire est tenté de la montrer toute entière et de ne faire aucune impasse. Mais une exposition collective est soumise à des contraintes particulières : 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 dans laquelle, comme le souligne Julien Baudry, « pas un seul élément d'architecture n'est représenté⁸⁶ » ? Tombant de Charybde en Scylla, le commissaire, tenté par l'exhaustivité, risque le hors-sujet pour éviter les lacunes.

Il faut aussi souligner que le grand nombre de pièces exposées laisse peu de place à un accompagnement didactique ou théorique. Celui-ci est proposé dans les textes très documentés du catalogue, mais une autre approche aurait pu conduire à être plus sélectif dans le choix des œuvres montrées (quitte à assumer des lacunes face aux critiques que les mêmes commentateurs n'auraient pas manqué de formuler) en laissant plus de place à des cartels plus approfondis puisant dans les textes de qualité écrits par les spécialistes réunis dans le catalogue.

⁸⁶ Julien Baudry, art. cit.

1.15. *Moebius-Transe-Forme* – Fondation Cartier (2010)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 12 octobre 2010 au 13 mars 2011.

Lieu : Fondation Cartier pour l'art contemporain (Paris).

Equipe : Commissaire général : Hervé Chandès ; Conseiller scientifique : Isabelle Giraud ; Commissaires : Grazia Quaroni et Leanne Sacramone, assistées de Camille Kotecki ; Scénographie : Nathalie Crinière, assistée de Gaëlle Dodain et Ghislain de Fommervault.



Fig. 32 : Affiche de *Moebius-Transe-forme*

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition s'étendait sur deux étages de la Fondation Cartier (rez-de-chaussée et sous-sol), chaque niveau étant constitué d'une salle d'exposition et d'une salle de projection.

Dans la salle du rez-de-chaussée, éclairée par les grandes baies vitrées de la Fondation Cartier, de longues vitrines horizontales étaient disposées en un parcours occupant toute la surface de la salle. Dans ces vitrines, les documents étaient présentés sur 2 ou trois niveaux d'étagères vitrées : En regardant la vitrine d'au-dessus, le visiteur voyait ainsi les documents à différentes profondeurs de champ. Les documents exposés ainsi étaient des dessins originaux (planches, croquis, carnets ouverts...), des livres et des revues, ainsi que quelques objets (des figurines essentiellement) : l'ensemble rendait compte de l'intégralité de l'œuvre de Moebius / Jean Giraud : de *Blueberry* au *Monde d'Edena*, en passant par *Arzach*, le *garage hermétique*, *l'Incal*... Dans cette salle était aussi présenté sur un lutrin un livre constitué des *fac-simile* agrandis de toutes les planches originales de l'album *Mister Blueberry*, que les visiteurs pouvaient feuilleter.

Dans la salle de projection attenante, on pouvait voir *La Planète encore*, un film d'animation 3D, adapté de l'univers du *Monde d'Edena*, coréalisé par Moebius et Geoffrey Niquet.

La salle du sous sol, beaucoup plus sombre, était consacrée à la mise en valeur d'images créées par Moebius présentées selon une très grande variété de procédés.

Des dessins originaux en couleur étaient accrochés sur le mur du fond dans des cadres noirs de diverses tailles (de la dizaine de centimètres au mètre). Les cadres étaient espacés les uns des autres et éclairés isolément ou par groupes. Au dessus était projeté un diaporama de dessins réalisés sur fond noir.



D'autres dessins encadrés étaient présentés sur un deuxième mur selon un dispositif différent : le mur lui-même était peint en orange et orné de motifs ouvrant une perspective. Les cadres étaient ici accrochés côte à côte, sur la ligne d'horizon, sans espace entre eux.

Des reproductions agrandies de 8 dessins du *Chasseur déprime* ornaient un troisième mur : les dessins en noir et blanc avaient été agrandis de manière à occuper toute la hauteur du mur (4 m, selon mon estimation).



D'autres images isolées étaient présentées à l'horizontale, au sommet de colonnes de section carrée et hautes de 80 à 120 cm. Ces images de petit format et en couleur étaient rétro éclairées.

Le carnet *La faune de Mars* avait été démembré et ses pages étaient présentées dans des cadres individuels accrochés de façon régulière formant un rectangle d'environ 10x20 cadres. Un autre carnet était exposé dans une vitrine, accompagné d'un diaporama de ses pages numérisées, défilant sur un écran.

Dans une salle attenante, était projetée, *MétaMoebius: Giraud-Moebius, Métamorphoses*, un long métrage documentaire consacré à Moebius et co-écrit par lui-même, réalisé par Damian Pettigrew.

Catalogue :

Titre : Moebius-Transe-Forme.

Auteurs : Adeline Pelletier.

Edition : Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris ; Actes Sud, Arles.

Le catalogue de 304 pages présente 250 reproductions (couleurs et noir et blanc) des œuvres exposées. Il s'organise autour des parties suivantes :



Fig. 33 : Couverture du catalogue de Moebius-Transe-forme

- *Métamorphés* (p.7) présente les principales facettes de l'œuvre de Jean-Giraud / Moebius au travers de plusieurs personnages : Moebius lui-même, Blueberry, Arzach, Le Major, John Difool, Stel et Atan. Chaque personnage est introduit par une citation de Moebius et présenté uniquement au travers de ses représentations graphiques.
- *Bienvenue dans l'univers sans espoir des rêves emboîtés* (p.73) est un entretien de Moebius avec Michel Cassé, directeur de recherche au CEA, chercheur associé à l'Institut d'astrophysique de Paris.
- *Formes métamorphiques* (p.89) présente essentiellement des reproductions de pièces présentées dans l'exposition regroupées autour du thème de l'invention de forme, parfois introduites par des citations de Moebius : Les abstraits, les hybrides, des extraits du carnet *Mars et sa faune fantastique*...
- *Métaprocessus* (p.127) présente aussi des reproductions de pièces montrées dans l'exposition autour des thèmes suivants : Le désert et la méditation, le rêve, les cristaux...
- *Métamorphoses, une anthologie des transformations et autres façons d'être* (p.173), présente des textes rassemblés par Alberto Manguel sur le thème de la métamorphose, d'Ovide à Prévert, en passant par Goethe, Dante, Grimm et Jung. L'anthologie est complétée de reproductions de pièces présentées dans l'exposition dont les *Eclosions n°1 à 24*, extraites du *Bandard Fou*.
- *Métamorphoses* (p.261) présente des reproductions de pièces montrées dans l'exposition autour du thème de la métamorphose.

- *Métaannexes* (p.293) contient un « lexique moebiusien », une bibliographie de Moebius, ainsi que sa filmographie et les expositions auxquelles il a participé, les légendes et crédits des œuvres reproduites, les remerciements

1.16. Etienne Davodeau, Dessiner le travail – Festival « Filmer le travail » à Poitiers (2011)

Fiche technique de l'exposition

Dates: du 21 janvier au 6 février 2011

Lieu : Espace Mendes-France et Musée Sainte-Croix, à Poitiers, dans le cadre du festival « Filmer le travail ».

Equipe : Commissariat : Jean-Paul Géhin et François Perrier ; Scénographie : Jean-Paul Géhin et Pierre-Laurent Daures



Fig. 34 : Affiche de l'exposition Etienne Davodeau, dessiner le travail

Œuvres exposées et choix scénographiques

L'exposition était organisée en six sections thématiques (*Les gestes du travail, les femmes au travail, Les paysans, Les ficelles du métier, Luttés, Satisfaction au travail*) et une septième section *Carte blanche aux étudiants de l'EESI*. Dans chaque section thématique étaient montrées des images issues d'ouvrages d'Etienne Davodeau : *Anticyclone, Chute de vélo, Géronimo*⁸⁷, *La gloire d'Albert, Lulu, Mauvaises gens, Rural !, Un homme est mort*⁸⁸, et *Les ignorants*⁸⁹.

Les images étaient présentées sous diverses formes : planches originales sous-verre (31 pièces dont un calque) ; reproductions de planches imprimées entières (45 pièces) ou de cases ou de strips extraits de planches imprimées (28 pièces), agrandies au format A1, A2 ou A3 et apposées sur carton bulle ; projection d'un diaporama de 10 planches du livre en cours de réalisation (*Les ignorants*).

Les images (planches, strips ou cases) avaient été sélectionnées pour leur qualité documentaire sur le monde du travail. Elles étaient généralement rassemblées en groupes d'images issues d'un même ouvrage. Planches originales et reproductions étaient accrochées aux cimaises ou accrochées sur des grilles *Beaubourg*, voire, dans quelques cas, fixées directement au mur. Une sélection de 8 planches successives de *Un homme est mort*⁹⁰ étaient présentée dans une grande vitrine du Musée Sainte-Croix, fixées sur le mur du fond de la vitrine. Le sens de circulation

⁸⁷ Réalisée avec Joub.

⁸⁸ Réalisé avec Kris.

⁸⁹ A paraître.

⁹⁰ Les planches 124 à 131.

devant cette vitrine se faisant de la droite vers la gauche, il a été résolu d'accorder l'ordre de présentation des planches : la première planche de la série étant située à l'extrémité droite de la vitrine et la huitième à l'extrémité gauche, elles étaient ainsi présentée dans un sens de lecture inhabituel.

Une grande vitrine (constituant la section *Les ficelles du métier*) était en outre consacrée à la documentation de l'auteur (croquis, cartes, articles de journaux, essais de couleurs) et à son travail de dessin d'affiches. Une deuxième vitrine, plus petite montrait une sélection des livres d'Etienne Davodeau, et notamment de leurs traductions.

L'exposition n'a pas donné lieu à l'édition d'un catalogue. Elle a accueilli un millier de visiteurs en 10 jours.

2. Comptes rendus d'entretiens

Sont retranscrits ici des entretiens réalisés avec des personnes impliquées à divers titres dans des expositions de bande dessinée. Ces entretiens ont été réalisés selon différentes modalités : entretiens *de visu*, entretiens téléphoniques ou échanges de courriers électroniques. Parmi les propos recueillis à l'occasion de ces entretiens, j'ai opéré une sélection pour ne conserver que les éléments relatifs à notre sujet (l'exposition de bande dessinée) et susceptibles de nourrir la réflexion. Certaines formulations relevant du langage oral ont été adaptées pour faciliter la lecture.

2.1. Des auteurs de bande dessinée exposés en galerie d'art -

Entretien avec Anne Barrault

Entretien réalisé le 2 mars 2011 à Paris.

Anne Barrault dirige une galerie d'art exposant des œuvres d'artistes contemporains et d'auteurs de bande dessinée : Jochen Gerner, Killoffer...

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.
Les passages introduits par la mention « **AB** : » sont de Anne Barrault.*

PLD : Pour commencer, pouvez vous m'exposer les raisons qui vous ont conduit à exposer des auteurs de bande dessinée ?

AB : Au départ, il y a le constat qu'il y avait beaucoup d'artistes contemporains qui puisaient dans l'univers de la bande dessinée et que le milieu de l'art contemporain est assez friand de ce genre de travaux, mais ne connaît rien à la bande dessinée. Et en parallèle, il y avait plein de choses qui se passaient en bande dessinée, en France et en Europe, et un vrai travail de dessin ; je trouvais dommage de ne pas le mettre en avant au sein de la galerie. Donc c'était pour faire un pont, pas pour devenir une galerie de bandes dessinées, ce qui annulerait totalement l'idée de base. Moi, les expositions de bande dessinée, en général, ça m'a toujours ennuyé : Dans le peu que j'ai pu voir, je me retrouvais à lire un livre au mur. Donc j'étais face à ce problème là en me disant : Comment inviter un auteur de bande dessinée alors que je n'ai pas forcément envie de voir des planches sur un mur. Grâce à Etienne Lécroart, que j'ai rencontré en premier, et qui m'a parlé de l'OuBaPo, j'ai eu l'occasion de présenter cette première exposition. Ils ont accepté parce que c'est un groupe qui travaille à partir des contraintes et que ça les intéressait de se demander : si on n'expose pas de planche, qu'est ce qu'on expose sur un mur ? Tout le monde a d'ailleurs très bien utilisé cette contrainte et ça a été une expérience que j'ai trouvée très intéressante. De là, j'ai tissé des liens avec Jochen Gerner, qui lui est vraiment des deux univers, à la fois bande dessinée et art contemporain ; il est loin d'être un auteur classique de bande dessinée. Et puis j'ai pu aussi rencontrer Killoffer, et David B. Et si eux, je les représente maintenant à la galerie, c'est 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 réciproquement. Ils ont besoin de ces deux activités pour avancer, et c'est quelque chose qui est important.

Au début, quand j'ai dit que j'allais faire une exposition avec des auteurs de bande dessinée, c'est sûr qu'on me regardait avec... pitié. Et finalement, maintenant, l'exposition à La Maison Rouge, la Biennale du Havre, par exemple, ça a fait bouger les lignes.

PLD : Les visiteurs de la galerie sont ils des amateurs de bande dessinée ou s'agit il du public normal d'une galerie ?

AB : C'est le public normal. Ce sont deux milieux cloisonnés. Quand on expose Killoffer, s'il y a des gens du milieu BD qui viennent, comme ce ne sont pas des planches, en général ils font demi-tour et ils partent. Il y a beaucoup d'amateurs de bande dessinée qui seraient un peu comme des collectionneurs de timbres, un peu fétichistes. Donc le dessin, ils prennent à peine le temps de le regarder, ça ne les intéresse pratiquement plus. En général, on a du mal, vraiment à faire venir des amateurs de bande dessinée à la galerie, ça reste le public d'art contemporain et ça leur permet de découvrir un travail. Par exemple, l'exposition de David B, qui a eu beaucoup de succès, c'est des gens qui découvraient le travail de David B sur le mur, ils n'avaient pas lu de bandes dessinées de David B. A la suite de cette exposition, certains ont acheté ses livres et ont découvert son univers de bande dessinée.

PLD : C'est un public d'art contemporain qui vient sans forcément savoir qu'il s'agit d'un auteur de bande dessinée ?

AB : Oui : on envoie une invitation au vernissage. Parmi les gens qui viennent il y en a qui connaissent, mais la majorité vient voir un nouvel artiste qu'ils ne connaissent pas.

PLD : Quelle est l'histoire de la galerie ?

AB : La galerie a ouvert en 99. La première exposition avec des auteurs de bande dessinée, c'était l'OuBaPo, en 2003. On a mis beaucoup de temps à la faire, le temps de rencontrer tous les auteurs. Il y a six expositions par an, mais il n'y a pas de régularité relative à la bande dessinée. Par exemple, cette année, il n'y en aura pas. J'ai un peu freiné, parce qu'il y a eu beaucoup de choses autour du dessin et de la bande dessinée et les gens ont l'impression qu'on ne fait plus que ça.

PLD : Le projet de départ, qui était de faire un pont, est il couronné de succès ?

AB : Egoïstement, ça me fait plaisir de présenter des travaux qui me semblent importants ; je pense que ça a aidé à montrer des choses que le public de l'art contemporain ne connaissait pas. Parce que la majorité des gens de l'art contemporain venait vers moi en me disant : moi je ne connais pas, je n'ai rien lu....Certains ont fait l'effort maintenant de regarder la bande dessinée alors qu'ils

ne la regardaient plus depuis leur plus jeune âge. Ce qui a aidé aussi, c'est des choses comme *Valse avec Bachir* ou *Persépolis*. Tout d'un coup sont apparus des films d'animation adressés aux adultes. C'est quelque chose qui change aussi [...]

PLD : Les amateurs d'art contemporain qui achètent des œuvres d'auteurs de bande dessinée se caractérisent-ils différemment des autres ?

AB : Non. Pour David B., pour les acheteurs, ça a été vraiment un coup de foudre. Ils ne connaissaient rien de David B. mais ils ont acheté tout de suite. Même une grande collectionneuse de peinture ancienne qui avait plus de 70 ans... Donc on ne peut pas dire que ce soit un public plus jeune. Souvent les jeunes, amateurs de BD sont au contraire déçus quand ils viennent ici. Ils repartent vite.

PLD : Que se passe-t-il lorsqu'on expose des dessins de Killoffer, par exemple ? Est-ce que ça renvoie à la bande dessinée, ou est-ce qu'il pourrait exister un Killoffer dessinateur de bande dessinée et un Killoffer dessinateur d'art ?

AB : Il pourrait y avoir deux Killoffer, parce qu'il a une pratique très différente quand il travaille à l'encre et quand il travaille à la mine de plomb. Ça justement, ça perturbe beaucoup les gens. 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 tout. Après, il y a son univers et c'est toujours cet humour grinçant qui est toujours là et bien là. Mais là, pour Killoffer, on peut dire qu'il peut y avoir plusieurs Killoffer. Pour ceux qui connaissent les *676 apparitions de Killoffer*, quand ils voient la dernière exposition, il y a une surprise : pas un personnage, un travail au crayon noir : formellement, c'est très différent [...]

PLD : les dessins exposés vous paraissent-ils narratifs ?

AB : Ils le sont parce qu'effectivement ils peuvent raconter une histoire. Les titres sont assez évocateurs. Si on connaît un peu l'univers de David, là il parle de la même chose. C'est autobiographique.

PLD : Jochen Gerner parle de mécanismes de micro édition mentale : dès lors qu'on accroche deux dessins côte à côte, ça déclenche un mécanisme de lecture. Vous le vérifiez ?

AB : C'est l'enjeu de l'exposition : quand l'artiste expose, il donne son travail à des gens ; on projette ce qu'on a envie de projeter. On peut faire effectivement quelque chose avec deux dessins, mais je pense qu'une chose suffit déjà. Souvent les artistes pensent qu'ils ont fait des choses bien précises et les gens ensuite décèlent totalement autre chose et il suffit d'un dessin pour imaginer. Je ne pense pas qu'il y ait besoin nécessairement de deux dessins pour se raconter une histoire.

PLD : Les auteurs s'impliquent ils dans l'accrochage ?

AB : Bien sûr : on choisit ensemble les cadres, et après, l'accrochage on le fait ensemble. David avait conçu un nombre précis de dessins en fonction de l'espace. C'est le travail d'exposition : comme on fait un certain nombre de dessins pour le livre, on fait un certain nombre de dessins pour l'exposition.

PLD : Sur une planche, la taille d'un dessin détermine celle des autres. C'est donc vrai aussi pour la conception des dessins pour une exposition ?

AB : Pour tous les artistes : ils savent qu'ils exposent ici, il vont concevoir un projet en fonction. Killoffer va exposer au musée des Sables d'Olonne : il est parti là bas pour voir l'espace. Du coup là il est en train de concevoir des dessins pour que ça rentre dans cet espace. Ce n'est pas la même chose d'investir 200 m² ou 30 m². C'est essentiel comme donnée.

PLD : Le travail de Gerner est un peu différent : il part du livre pour aller au mur. Est ce que ça change quelque chose d'accrocher des livres transformés ?

AB : Le livre n'est plus présent du tout. C'est plus le document imprimé au sens large qu'il détourne : des cartes postales, des cartes, Le livre n'est plus du tout présent. On expose aussi les *dessins téléphoniques* de Jochen. Il y avait l'ensemble de ses dessins téléphoniques. Donc les 80 pages, encadrées : 7 lignes de 12 pages.

PLD : Ce qui est intéressant, c'est la quantité, la hauteur, le volume qui sont des signes appelant à autre chose que la lecture.

AB : C'est comme son livre de *dessins téléphoniques*, je pense que personne ne lit ce livre, on prend une page au hasard et là, c'est pareil, les gens sont accrochés par une couleur, un dessin qui les interpelle et ils lisent quelques pages, et puis ils repartent.

PLD : Ça pose la question de la distance : on se met à quelle distance pour regarder ?

AB : Parfois, avec les *dessins téléphoniques*, les gens portent plus d'attention si il n'y en a que quelques uns. Si il y a une telle profusion, les gens sont un peu freinés par la quantité. Mais visuellement, c'est très beau. C'est comme *TNT en Amérique*, on avait présenté l'ensemble des planches originales à la FIAC, exposées dans 2 grands cadres. Et de loin, c'est très très beau, on a l'impression de voir du noir avec quelques lumières, ça fait penser à une ville la nuit, et quand on approche, on voit ce texte qui apparaît. Et quand on approche encore, on voit qu'il y a une matière un peu étrange, l'encre, la page qui a gondolé et on voit le verso de la page

et là, ce sont des lectures très différentes. *TNT en Amérique*, les gens adorent cette œuvre, mais jamais ils n'ont pris le temps de lire tous les mots.

PLD : Il s'agit du même matériel dans un livre et au mur. Qu'est ce qui change entre les deux configurations ?

AB : Là, ce qui change, c'est qu'il y a une différence entre l'original et l'impression du livre. Donc ce n'est pas le même rapport. C'est vrai que moi qui suis plutôt anti-planches, j'ai quand même exposé des planches originales de David B. : les couvertures de *l'Ascension du Haut Mal*. Les couvertures de David B, c'est un travail à l'encre, très beau qui n'est pas apparent sur l'édition puisqu'il y a une couleur jaune, le logo, etc. Pour Jochen et *TNT en Amérique*, c'est à peu près la même chose : l'édition, c'est un noir Photoshop et on n'a plus du tout une encre noire, qui est superbe à voir. Et le lettrage a été changé pour éviter un procès. Alors que là, on retrouve le lettrage Hergé. On a cette matière dans l'œuvre originale qui ne transparaît pas du tout dans le travail d'édition. Et pour les *dessins téléphoniques*, c'est pareil : dans le travail d'édition on a quelque chose de plat, alors que là, il peut utiliser du *Tipp-ex*, du stylo bille, parfois un peu de gouache, etc. et du papier libre. Et ce n'est pas la même chose de voir une page après l'autre et toutes ces pages étalées sur un mur.

PLD : Les originaux des *dessins téléphoniques* sont des documents définitifs alors qu'une planche originale est un document préparatoire. Quand on voit, sur une planche originale, du *Tipp-ex*, on appelle ça un repentir, ce n'est pas destiné par l'auteur à être montré. Là, ces pages sont déjà l'œuvre finale ?

AB : Oui. Là il en est à son troisième carnet de *dessins téléphoniques*. Une page met deux à trois mois à être remplie. Ce n'est pas du tout un graffiti, c'est un travail long et consciencieux, avec ce dessin qui est très différent quand son attention est prise par une conversation. L'expérience de Jochen, c'est deux choses : il fait des choses, et après, il a la chance d'avoir une maison d'édition qui voit ses projets et les édite et une galeriste qui les expose. Il est vraiment en contact avec ces deux domaines.

PLD : Il y a une différence entre l'accrochage des *dessins téléphoniques* sur un mur entier et l'accrochage de l'intégralité des planches originales d'un album de Baru, *Autoroute du soleil*. Ce sont deux travaux conçus à des fins différentes au départ. Dans ce cas, où situer les couvertures de *l'Ascension du Haut Mal* que vous avez exposées ?

AB : Oui, là, effectivement, quand David a conçu ces couvertures, c'était pour être les couvertures de ses livres. Mais quand on a revu ces planches, on les lit en

séquence : la page devient totalement noire, les personnages grossissent et grandissent, etc. On ne les vendra jamais isolément. C'est totalement emblématique du travail qu'il a fait sur lui et son frère et ça reprend totalement tout son univers. Il a accepté qu'on expose ces couvertures et je trouvais que ça prenait vraiment un sens. Et d'ailleurs, on l'a présenté au salon du dessin où personne ne connaissait David B. et les gens trouvaient ça très beau sans connaître, et sans que j'aie besoin d'expliquer.

PLD : Ce cas est étonnant puisqu'on est dans un travail destiné à l'édition, qui en même temps n'est pas une page de bande dessinée, une image qui se lit isolément mais dont l'exposition révèle la séquence ?

AB : Là, oui, c'est sûr que c'est une série. Mais les artistes d'art contemporain peuvent aussi faire des séries de photos, ou des séries de vidéos, un ensemble à lire [...] C'est quelque chose d'assez récurrent sans que ça ait quelque chose à voir avec la bande dessinée.

PLD : En termes de prix, est ce que les œuvres d'auteurs de bande dessinée sont dans les mêmes catégories de prix que celles d'autres artistes ?

AB : Quand j'ai commencé à exposer *TNT*, ou Killoffer, j'ai mis le même prix que pour les artistes qui étaient à la galerie. C'est pour ça qu'on a peu de contact avec les amateurs de bande dessinée parce que ceux qui sont venus ont été effarés par les prix ! On a vendu quelques planches de David, L'habitude, c'est souvent, à la sortie d'un livre, de faire des signatures chez un libraire et d'exposer quelques planches qui étaient achetées dans la foulée très vite, mais à des prix dérisoires. Et finalement aujourd'hui les auteurs se retrouvent un peu frustrés que beaucoup de planches soient parties, souvent les meilleures, à un bon prix pour l'acheteur, et du coup ils ont plein de manques dans leurs planches originales et au moment d'une exposition, ils n'ont plus grand chose à exposer. Le travail d'une galerie, c'est, entre autre, d'éviter ça. Si on vend des planches, on essaye de vendre des ensembles à des musées. Suite à l'OuBaPo, l'ensemble des *676 apparitions de Killoffer* avait été acheté par le CNBDI en deux fois. Pour les couvertures de David B, il y a des acheteurs qui sont très intéressés, mais on a peur qu'ils les revendent séparément après. Donc pour l'instant, je les garde.

2.2. *Dessiner le travail* - Entretien avec Etienne Davodeau

Entretien téléphonique réalisé le 7 mars 2011.

L'entretien fait principalement référence à l'exposition *Etienne Davodeau : Dessiner le travail*, tenue du 21 janvier au 6 février 2011 à l'Espace Mendès France et au Musée Sainte-Croix à Poitiers. Elle s'inscrivait dans le cadre du festival *Filmer le travail*, présidé par Jean-Paul Géhin (dont il est question dans l'entretien) et consacré au film documentaire sur le travail. On pouvait y voir une trentaine d'originaux d'Etienne Davodeau (encre, lavis, encres de couleur), des reproductions agrandies de planches et de cases extraites de ses livres et abordant les différents aspects des transformations du travail contemporain (gestes, rapports sociaux, représentations individuelles et collectives...), ainsi que des documents de travail (croquis, essais de couleurs...) et des inédits.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.
Les passages introduits par la mention « **ED** : » sont de Etienne Davodeau.*

PLD : Comment s'est déroulée la préparation de l'exposition *Dessiner le travail* ? Comment t'es tu impliqué dans la préparation de cette exposition ?

ED : Concrètement, ça s'est passé de la manière suivante : j'ai reçu un coup de fil de Jean-Paul, qui m'a expliqué ce qu'est le festival *Filmer le travail*, et le projet qu'il avait de proposer une exposition sur le travail dans la bande dessinée que je pratique. Quand on me propose une expo, je ne dis pas toujours oui, mais là, le cadre et l'idée me plaisaient, j'ai donc dit oui rapidement. Ils sont venus à deux à la maison, pour parler du fond de l'expo et des différents thèmes qui seraient abordés.

PLD : À ce stade, les thèmes étaient déjà fixés ?

ED : Ils ne sont pas venus à la maison les mains vides : ils avaient déjà des thèmes transversaux qu'ils voulaient aborder, qui se traduiraient par un choix particulier de planches et de livres. Moi, à ce stade là, de toute façon, je considérais que c'était leur exposition. Evidemment, s'il y avait eu des choses majeures sur lesquelles j'avais été en désaccord, je leur aurais dit, mais là, j'ai validé tout ce qu'ils me proposaient : Je trouvais ça pertinent. A partir de là, ils ont dû repasser deux fois à la maison, une première fois pour affiner ces thématiques et la fois d'après avec un plan des lieux : tout ça était très calibré, très organisé.

PLD : Pour les choix des planches qui étaient exposées, c'est toi qui as fait des propositions ?

ED : Non, je les ai laissés vraiment venir. La seule chose que j'ai faite, c'est de leur indiquer des livres qu'ils n'avaient pas considérés ; et pour cause, c'est des livres qui étaient passés un peu inaperçus comme *Anticyclone*, des polars plus anciens...

PLD : ... et qu'ils n'avaient pas repérés comme pouvant faire partie du corpus.

ED : Oui, quand j'ai vu leurs thématiques, je leur ai dit qu'il y avait aussi ces bouquins là, qui pourraient intégrer l'ensemble. Voilà, c'est quasiment ma seule intervention à ce stade là. Puis, la dernière fois, on a collecté les planches en question, ce qui était disponible ; parce qu'évidemment, tout n'est pas disponible...

PLD : Donc le travail de commissariat, c'est-à-dire le choix de ce qui est exposé et son organisation de façon cohérente, a été fait par l'équipe du festival, mais tu n'as pas été fortement impliqué.

ED : Pour être plus précis, je n'ai pas été impliqué dans le choix des thématiques : les gestes du travail, les femmes au travail... Sur le choix des planches, en revanche, comme je les connaissais un peu mieux qu'eux, j'ai pu leur faire quelques propositions.

PLD : Est-ce que ce regard extérieur sur ton travail t'a appris quelque chose ?

ED : Cette exposition là m'a permis de regarder d'un œil nouveau cette thématique qui est dans mes bouquins plus que je ne le pensais. Je ne m'étais jamais dit que j'allais faire des livres qui parlent du travail. Mais ils m'ont amené à constater, à travers l'expo qu'effectivement... Je le savais, je ne suis pas complètement aveugle, mais ça m'a permis d'en mesurer l'importance. Je n'avais pas estimé la constance de ce thème là dans mon travail. Ceci dit c'est un thème qui y est d'une façon incidente : mes thèmes de prédilection relèvent plutôt de la vie quotidienne, des classes moyennes, voire défavorisées... la notion de travail est là.

PLD : Il y a eu d'autres expositions consacrées à ton travail, il va y en avoir une à Bastia ce printemps...?

ED : Il y en a une à Bastia, oui. Dans le cadre de festivals de bandes dessinées, ça arrive : j'en ai eu une à Saint-Malo, à *Quai des Bulles*, sur un livre en particulier, *Un homme est mort* ; à Bastia, c'est sur l'ensemble de ce que j'ai fait... ça arrive de temps en temps. Mais sur des thématiques aussi précises, d'une part, et dans un contexte hors bande dessinée d'autre part, ce n'est pas si fréquent. C'est aussi une des raisons qui m'ont incité à accepter, parce que malgré tout, ça prend du temps.

PLD : Justement, ce type d'exposition dans un contexte hors bande dessinée, qui est très différent d'un festival, ça doit servir quels objectifs selon toi ? Ce qu'on a vu dans l'exposition *Dessiner le travail*, est ce que ça parle de toi, de ton œuvre, ou est ce que ça parle de ce que racontent tes livres ?

ED : Evidemment, ça parle de mon travail, c'est la première entrée de l'exposition. Elle 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. Ça c'est une raison importante ; 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 ; La bande dessinée, ce n'est pas un critère de valeur en soi, mais c'est un langage, qui permet des choses et peut être que vous la connaissez mal et que vous vous en tenez à l'écart ». A chaque fois que je peux m'approcher du milieu du cinéma, ou du roman, ou des choses comme ça, je le fais aussi dans cette optique là. Très sincèrement, je le fais aussi à titre de curiosité personnelle, parce que ça m'intéresse de découvrir d'autres milieux, mais cette idée là n'est jamais absente : dire que la bande dessinée n'est pas que pour les lecteurs de bande dessinée.

PLD : Ce qu'on a vu dans l'exposition c'est essentiellement des planches issues de tes livres. Exposer des planches, qu'est ce que ça apporte de plus par rapport au livre ?

ED : Quand on expose des planches sous la forme d'originaux, ça permet aux gens que ça intéresse de passer avant l'imprimeur, en quelque sorte, de voir l'objet réel qui a été dessiné. Alors évidemment, les amateurs de bande dessinée connaissent ça depuis longtemps. Moi-même j'ai souvent du plaisir à voir les originaux, pour voir tous les petits repentirs, les accidents, les petites choses cachées, modifiées, etc. Maintenant, c'est une curiosité que n'ont pas les gens qui ne s'intéressent pas à la bande dessinée. Mais cette absence de curiosité me convient aussi : dans l'optique d'amener la bande dessinée vers des gens qui ne la connaissent pas, je ne veux pas tout de suite leur mettre le nez dans la mécanique : je vais juste leur donner envie, ou un petit intérêt pour la bande dessinée en général. Ça peut passer par là, les gens peuvent être intéressés à voir comment c'est fait : les coups de crayon, les coups de gouache, ça permet d'établir un contact plus proche avec l'objet, la planche-objet.

Maintenant, reprenons l'exemple de l'exposition sur *Un homme est mort* à Quai des bulles : Comme elle avait bien marché pendant le festival, le festival a décidé de la garder et de la proposer à la location. C'était des originaux, intégralement : la

moitié du bouquin, à peu près. C'est une expo qui n'est pas partie du tout. Parce que qui dit originaux, dit location un peu compliquée, l'assurance ayant une conséquence sur le prix de location... 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'expo. Donc Quai des Bulles, Kris et moi, qui sommes co-auteurs du livre, nous avons décidé de faire une version numérisée, avec des très bons tirages, avec un prix de location beaucoup plus bas, avec une caution, mais pas d'assurance... 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. Mais dans un festival de bande dessinée, pour des amateurs de bande dessinée, dans une galerie de bande dessinée, une expo sans originaux n'aurait aucun sens. Ça dépend de la destination.

PLD : Dans le cas d'une exposition de reproductions, comme pour *Un homme est mort*, où il y a la moitié du livre, ça veut dire qu'il s'agit d'exposer un livre à la lecture?

ED : On a fait les choses en très grand, 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 lecture. Ce rapport collectif ensuite débouche peut être sur un temps de lecture du livre.

PLD : L'exposition peut être vue comme une façon d'amener de nouveaux lecteurs à la bande dessinée, mais ça peut aussi être une façon de diffuser différemment la même œuvre ?

ED : Mais ce n'est pas la façon ordinaire. Avant tout, je revendique le fait de faire des livres. C'est une façon parallèle, secondaire, de diffuser ce qu'il y a dans les livres. Même si on ne peut pas demander à des gens de lire intégralement des livres qui sont accrochés sur les murs : ça n'aurait pas de sens et personne ne le fait.

PLD : Dans *Dessiner le travail*, comment est venu le choix de montrer à la fois des originaux et des reproductions?

ED : Le choix est venu après que je leur aie dit ce que je viens de te dire : vu l'endroit où on est, les gens qui vont venir, est ce qu'ils ne veulent voir que l'un ou que l'autre ? On a mis un peu d'originaux pour favoriser cet accès immédiat au travail ; en plus, comme c'est un festival qui parle de travail ça a un sens qu'on voie le vrai travail du dessinateur, de l'auteur. Mais que tout soit sous cette forme là était un peu compliqué, du point de vue des assurances, du gardiennage, de l'accrochage sécurisé... et puis, il n'était pas nécessaire qu'il n'y ait que des originaux : ce n'était pas utile. Et puis ça permettait aussi d'agrandir les choses [...] C'était vraiment intéressant de pouvoir jouer sur les différents formats, parce que les planches ne sont pas très spectaculaires.

PLD : As-tu eu des retours de la part des visiteurs ?

ED : Dans le cas de Poitiers, c'était un peu particulier parce que l'expo n'était pas l'objet principal de la manifestation. Donc je n'ai pas eu de retours de gens qui sont allés voir cette expo. Les gens étaient là pour le festival, probablement, et en même temps, ils découvraient l'expo... mais c'est assez différent d'un endroit où l'expo est la chose que viennent voir les gens en premier.

De toute façon en général, c'est la lecture du livre qui génère du retour. J'ai beaucoup de courriers et de mails de lecteurs ; j'ai rarement des mails de gens qui sont allés voir une expo et qui veulent m'en parler. Mon boulot n'est pas d'exposer : on n'est pas des peintres, ou des sculpteurs. L'exposition est quelque chose de presque accessoire. Je me souviens, il y a quelques années, avoir été sollicité par une galerie d'art contemporain qui voulait que je fasse venir des auteurs de bande dessinée ; je leur ai dit que c'était une très bonne idée parce que la bande dessinée est un art contemporain. Des auteurs de bande dessinée étaient tout à fait d'accord pour exposer, mais ils disaient « il faut que vous encadriez nos planches », chose que la galerie en question ne pouvait pas comprendre : « les artistes qui viennent chez nous, ils encadrent eux-mêmes, ils financent le déplacement... » [...] Il a fallu que je fasse preuve de pédagogie pour leur expliquer que les auteurs de bande dessinée, y compris les gens qui sont très connus, ne font pas ça pour exposer. Ils veulent bien exposer, ils veulent bien prêter leurs originaux, mais il ne s'agit pas pour eux que ce soit un temps de travail supplémentaire : Ce n'est pas une demande de leur part, c'est une demande de la galerie ; il y a une vraie nuance, là.

2.3. De l'horizontal au vertical - Echanges écrits avec Jochen Gerner

Extraits de messages électroniques échangés entre le 7 et le 10 février 2010.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.*

*Les passages introduits par la mention « **JG** : » sont de Jochen Gerner.*

L'entretien avec Christian Rosset qui est cité à plusieurs reprises est paru dans Neuvième Art en 2009⁹¹.

PLD : Quels sont les enjeux associés au passage de l'horizontal au vertical (et retour) ?

Dans un entretien avec Christian Rosset, tu t'exprimes ainsi :

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 original.

Ces affirmations portent plusieurs conséquences : En premier lieu, cela signifie que la planche originale n'est pas l'œuvre finie. Ensuite, les œuvres exposées ont vocation à finir aussi en livre. De ces deux idées, il ressort que le passage de l'horizontal au vertical (et réciproquement) est très loin d'être neutre : Il n'y a pas de sens à exposer une planche originale ou des dessins de bande dessinée s'il n'y a pas un geste d'artiste qui y est associé : l'accrochage est un « acte moral » comme tout acte de monstration ; il engage la personnalité et la sensibilité de l'artiste ; il porte un sens dont l'artiste est responsable. A l'inverse, ce qui est mis au mur a vocation à se retrouver dans un livre, agencé d'une certaine façon.

JG : Je suis d'accord avec certaines de tes interprétations : la planche originale de bande dessinée n'est pas l'œuvre finie. Elle n'est qu'une étape du processus menant jusqu'au livre imprimé. Mais je ne pense pas que des dessins réalisés pour des expositions soient nécessairement prolongés par des éditions. Cela peut être important d'en garder des traces, par le biais de photographies ou scans pour l'archivage personnel, mais un catalogue ou une édition ne sont pas toujours

⁹¹ Jochen Gerner ; Christian Rosset « En ligne(s) – suite d'échanges avec Jochen Gerner », *Neuvième Art*, n°15, janvier 2009, p.176 à 181.

évident à concevoir ou même judicieux. Je ne souhaite pas de projets d'édition pour chaque dessin ou chaque série de dessins exposés.

Exposer une planche de bande dessinée relève pour moi plus du témoignage, de la mise en place d'un faisceau d'indices : comme regarder un animal en coupe ou visiter une fabrique de yaourts. Cela permet de comprendre le fonctionnement et les étapes. L'acquisition d'une planche de bande dessinée est une particularité, la saisie d'un élément extrait d'un tout. Cela pourrait presque se comparer à la mise au mur d'outils agricoles dont la fonction initiale sera difficilement comprise par tous. Certaines planches de bande dessinée peuvent très bien tenir le mur. Mais il s'agit de phénomènes rares car elles n'ont pas été pensées pour ce stade de présentation.

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. Donc les enjeux sont différents et je pense cette image pour le mur et non pour l'édition. 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).

La plupart de mes dessins (ou séries de dessins) exposés n'ont pas été reproduits sous forme de projets d'édition, mais je reconnais que mon statut d'auteur-dessinateur m'apporte quelques facilités à penser des projets de livres. 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 dessin.

PLD : Quelles sont les différences de nature entre l'image imprimée et l'image exposée ?

Dans le même entretien avec Christian Rosset, tu parles du travail d'exposition comme d'un espace d'expérimentation sur l'image et ses propriétés. Cela suppose que l'image imprimée et l'image exposée possèdent des propriétés communes (ce qui permet de transmuter l'une en l'autre) et des propriétés différentes (ce qui justifie un travail expérimental permettant de les déceler) ; ces propriétés ne sont pas intrinsèques à l'image, mais elles lui sont conférées par le lecteur (« je lis bien sûr différemment une image suivant qu'elle se trouve dans un livre ou accrochée dans une galerie ou un musée », dis tu) et par la place de celui qui la produit (« Je suis à l'intérieur et à l'extérieur. 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 »).

JG : Ce qui est intéressant, c'est d'opérer constamment ce mouvement des yeux (que regarde-t-on ?), des bras (où positionnons-nous les images regardées ?) et du corps (suis-je dans une galerie, dans mon salon ou dans la rue ?). Pourquoi certaines images appréciées en tant que pièces d'exposition pourront ne pas fonctionner en tant qu'illustrations ou vice-versa ?

La vitesse de lecture, la distance entre l'image et le lecteur-spectateur, le support de l'image (livre ou mur) et le contexte de monstration sont des paramètres permettant d'apprécier cette image. Mais une image exposée peut aussi être une image imprimée. J'aime pouvoir faire glisser des images d'un champ vers l'autre. Je suis très sensible au trait d'un dessin original mais je peux apprécier tout autant la beauté d'une trame imprimée.

PLD : comment le travail d'exposition peut-il revenir au travail d'auteur de bande dessinée ?

Tout se passe comme si ce qui est permanent, dans l'image se révèle par son caractère narratif : qu'elle soit image de bande dessinée, de dessin de presse ou d'exposition, l'image possède un potentiel narratif. Selon toi :

L'idée de séquentialité peut effectivement lier l'ensemble de mes projets. Les bandes dessinées sont composées d'images multiples raccrochées les unes aux autres. Et mes projets d'exposition se composent souvent d'une série d'images qui forment une séquence générale [...] J'ai du mal à penser une image comme un tableau unique, tenant au mur par sa seule puissance visuelle, dans une logique de sacralisation. Je ne crois pas être capable de produire ce genre d'icône. Je préfère toujours proposer plusieurs images parmi lesquelles l'œil du lecteur ou du visiteur pourra se promener. Et je raconte toujours une petite histoire. L'idée de narration reste présente.

On ne peut pas exposer de la bande dessinée sans penser le changement de nature d'image qu'implique son changement de plan, mais réciproquement, on peut revenir à une forme de bande dessinée en exposant des séquences d'image.

JG : Il est difficile pour moi de construire une image unique, simple et qui s'avance fièrement sur le mur. Mais, en tant que spectateur, j'apprécie la force de ces images. Une image unique, non inscrite dans une séquence ou une série, peut très bien "raconter" une histoire par une forme de potentialité narrative. Si l'on considère deux dessins disposés l'un à côté de l'autre comme une première forme basique de bande dessinée, 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. Chaque exposition imprime une série de visuels dans la tête de chaque spectateur. Il s'agit d'une micro-édition

mentale, invisible mais pourtant bien réelle. Comme pour la construction d'un livre, exposer invite à penser à la disposition des images, des textes les uns par rapport aux autres. L'artiste découpe, écrit un récit et maquette l'espace.

PLD : Comment cela peut-il prendre forme dans une exposition ?

JG : À Angoulême, j'ai vu l'exposition Baru⁹² [...] J'ai été plus particulièrement marqué par un élément de cette exposition : la présentation de l'ensemble des planches de *L'Autoroute du soleil* sur un seul panneau gigantesque de plusieurs mètres de long et de large. L'idée initiale pouvait paraître risquée mais l'effet obtenu est selon moi particulièrement réussi. Ces planches en noir et blanc (lavis d'encre de Chine) montrent des personnages dans des mouvements silencieux et infinis. L'impression de grand silence assourdissant est totale. Et nous percevons à la fois ces planches dans leur lecture parcellaire et dans leur dimension intégrale, celle du livre entier mais aussi celle d'une vie entière. Car par ce dispositif d'exposition, nous regardons bien un pan entier de vies : la vie des personnages de fiction et un pan de vie entier de Baru. Ces planches dévoilent le temps et l'espace.

Je suis allé à Mulhouse ce week-end, à l'occasion d'une exposition collective à la Kunsthalle sur le rapport des artistes au livre, exposition à laquelle je participe avec 2 ouvrages présentés : *TNT en Amérique* et *Panorama du feu*. Cette exposition s'appelle *Salons de lecture*. C'est vraiment une très belle exposition, rigoureuse et très riche sous son apparente austérité. Et là où cela devient très intéressant, c'est que les « œuvres » présentées ne sont pas les dessins originaux mais bien les livres eux-mêmes. Tous les ouvrages sont consultables et nous avons la sensation réelle à la fois du spectateur devant des images et du lecteur qui se nourrit des textes. Cela rejoint donc mon idée avancée précédemment que l'œuvre aboutie (et originale) dans la bande dessinée est bien le livre lui-même. Chez un écrivain, c'est le texte, l'essence même du texte qui prime sur l'objet livre (le livre imprimé). Mais chez un auteur de bande dessinée (ou un artiste), la spécificité des images et le rapport à l'écrit construisent le livre comme la forme principale. Voici l'objet et son esprit tout entier contenu en lui et dépendant de lui.

PLD : Je rebondis sur un point : l'exposition de la planche. Jusqu'à présent, je considérais la planche (originale ou sa reproduction) comme porteuse de 4 valeurs : la valeur narrative (c'est certainement un néologisme), la valeur commerciale et spéculative (valable uniquement pour la planche originale, qui porte le *hic et nunc* de l'œuvre d'art de bande dessinée), la valeur didactique (par ce qu'elle montre du travail de l'auteur, la planche originale a l'intérêt de renseigner

⁹² DLDDLTL, à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, Angoulême, 2011.

sur le processus créatif), la valeur artistique et esthétique (le trait, la composition, la technique narrative... tu soulignes à juste titre que cette valeur n'est pas uniquement portée par des originaux). A te lire, je suis tenté d'y ajouter une cinquième valeur : la valeur synecdochique : La partie vaut pour le tout / La planche vaut pour le livre, elle le représente et en définit l'essence [...] Il me semble que le travail de transformation que tu réalises sur des planches de bande dessinée a quelque chose à voir avec cette valeur synecdochique de la planche : C'est tout le contraire d'un détournement, c'est une manœuvre permettant de révéler en quoi la planche nous parle du tout. Qu'en penses tu ?

JG : C'est exactement ça. En fait, je peux choisir une seule planche imprimée d'une bande dessinée, planche relativement représentative de l'ensemble des autres planches, et l'observer, l'étudier pour trouver l'interstice-clé qui me permettra de passer de l'autre côté (voir à ce propos la thèse de JC Menu : *La bande dessinée et son double*). Je peux alors découvrir un monde caché, celui de l'auteur initial, où se révèlent des vérités plastiques et narratives, des procédés de l'auteur, conscients ou inconscients. Il y a donc bien cette cinquième valeur évoquée, l'essence même de la planche, et donc du livre tout entier car tout est compris dans tout. Il s'agit donc d'un détournement, non pas au sens du détournement de sens (du piratage), mais plutôt dans l'idée d'une manipulation scientifique pour en extraire la moelle. Un prélèvement, une extraction.

À la fin des années 80, j'avais été marqué par une recherche que j'avais effectuée sur des romans du XX^{ème} siècle, en inaugurant un procédé inédit à l'époque. Sur les contreforts d'un plateau surplombant Nancy, au bout d'un chemin serpentant dans la forêt, un château néo-gothique du XIX^{ème} siècle abritait un serveur d'ordinateurs gigantesques permettant de traiter avec une nouvelle approche des bases de données textuelles diverses et notamment littéraires (je te donne tous ces détails géographiques pour appuyer sur le côté véritablement fantasmatique de la révélation alors obtenue). Il s'agit aujourd'hui du programme de l'ATILF (analyse et traitement informatique de la langue française).

Sur la proposition d'un seul mot (par exemple "table") entré dans l'ordinateur, un listing complet de toutes les occurrences de ce mot chez un auteur pouvait être obtenu. Le résultat (une liste de citations de phrases) était très troublant : nous rentrions dans la pensée même d'un auteur et découvriions des systématismes de pensée, des répétitions de constructions alors initialement invisibles dans le roman initial. La lecture habituelle de l'œuvre était modifiée et la logique de pensée de l'auteur venait donc d'être forcée. C'était très troublant mais cela a procédé comme un déclic pour mes recherches ultérieures.

PLD : A propos des différences entre l'image exposée et l'image imprimée, j'aime beaucoup l'idée de paramètres associés à la réception d'une image : c'est certainement une clé pour la question de l'exposition d'une forme destinée à la lecture imprimée. Je pense que tu seras d'accord avec l'idée que cette notion de paramètres de l'image peut être utilement étendue à des unités plus larges : le strip, la planche, et même le livre entier. Ce que tu me dis sur le mur *Autoroute du soleil* dans l'expo Baru me semble pouvoir être analysé avec ce concept : l'œuvre peut être lue avec une certaine combinaison de paramètres (ceux normalement associés à la lecture dans un livre) ; or, ici, le scénographe a trouvé une autre combinaison de paramètres permettant à l'œuvre de « sonner » différemment.

JG : Effectivement, la lecture de ces planches de Baru ne propose pas du tout la même expérience dans le livre et dans l'exposition. D'ailleurs, nous ne les lisons pas dans l'exposition. Nous les regardons, nous sommes même englobés par ce mur d'image. La résonance est tout autre.

PLD : Exposer serait ainsi rechercher d'autres combinaisons permettant de donner à l'œuvre imprimée une résonance différente. Par exemple, l'accrochage de toutes les planches de l'album *Geronimo* de Giraud, mises bout à bout au mur ne constitue pas une combinaison efficace. (Au passage, cela signifierait que l'exposition *Salons de lecture* opte pour la non modification des paramètres)

JG : Oui placer simplement des planches les unes à côté des autres de façon linéaire revient à vouloir reproduire un phénomène de lecture du livre. Cela ne peut pas convenir. Mais l'exposition *Salons de lecture* joue efficacement avec le principe du livre à plat. L'effet obtenu dans cette exposition est presque celui d'un mur mis à l'horizontale sur des tréteaux. La scénographie et les systèmes graphiques de repères de placement des livres et des légendes imprimées sur la table propulsent ces livres dans une dimension autre.

2.4. Des planches et des regardeurs - Entretien avec Benoît Jacques

Entretien réalisé avec Benoît Jacques, le 17 février 2011 à Angoulême.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.*

*Les passages introduits par la mention « **BJ** : » sont de Benoît Jacques.*

*L'entretien fait souvent référence à l'installation *Planches*, montrée au festival Periscopages, à Rennes en 2008, à Bastia en 2002, et avant cela à Bruxelles.*

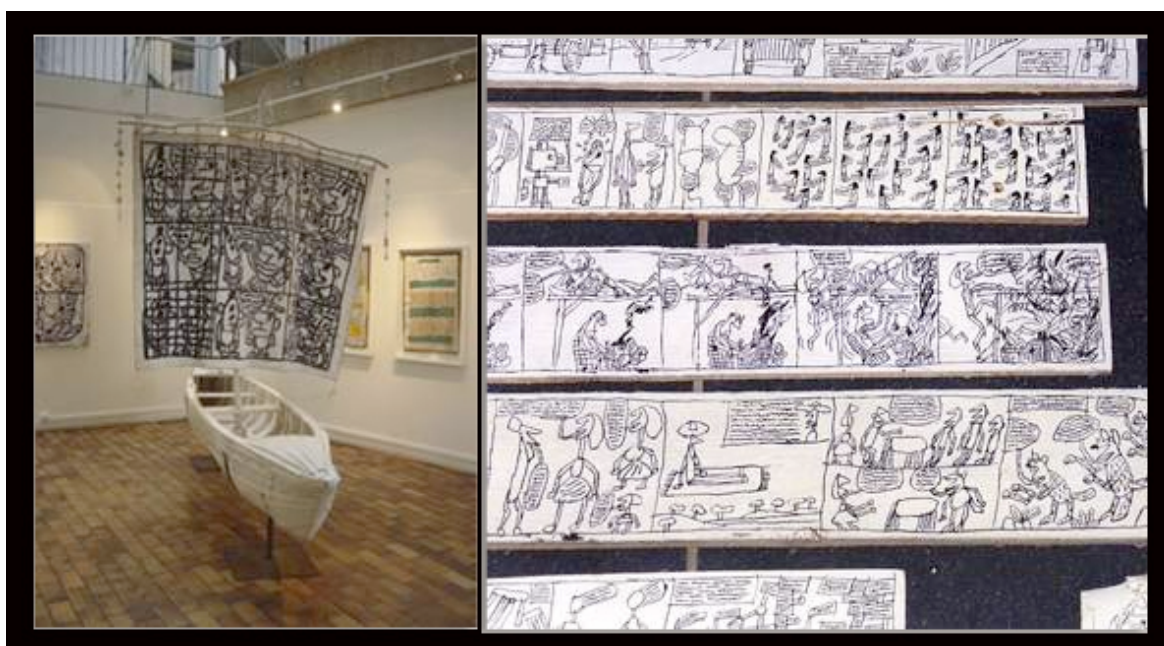


Fig. 35 : Installation *Planches*, de Benoît Jacques

BJ : Je ne me considère pas comme un auteur de bande dessinée. Mon parcours veut que ce qui confronte du texte et de l'image m'intéresse, mais ça ne concerne pas que le domaine de la bande dessinée. Ça concerne aussi le domaine de l'illustration, de la littérature, de la peinture, de tout ce qui, à un moment donné, met en regard du texte et de l'image, et j'ai envie de dire même, du texte qui ne doit pas forcément être du texte lisible. Je m'intéresse beaucoup à tous les endroits où les manifestations graphiques sont comme à leur lieu d'émergence. Et dans ce sens, on pourrait dire que le dessin, c'est une forme d'écriture ou que l'écriture, c'est une forme de dessin : ce flou là m'intéresse beaucoup. C'est par ce biais là que j'ai toujours approché le fait de faire une image pour elle-même, d'écrire un poème ou d'écrire un texte, toujours dans la posture de la personne qui ignore plutôt que dans la posture de celle qui sait. Et en bande dessinée, c'est pareil : Pour l'installation qui a été montrée à Rennes [...] et que j'ai appelée l'installation *Planches*, 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 comprennent. 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... il comprend le vocable mais il ne connaît pas les codes, [...] et il se met à faire une sorte d'écriture automatique là-dessus... 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 à leur corps... [...]

PLD : Pour revenir à *Planches*, tu m'as dit comment tu as conçu ce projet ; Maintenant, comment anticipes-tu la façon dont il est reçu ? Pendant que tu les fais, as-tu déjà en tête la façon dont ça va être installé, montré, la façon dont un lecteur ou un regardeur va s'en emparer ?

BJ : C'est une question essentielle, qui n'est pas qu'au cœur de ce projet là, mais qui est au cœur de ma réflexion sur la problématique de l'art en général. C'est l'histoire du regardeur. Et c'est en ça que l'approche bande dessinée m'amuse énormément, c'est que je trouve qu'on est souvent dans un monde où la question du regardeur est complètement ignorée. Or, 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 : S'il n'y avait pas de gens pour lire les livres, il n'y aurait pas d'écrivains, s'il n'y avait pas de gens pour regarder les films, il n'y aurait pas de cinéastes... [...]

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 chacune de ces planches étant conçue de manière spontanée, et l'intérieur des bulles n'étant pas rempli d'un texte lisible, mais d'une espèce de graffiti qui ne raconte rien : 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 moment.

PLD : Tu fais appel aux compétences de lecteur de bande dessinée du regardeur ? Jochen Gerner parle de microédition mentale... Est-ce que ce phénomène là se passe mieux au mur qu'en livre ? Est-ce qu'il était important de travailler sur des

planches qu'il est impossible de faire entrer dans un livre, ou aurais tu pu atteindre le même résultat dans un livre ?

BJ : Ça peut fonctionner dans un livre. Il y a un livre qui a été publié chez *Amok*, qui s'appelait *Déballage*. Ils en ont fait 300 exemplaires où ils avaient reproduit une série de dessins qui fonctionnaient sur ce principe même, à part que ce n'était pas sur des planches, mais sur des emballages, des cartonnages d'aliments, de tubes de dentifrices... que j'ai dépliés : tu obtiens ainsi un objet qui est surprenant parce qu'il y a déjà toutes sortes de formes, il y a toute une ingénierie du carton. Il y a déjà une structure de cases, là dedans. Cette structure là, elle m'intéressait aussi beaucoup. C'est un travail qui était préliminaire à l'installation *Planches*. L'intérieur de l'emballage était passé au latex blanc pour donner une surface unifiée, puis même chose : écriture automatique de dessins où la structure de la planche est conditionnée par le pliage de l'emballage (là, déjà, j'ai une série de lignes qui délimite une série de surfaces), petites histoires sans scénario, immédiates, sans esquisses préliminaires, dessinées immédiatement dessus, avec un texte illisible. On atteint absolument le même résultat [...].

D'ailleurs, à un moment donné, je me suis dit que si je m'arrêtais à une plaisanterie liée au jeu de mot autour du mot planche, ça me semblait un peu court... C'est une dimension qui m'intéresse dans les disciplines artistiques, c'est pourquoi subitement on emmène les choses plus loin. Il y en a eu quatre-vingt, environ, de ces planches, c'était assez conséquent. Et puis, j'ai fabriqué une barque. Moi-même elle me surprend encore. Elle fait 5m de long, elle est faite en bois de cagettes de fruits et de légumes récupérées sur des marchés. Cette barque est complètement décorée de ces bandes dessinées automatiques, de ces planches, la voile, même chose. Et puis il y a eu toute une série d'objets, des plaquettes de terre cuite rappelant les écritures cunéiformes. 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 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 cuite [...]

PLD : De la bande dessinée hors les livres ?

BJ : Hors les livres, oui. Toute l'installation a été exposée une année à Bastia et ils avaient mis tous ces objets, qui sont comme des gri-gris, dans la barque.

PLD : Toutes ces inventions appellent des compétences de lecteur de bande dessinée.

BJ : Je pense qu'on peut le prendre comme ça, et on peut le prendre de l'autre côté, et dire que c'est AVANT la bande dessinée. Parce que si on dit ça, c'est parce qu'on sait qu'il existe des bandes dessinées. Bon, la réalité, c'est que je ne ferais pas ça s'il n'existait pas de bande dessinée. Mais ce que je trouve dérangeant dans l'absolu, ce n'est pas qu'il y ait des codes, mais c'est que les codes puissent enfermer les gens. Et en l'occurrence, je trouve que dans le domaine spécifique de la bande dessinée, c'est surprenant de voir qu'il y a une obsession telle de ces codes, qui, probablement, est nécessaire... mais j'ai le sentiment que beaucoup de gens sont dans une discipline [...]

PLD : Ce qui est important dans la bande dessinée, c'est aussi la répétition.

BJ : Oui. On se réfère souvent à la tapisserie de Bayeux comme l'ancêtre de la bande dessinée. Voilà une proposition de lecture très intéressante. D'abord au niveau de la taille, et puis on imagine mal lire ça en le déroulant petit à petit, il faut une certaine distance... cette espèce de long ruban très étroit n'est pas si éloigné de l'idée de la planche.

PLD : Quand tu dis qu'il faut une certaine distance, ça veut dire qu'on change les paramètres de lecture pour dépayser réellement le regardeur par un format inhabituel, par une posture différente et l'amener à regarder.

BJ : Oui, ça je crois que c'est aussi très intéressant et très important. A priori, la bande dessinée dans son interprétation habituelle et classique n'est pas conçue pour être vue planche par planche dans des petits cadres, accrochés à des murs, à des cimaises... c'est conçu pour finir dans un livre. Un des codes c'est le livre.

PLD : C'est pareil en littérature : une lecture publique est une façon différente d'appréhender la littérature.

BJ : C'est très intéressant ce que tu dis parce que ça met le doigt sur ce que j'exprimais à propos de cette histoire de regardeur, là on pourrait dire l'écouteur : ce n'est pas la même lecture, celle qu'on peut avoir à l'intérieur seul avec son bouquin, que celle du monsieur qui écoute un CD, ou une conférence de quelqu'un qui lit son livre : il se passe autre chose [...] En tout cas, on peut d'entrée de jeu dire qu'on ne rencontre pas la même chose. Par exemple, *Planches*, ça avait impressionné Yvan Alagbé qui avait imaginé, à un moment donné, le publier. Ça pose déjà un problème technique, parce que la plupart font 1m de long. Mais à supposer que ce soit faisable, ça ne serait pas du tout la même lecture que de voir cet objet, qui est tridimensionnel, qui a une épaisseur, qui a toutes sortes d'accidents : c'est des planches très déglinguées, elles ont des trous, elles sont

cassées, etc. Donc ce serait obligatoirement un autre regard... on rejoint ton idée de la différence entre une lecture à voix haute et une lecture intérieure.

PLD : En changeant les paramètres, on change le lieu de rencontre, et donc la nature de la rencontre...

BJ : Tout à fait.

PLD : ça peut résulter d'une stratégie ou être intuitif : moi je pars de là, et on va voir où me rejoint le regardeur ...

BJ : Oui. Et on rentre dans des subtilités qui n'en finissent pas. Moi, je suis par exemple très obsédé par le livre en tant qu'objet, et je ne conçois pas réfléchir autant au contenu qu'au contenant. On imagine que dans cette posture du regardant, entre un album classique de bande dessinée et tout ce qui est apparu comme nouvelles manières de le présenter, même dans un livre, affecte le rapport qu'on a chacun avec l'histoire, avec ce qu'on lit [...]

PLD : Le caractère populaire du langage de la bande dessinée est important : certains artistes contemporains misent sur le fait que tout le monde comprend ce code.

BJ : C'est exactement pour cette raison que j'ai toujours pensé que cette installation *Planches* pouvait fonctionner, non pas par elle-même, mais parce que les codes étant déjà connus, le « gag » est déjà compris.

PLD : Ça ne fonctionne pas comme bande dessinée, mais ça fonctionne avec des gens qui connaissent la bande dessinée.

BJ : Voilà.

2.5. Des expos dans le monde entier - Entretien avec Loustal

Entretien téléphonique réalisé avec Jacques de Loustal, le 21 mars 2011.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.*

*Les passages introduits par la mention « **JdL** : » sont de Jacques de Loustal.*

PLD : Pouvez vous me parler des expositions de l'AFAA pour lesquelles vous étiez sollicité ?

JdL : Il y a eu une grosse expo, en 92, où l'idée était d'exposer douze dessinateurs, un par mois et de faire des expositions dans de nombreux instituts français en montrant une expo plus précise d'un des douze, accompagnée d'une expo des onze autres, avec cinq ou six pièces de chacun. On a pas mal voyagé comme ça, effectivement. C'était un truc d'assez grande envergure, parce que c'était des originaux, donc il y avait des transferts des œuvres. C'était vraiment la grande époque de l'AFAA où ils promouvaient beaucoup l'illustration [...] C'est vrai que dans tous ces centres culturels, il y avait un assez bon accueil de l'illustration, de la bande dessinée, enfin du mode narratif, comme vecteur de la langue française [...]

PLD : Dans ce cadre, quel était votre rôle d'auteur-dessinateur ?

JdL : Présentation de l'expo, une petite conférence sur la bande dessinée, sur mon expérience, des échanges avec la presse... C'est des choses que j'ai beaucoup continué à faire, mais à titre individuel, dans les instituts français. Là, en novembre j'étais à Tokyo et à Kyoto où là aussi, je fais des expos, mais j'ai depuis peu proposé autre chose : des résidences. Ce sont des séjours que je fais, d'une quinzaine de jours sur place, je dessine beaucoup, et j'expose les dessins que j'ai faits, la veille de mon départ. Mais c'est plus du dessin fait sur place, du dessin de voyage, que de la bande dessinée.

PLD : C'est une autre forme d'exposition qui s'apparente plus à la conclusion d'une séquence de création qu'à une rétrospective sur une œuvre passée.

JdL : Oui, mais évidemment, en accompagnement de ces résidences, il y a forcément une petite expo qui a lieu dans les médiathèques ou les instituts français ou des choses comme ça.

PLD : Sur ces résidences, qui est commanditaire, Cultures France ?

JdL : Non, parce que dans les années 90, 2000, il y avait des énormes budgets du côté de l'AFAA, mais maintenant, il n'y a plus une thune, donc ce sont les instituts qui me font venir ; ils se débrouillent avec des budgets locaux, et des partenaires

locaux. Par exemple au Japon, une partie de mon voyage était payé par les universités parce qu'ils faisaient des petites conférences ou des workshops, des trucs comme ça. J'ai fait ça aussi à Essaouira il n'y a pas très longtemps, où c'était combiné avec des partenaires de l'Alliance Française sur place. Quand je fais des déplacements, ce n'est plus du tout dans les mêmes conditions. L'AFAA n'intervient pas, et du coup, il n'y a plus le budget pour faire des vraies expos, c'est-à-dire avec un transporteur, avec un budget d'assurance. La dernière très grosse expo que j'ai fait comme ça, c'était une expo dans toute l'Amérique du sud, en 95-96, où j'avais fait plein de peintures, des croquis, des choses comme ça, et qui était exposée dans les Alliances d'Argentine, Chili, Equateur... Ça, c'était l'époque où il y avait un transporteur spécial, des caisses spécialement réalisées à la taille de mes peintures, qui étaient exposées au Musée des Beaux Arts de Santiago. C'est une époque révolue, ce qui fait que comme il y a beaucoup moins de budget, je propose des expos de multiples : des lithos, des sérigraphies. Ça, je viens avec, dans mes valises, avec un tube et il n'y a aucun problème d'assurance. Ça permet de faire une expo, ça permet aussi de bien occuper un espace, parce que c'est en général assez grand et assez coloré. Maintenant, c'est un peu comme ça que ça se passe : ça et les dessins que je fais sur place. Ça s'accompagne d'une série de conférences. [...]

PLD : En dehors de ces résidences, vous avez fait l'objet de plusieurs expositions : quels sont les enjeux d'une exposition de vos travaux ?

JdL : Les grosses expos, ça permet de faire des sortes de rétrospectives, de montrer l'ensemble du travail, de montrer des originaux. Moi personnellement, j'aime bien aller voir des expos où il y a des documents originaux, comme celle d'Hugo Pratt en ce moment à la Pinacothèque où il y a des pièces absolument magnifiques. Bon, moi j'aime bien montrer ça. J'ai eu la biennale de Cherbourg, il y a quelque temps, et là c'était un vrai travail avec les commissaires d'exposition. En plus j'y ai fait une résidence donc il y avait une création liée à cette expo, une dizaine de grands fusains dans les bunkers de Cherbourg. Là j'en ai une en préparation au Musée des Beaux Arts de Mulhouse... A chaque fois qu'on me propose ça, je ne vois vraiment pas de raisons de refuser : c'est une mise en valeur de mon travail, c'est des choses qui ne sortent jamais de mon atelier et que je montre. Evidemment, il y a la promotion, il y a une vente de livres au moment de l'exposition, mais c'est toujours très négligeable.

PLD : Donc c'est avant tout un plaisir ?

JdL : Tout dépend de la mise en valeur du travail et du lieu. Evidemment quand ça me donne l'occasion d'aller voyager à l'autre bout du monde, c'est encore mieux.

Mais quand c'est dans un joli musée, quand c'est une expo qui dure plusieurs mois... Là, je vais avoir une expo à Lucerne, au Fumetto, où tous les ans, ils invitent un artiste en résidence. Donc je dois faire un dessin par jour en passant dix jours là bas. Là il y a un commissaire d'expo qui regarde ce que je fais et c'est lui qui définit une identité à l'exposition en choisissant un certain nombre de pièces et pas d'autres.

PLD : Comment se passe ce travail avec un commissaire d'expo ?

JdL : En général je le laisse dans mon atelier, il regarde tout, il regarde ce qui l'intéresse, il demande d'autres choses dans le même esprit.

PLD : vous vous impliquez dans la scénographie ?

JdL : Moi personnellement, je ne m'en occupe pas : ce n'est pas mon travail, je ne connais pas les trucs... J'ai toujours l'impression qu'il y a dix mille façons de les présenter alors j'ai tendance à faire confiance et à arriver la veille du vernissage [...]

PLD : Qu'est ce qui vous paraît le plus propice à exposer, des planches originales, des carnets, des dessins isolés...?

JdL : A mon avis, tout : les planches de bande dessinée, il y a des gens qui aiment bien, surtout quand c'est de la couleur directe ; il y a aussi tout un marché autour de l'illustration [...] ; parfois je montre un peu du travail préparatoire, mais ça c'est un type d'exposition un peu plus didactique ; et il y a aussi les peintures, les grands formats. Moi j'essaie que les expos aient une certaine cohérence : soit on montre uniquement le travail de bande dessinée, soit on montre quelque chose autour de la musique, soit on ne montre que les peintures, ou que les fusains. Ou alors, si c'est très grand il faut faire en sorte d'avoir des sections différentes pour chaque type de pièce exposée.

PLD : Quel est le rapport qu'entretient l'exposition de bande dessinée avec le livre ? Diriez vous qu'il s'agit de deux facettes d'une même œuvre, de deux œuvres distinctes, d'une œuvre principale déclinée dans une forme secondaire ?

JdL : C'est une déclinaison. Pour moi, ça n'a pas le même intérêt qu'une expo où je présente des choses inédites qui ont été faites pour un accrochage. C'est une sorte de lancement du livre. Quand j'expose des planches originales d'un livre qui vient de sortir, c'est dans l'idée de créer un petit évènement autour de la sortie du livre, qui permette au gens de voir le travail... Non, ce n'est pas une œuvre à part, c'est une déclinaison, un bonus.

2.6. L'acte de scénographie - Entretien avec Marc-Antoine Mathieu (Lucie Lom)

Entretien réalisé avec Marc-Antoine Mathieu, le 7 février 2011 à Angers.

Marc Antoine Mathieu est auteur de bande dessiné et scénographe d'expositions. Il a fondé, avec Philippe Leduc, l'atelier Lucie Lom. Depuis 1985, Lucie-Lom a scénographié de très nombreuses expositions de bande dessinée pour des festivals (Angoulême, Blois, Bastia..) ou des institutions (Opéra Bulles à la Grande Halle de la Villette, en 1991).

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire. Les passages introduits par la mention « **MAM** : » sont de Marc-Antoine Mathieu.*

PLD : Comment a débuté l'aventure de l'atelier Lucie Lom ?

MAM : L'atelier Lucie Lom existe depuis 1984 et a organisé ses premières expositions en 1988. La première, ce n'était pas une exposition de bande dessinée, mais une exposition sur les affichistes polonais des quarante années d'après guerre. Déjà, nous étions animés d'une volonté de donner des clés de compréhension des affiches exposées au travers de la scénographie : Il s'agissait de sélectionner des signes pouvant évoquer le contexte historique de la Pologne durant sa période communiste, et de les mettre en œuvre dans le décor, l'ambiance sonore, la lumière...

PLD : La connaissance de cette période particulière par un public angevin n'est pas forcément très développée : pour produire des signes compréhensibles n'êtes vous pas conduit à piocher dans les stéréotypes ?

MAM : C'est le risque à éviter, il ne faut pas faire du théâtre ; pour cela, il faut s'attacher à ce que tout le décor, les signes, dialoguent avec les affiches. 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 histoire. Il y a aussi un parcours obligé : on rentre par un endroit, on en ressort par un autre, et entre les deux, il y a une histoire à raconter. Dans nos scénographies, le parcours est l'histoire, c'est souvent vérifié.

PLD : Comment en êtes vous venus à l'exposition de bande dessinée ?

MAM : Il se trouve que cette exposition a été vue par Eric Chevillard, qui en a parlé à François Vié qui était à l'époque au festival, à la direction artistique. Lui avait déjà

fait deux ou trois expositions scénographiées comme ça : on était relativement cousins, dans l'approche. Il nous a appelés et nous a dit qu'il avait un petit budget pour une exposition sur la bande dessinée espagnole et on a dit d'accord. Et puis l'année d'après il y a eu l'expo sur la BD anglaise, et puis sur les mangas... En général, on fait 2 ou 3 scénos par an, c'est déjà beaucoup et on n'a jamais eu envie de grossir et de se retrouver avec 30 scénos par an à gérer de front et faites à distance : on tient à mettre la main à la pâte, à ajuster nos sons et nos lumières nous même, de manière à avoir vraiment ce qu'on veut.

PLD : Comment ça se prépare, une exposition de bande dessinée ?

MAM : L'idée qui prévaut, c'est de scénographier plutôt des thèmes plutôt que des auteurs. Scénographier un thème, c'est toujours plus intéressant que scénographier un style : un style, il se scénographie lui-même ; une bande dessinée a évidemment déjà ses décors, sa lumière, sa musique... rajouter de la lumière ou du son sur un objet qui en est déjà doté, c'est inutile. Le danger, c'est de réduire une œuvre.

PLD : la bande dessinée est déjà sonore, visuelle, elle fait déjà appel à plusieurs sens donc vouloir la scénographier, c'est être dans la redondance ?

MAM : Oui, soit on tombe dans la redondance, soit ça rentre en conflit : ça peut être un vrai problème. La bande dessinée n'est pas faite pour l'exposition, mais pour la publication. Mais dans les manifestations comme les festivals, il faut trouver des moyens collectifs [...] Il y a une sorte de sacralisation de la planche. Ça peut être très intéressant avec certains auteurs, mais pour d'autres, je ne vois pas trop l'intérêt. Donc, comment faire pour prolonger le livre ? La scénographie apporte des solutions, mais ne permet pas tout. On nous avait par exemple proposé de scénographier une exposition sur Gotlib. Alors on avait commencé à travailler dessus, à essayer de tirer de l'univers de Gotlib ce qui, dans son œuvre nous paraîtrait intéressant à creuser : par exemple la peur de la mort, le rire comme exutoire à la mort... Donc on avait commencé à imaginer des trucs autour de ça, on rentrait dans une sorte de foire du trône, avec des stands, qui, à première vue avaient l'air rigolo mais qui en fait étaient beaucoup moins drôle car ils parlaient de la mort tout en affichant le rire. Ça a complètement fait flipper Gotlib : on avait touché un **truc** et il n'en avait pas envie. Mais je pense qu'avec cette vision, on disait quelque chose de vrai sur Gotlib, même si ça n'avait plus rien à voir avec la *Rubrique à Brac* ou les *Dingodossiers*. Tout ça pour dire que tout n'est pas scénographiable, et dans la bande dessinée encore moins. C'est pour ça qu'on s'est toujours retrouvé à travailler plutôt sur des thèmes, parce qu'à travers des thèmes,

on peut trouver des lignes de force, on peut prolonger des questionnements, on peut trouver plus de choses à révéler.

PLD : En fait, il s'agit d'un travail de relecture... Conduit il à substituer l'auteur de la scénographie aux auteurs exposés ?

MAM : 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 prenante. Dans l'exposition sur les comics anglais, on est un peu tombé dans ce piège : on rentrait dans l'exposition par le tunnel sous la manche en construction ; le douanier, c'était Margaret Thatcher, évidemment ; puis on rentrait dans une vieille salle de classe des années 50 qui était sous l'eau, et les bandes dessinées étaient dans les pupitres ; l'idée, s'était de ramener en enfance les visiteurs et aussi de leur faire découvrir le *nonsense* anglais: pour faire découvrir le monde de la bande dessinée anglaise à des français qui ne la connaissent pas du tout on emmenait le visiteur dans cette histoire de la bande dessinée anglaise à travers des décors qui portaient des signes ; ensuite, on sortait et on se retrouvait dans un monde de docks et puis on sortait par un pont roulant qui emmenait vers l'Europe. Mais tout ça avec un éclairage, de la musique, du son qui permette de mettre de la distance entre le visiteur et le décor et à faire que ces objets ou ces architectures soient pris comme des signes et pas comme des décors naturalistes. Mais on voyait bien que les gens venaient sur un bouche à oreille qui ne parlait pas tellement de bande dessinée anglaise, mais plutôt de la mise en scène : « une expo magique, merveilleuse... ». Il est évident que si l'exposition avait été constituée de 150 planches sur un mur blanc, ça aurait été différent. C'est une opération de séduction de la part du CNBDI et du FIBD : Si on fait un festival et une exposition, même avec une muséographie, on est quand même là pour attirer les gens, et c'est en même temps une opération de mise en sens : avec la muséographie et la scénographie, il y a les moyens de faire dialoguer un espace et une œuvre. Dans ce cas, le côté spectaculaire a un peu dépassé le côté significatif.

PLD : Quels sont les objets exposés ?

MAM : 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 même. Dans *Opéra Bulles*, par exemple, on rentrait

dans un camping vide, la nuit, parce que tout le monde était parti voir les feux d'artifice du 14 juillet : Il n'y avait personne dans le camping.

PLD : Il faut protéger le processus d'identification qui naît de la lecture et éviter de le détruire dans l'exposition ?

MAM : C'est une première raison. La deuxième raison, c'est qu'un personnage comme Alack Sinner, par exemple, existe déjà, il existe déjà formidablement parce qu'il est dessiné, et non pas parce qu'il est en volume. L'espace vide, l'ombre sont très importants. Parce que le visiteur voit dans l'ombre ce qu'il a envie de voir ; de la même manière, l'absence de personnage va être comblée par l'imaginaire du visiteur, qui va évidemment y mettre les personnages qu'il a envie de voir, avec sa mémoire. Donc, dans une scénographie réussie, le décor a vocation à se faire habiter par les personnages de bande dessinée.

PLD : Quand on expose, c'est pour un public de lecteurs de bandes dessinées ?

MAM : Globalement, que ce soit un public de lecteurs ou non, ça ne change pas grand-chose. On s'intéresse plutôt au contenu et au sens des choses plutôt qu'à la cible. 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...

PLD : Donc l'idée, c'est de faire découvrir quelque chose ?

MAM : Le but c'est ça. On épluche complètement l'auteur, on décortique... Prenons l'exemple du manga. En 91, personne ne connaît le manga en France, or, il y avait un vrai phénomène du manga au Japon. On est allé là bas 15 jours, on s'est imprégné, et en revenant on a choisi l'approche sociologique : en tant que visiteur, même si on connaît un peu l'existence du manga, ce qu'on ne sait pas, c'est que là bas, c'est phénoménal, des millions d'exemplaires... Donc on rentrait dans l'expo en passant à travers des énormes balles de papier qui allaient au recyclage et qui étaient remplies de manga : l'idée était de suggérer que les éditeurs de manga sont avant tout des marchands de papier... Le manga est une industrie, parachutée pour un week-end dans l'espace hautement culturel du CIBD de l'époque. Ensuite, on entrait dans un univers complètement aseptisé à la japonaise, on avait l'impression d'être au fond d'une piscine vide, mais, en bougeant des petits casiers, on voyait beaucoup de complexité : Quand on ouvrait un des carreaux, on découvrait que derrière se cachaient des mangas, mais aussi des choses extrêmement compliquées, des tuyaux.... Derrière ça il y avait évidemment une métaphore, il y avait des pistes de lecture du mystère japonais.

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 : qu'est ce que c'est que le Japon ? Qu'est ce qui au Japon fait que les mangas sont comme ça ? Cette obsession du corps, par exemple : à nous scénographes de trouver les signes qui, dans la société japonaise, peuvent donner des pistes de lecture et des pistes de réponses à ces questions. Donc ça veut dire qu'une scénographie n'est pas forcément qu'une scénographie, ça peut être une muséographie. Et 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.

PLD : A la limite, on peut se passer de l'objet original lui même ?

MAM : Dans le parcours Julliard, en 97, c'était le cas. On s'était dit : on ne va pas scénographier une expo de Julliard. Le dessin est très beau, mais il n'a pas besoin d'un éclairage particulier. On rentre dedans, on rentre dans le récit. Faire une exposition toute simple avec le *Cahier Bleu*, même en noir et blanc ça tient la route : les gens lisent, ils se baladent et voilà. Avec un éclairage tout simple, ça c'est bien. Maintenant, si on veut rendre compte de la richesse protéiforme de l'œuvre de Julliard, faisons autre chose. Donc on avait fait un parcours Julliard. Comme il travaillait beaucoup, avec *l'Epervier*, sur l'histoire et qu'Angoulême, c'est une ville d'histoire aussi, on avait trouvé intéressant de marier les deux : Il y avait seulement des repros agrandies de dessins de Julliard qu'on avait repeint en grand (l'impression numérique n'existait pas encore) qui ressortaient, marouflées sur les murs d'Angoulême. C'était des fragments, des fragments de mémoire. C'était simple, mais ça fonctionnait.

PLD : Tu te reconnais dans le terme « exposition-spectacle » ?

MAM : [...] L'entrée de l'exposition Moebius, par exemple, faisait penser à une exposition-spectacle : avec cette grande feuille blanche, avec un cyclo au fond, c'était théâtralisant ; avec Moebius, sur sa table, avec des pattes... oui, c'était vraiment l'effet recherché. Mais c'était dans le cadre d'un hommage rendu : quand tu es scénographe, ou dramaturge, à certains moments, tu parles avec ton cœur, tu outrepasses ton rôle de pédagogue...

PLD : Quand la scénographie est aussi importante, est ce qu'on n'est pas en train de chercher une solution à un problème qui n'en a pas, qui est celui d'exposer la bande dessinée ?

MAM : Complètement. Je pense que d'emblée, l'exposition scénographiée répond à l'échec de montrer au mur la planche originale. Elle pallie ! On crée une exposition pour faire découvrir que la bande dessinée c'est aussi du dessin, du texte, un univers... C'est boiteux, donc on va scénographier pour faire des choses justes à partir d'un projet boiteux. On réussit parfois à faire des choses justes, à amener des gens à découvrir ou à redécouvrir... On a des échos de gens qui nous le disent, donc ça marche malgré tout... Mais à condition de vraiment poser la question du sens et surtout de se reposer à chaque fois la question de l'utilité. Nous avons refusé beaucoup d'expositions parce qu'on n'y voyait pas d'intérêt.

PLD : Comment se déroule la conception d'une exposition ?

MAM : Il y a une sollicitation au départ, sur un thème ou un auteur. En général, on est toujours venu nous chercher pour une collaboration très en amont, un travail commun de questionnement, une participation au contenu... Ce n'est jamais une demande de décor au service d'une exposition déjà conçue. A ce stade là, il y a déjà un commissaire qui est pressenti, il y a déjà des contenus qui ont été repérés. On va travailler sur des planches, un auteur, un pays, un thème général. C'est le cheminement classique de tout interprète : on s'imprègne du sujet, on laisse reposer, on identifie des axes, des récurrences, des climats... et à partir de là, on commence à précipiter, à faire des dessins, à essayer de voir quels types d'installation, quels types de climats, quels types d'histoire on pourrait arriver à construire autour de la chose. C'est des dessins, des croquis, des maquettes. Il nous est arrivé de faire des maquettes du lieu : c'était le cas pour la Grande Halle où là, il avait fallu faire de très grandes maquettes, avec des niveaux, des escaliers... quand l'espace est complexe, la 3D ne suffit pas, les dessins ne suffisent pas. C'est ce qui avait plu à François Vié, c'est que très tôt, on lui montrait des dessins d'intention : ceux-ci sont des bons terrains de discussion...

PLD : À ce stade, vous avez déjà en tête les 4 ou 5 aspects ou lignes de force que vous allez retenir dans les œuvres exposées ? Ça veut dire aussi que vous en avez abandonné ?

MAM : Bien sûr. La difficulté, dans le travail de scénographe, ce n'est pas le travail d'analyse qui consiste à repérer ça. En général, d'ailleurs, ça c'est le travail du commissaire de l'expo. La difficulté, c'est plutôt de trouver l'âme du sujet, de l'auteur, du thème. Une fois qu'on a saisi l'essence du thème, comment le restituer avec l'espace, le son et la lumière, dans un autre espace que celui de la bande

dessinée. Par exemple, l'évocation du *Garage Hermétique* de Moebius dans l'exposition, ce n'était pas LE *Garage Hermétique*, mais en même temps, ça l'était complètement : ça n'illustrait pas Moebius mais ça le suggérait. Et c'était très simple : ça doit rester en deçà de l'œuvre exposée. Quand tu as trouvé ce type d'idée, tu commences à regarder le travail du commissaire d'exposition d'une autre manière : A partir du dispositif, il peut apparaître intéressant de mettre quinze pages plutôt que trois, ou d'autres pages... Parfois, on arrive à ce dialogue entre le fond et la forme.

PLD : Dans une exposition moins scénographiée, on va trouver des panneaux de texte explicatif, des cartels ; le rôle du scénographe est de les remplacer ?

MAM : D'une certaine manière, mais pas seulement : 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 sensible. 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. Ce que je dis-là n'est pas nouveau : C'est tout l'enjeu de la médiation culturelle en général.

PLD : Sur l'aspect économique : ce sont des expositions qui coutent plus cher ?

MAM : Oui, parce qu'en général, il y a beaucoup de travaux de conception sur **les volumes**, sur la lumière, le son, les encadrements, tous les traitements vidéo, certains effets spéciaux... Il faut aussi parfois envisager sérieusement tous les coûts engendrés par la maintenance. Il y a un budget au départ, c'est préférable. Et après, on fait tout pour tenir dedans, en tenant compte des contraintes. C'est des budgets qui vont de 50 k€ à 500 k€ pour *Opéra Bulles*. On gère l'ensemble du budget, à la différence de l'architecte qui prend ses honoraires et laisse tout le reste directement à la charge du maître d'ouvrage. Nous, nous avons souvent géré l'ensemble du budget et géré des sous-traitants.

PLD : Lorsqu'une exposition tourne, vous touchez des droits d'auteur ?

MAM : Oui, mais c'est très rare. Et la plupart du temps on les laisse libre pour certains festivals comme Blois, ou Bastia par exemple, dont on sait très bien que les budgets sont serrés, et gérés de manière totalement désintéressée. En revanche, c'est arrivé dernièrement pour l'exposition *Ombre et Lumières*, créée à la Cité des sciences et de l'industrie, qui est partie au Brésil : là, on avait demandé des droits, qui étaient prévus au contrat. Mais de toutes façons, on fait souvent des

scénographies *in-situ*, c'est-à-dire qu'on s'adapte au lieu, donc ça ne peut pas vraiment tourner. Et d'ailleurs on ne le cherche pas particulièrement, d'abord parce qu'on aime bien faire participer le lieu.

PLD : Voyez vous des différences d'approche entre les différents commanditaires avec lesquels vous avez travaillé ?

MAM : Entre les festivals de Blois, de Bastia et d'Angoulême, franchement, je ne distingue pas de différence d'approche majeure. A part les lieux, peut-être... Mais toujours, nos interlocuteurs ont joué le jeu de trouver de nouveaux espaces imprévus, ou d'en détourner d'autres de leur fonction première.

PLD : Est-ce le signe d'une maturité collective des différents acteurs en matière d'exposition ?

MAM : Oui, surtout que tout est encore possible. Si on regarde les expositions de Blutch et Fabio, au festival d'Angoulême, c'est très intéressant, parce qu'ils ont pris en charge leur truc, dans une très grande simplicité. Il y avait des professionnels, plutôt des décorateurs, au service de Fabio ou Blutch qui indiquaient leurs souhaits. Je pense que c'est une direction qui est très intéressant à suivre : faire en sorte que l'auteur prenne en charge son exposition, en lui mettant des professionnels à disposition : « tu penses plutôt vidéo ?... Voilà un technicien vidéo... »

PLD : Il s'agit qu'il prenne en charge quoi : le commissariat, la scénographie ?

MAM : Tout : la manière de montrer. Bien sûr, tous les auteurs ne sont pas forcément intéressés par ce genre d'expérience, il y en a qui auront plus de difficultés que d'autres ; il faut les accompagner. On n'est plus dans le sempiternel accrochage de planches de bande dessinée... Il y a eu une époque où il fallait sacraliser la bande dessinée, car il fallait prouver que la bande dessinée c'est important. Aujourd'hui, ce n'est plus le cas : elle a acquis ses lettres de noblesse donc on n'est plus dans le discours : « regardez comment David B. est un fabuleux raconteur d'histoires » On peut montrer les dessins David B., seuls, sans commentaire. J'y vois le signe que la bande dessinée est tout simplement devenue une évidence.

PLD : On a passé le stade de la preuve...

MAM : C'est un peu ce qui nous avait guidé sur l'exposition de Juillard ou sur celle de Moebius : l'intention n'était pas de faire une rétrospective exhaustive de l'œuvre de Moebius ; pour Moebius, il y avait au départ 380 planches. On a dit « non, on se limite à 170 parce qu'on ne peut pas mettre plus de 200 pages dans cet espace ». Il faut être exhaustif en montrant toutes les pistes, mais pas toute l'œuvre. Et d'autre part, concernant « les musées imaginaires de la BD » que nous avons

réalisé au CIBD avec Thierry Groensteen, en 2000 : Notre approche commune n'était plus de montrer comment la bande dessinée est riche, belle et forte, mais plutôt de jouer de manière décalée sur tous ses aspects, sa complexité, sa résonnances dans le monde d'aujourd'hui...

Aujourd'hui, on ne scénographierait plus de la même manière certaines expositions. Je referais *Opéra Bulles* de la même façon, sauf peut être l'exposition Goscinnny. Et elle aurait le même succès, voire plus. A l'époque, on a dû fermer l'exposition justement au moment où le bouche-à-oreille avait commencé et où on doublait quasiment tous les jours. Pourtant, c'était un pari de faire une exposition sur cette surface. Mais ça a pris, le bouche-à-oreille a fonctionné. En revanche, l'exposition sur la bande dessinée anglaise, aurait aujourd'hui moins besoin de spectaculaire. Et dans la forme, certaines technologies existant aujourd'hui amèneraient à des solutions différentes... Mais dans les choix de base, il n'y aurait pas de variation. Par exemple pour l'exposition sur la bande dessinée espagnole, on avait fait rentrer les gens dans un espace où il n'y avait rien, pas de BD, comme une arène, toute rouge ; et autour en trompe l'œil, une grande place, un peu comme à Salamanque, mais circulaire, pas carrée. Et les gens devaient aller dans les coulisses pour voir les bandes dessinées, qui étaient cachées ; ça évoquait le fait que les jeunes espagnols, sous Franco, lisaient des BD sous le manteau. Aujourd'hui, nous aurions probablement exactement la même approche. Sauf qu'avec l'impression numérique, on ferait un meilleur trompe l'œil, et avec les nouvelles technologies LED, on pourrait faire une aube, ou une nuit pour bien moins cher !...

PLD : On dirait la même chose avec des signaux plus faibles, parce que le public est plus habitué ?

MAM : Oui, un public plus averti, plus cultivé. Plus ouvert aussi, car la bande dessinée a ouvert le regard des gens. On s'en rendra compte un jour, et alors son rôle sera reconnu véritablement, mieux qu'il ne l'est aujourd'hui.

2.7. Les expositions de Bastia - entretien avec Dominique Mattei.

Dominique Mattei est Directrice du centre culturel Una Volta, à Bastia, et des rencontres *BD à Bastia*.

Entretien téléphonique réalisé le 3 mars 2011.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.
Les passages introduits par la mention « **DM** : » sont de Dominique Mattei.*

PLD : En tant que responsable d'un festival de bande dessinée et commanditaire d'exposition, qu'est ce qui vous anime au moment d'organiser une exposition de bande dessinée ?

DM : 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 si ce n'est pas le cas, c'est parce qu'on expose quelque chose qui n'a pas de traduction livresque) 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 seule.

PLD : Il y a l'auteur, il y a le livre, il y a les originaux : une trilogie indispensable ? Est ce qu'on peut se passer d'originaux dans une exposition de bande dessinée ?

DM : On peut se passer d'originaux... Je pense que les enjeux vont être différents, avec le numérique, ça ne va plus pouvoir se jouer exactement de la même façon. 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 livre. Pour amener les gens au livre, il y a plusieurs chemins : il y a le chemin de l'émotion esthétique « pure », qu'on peut avoir quand on est confronté, par exemple, à des grands originaux en couleurs directes ; ensuite, il y a le chemin de la médiation culturelle au travers d'ateliers, de rencontres avec les artistes, etc. ; et enfin, il y a l'espace où on est confronté au livre : il y a un espace de lecture qui est inclus dans la salle ou qui jouxte la salle, qui n'est pas bien loin en tous cas.

PLD : A propos du premier chemin que vous citez, « l'émotion esthétique pure », pour lequel vous avez parlé d'originaux en couleurs directes, par exemple, est il praticable avec tous les auteurs ?

DM : Oui, moi je dis que oui : J'ai cité les originaux en couleurs directes parce que c'est quelque chose d'évident dans la bande dessinée, mais il y a aussi une notion de scénographie de l'exposition de bande dessinée qui entre en jeu. On a par exemple fait de nombreuses expositions où ce n'étaient pas forcément des originaux qui étaient montrés, où ce n'étaient pas forcément même des dessins : c'était parfois des carnets, des croquis, des choses beaucoup plus discrètes. 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. On sort de la salle d'exposition classique, avec les œuvres accrochées : 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.

PLD : J'ai l'impression que le chemin pédagogique, avec des originaux encadrés, des cartels en dessous et des grands panneaux explicatifs, vous paraît moins praticable ?

DM : Les panneaux, je ne supporte pas : c'est complètement rédhibitoire. Les panneaux pour expliquer les chemins de la création, ça me semble contre-productif. Je suis assez affirmative parce qu'on l'a vraiment expérimenté.

L'émotion esthétique doit primer. L'émotion esthétique on peut l'avoir avec l'écrit, ce n'est pas forcément une émotion qu'on n'a qu'avec l'image. Mais 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. Ça peut être aussi un écran avec un film : Arte a réalisé plein de très bons films sur des auteurs qu'on peut projeter dans un petit espace tranquille. 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 maison.

PLD : Le parcours de l'exposition est donc conçu pour amener les gens au livre.

DM : Ce qui m'importe beaucoup, c'est qu'on amène les gens à l'univers d'un auteur. Il y a très longtemps, quand il avait sorti son premier tome, on avait exposé *L'Ascension du Haut Mal*, de David B. C'était une découverte pour le public bastiais, et pour tous les autres d'ailleurs aussi, je suppose. On avait présenté cet ouvrage dans le cadre d'une exposition un peu plus globale consacrée à l'auteur, avec des contacts entre le public et lui, tout un dispositif avait été mis en place. Les libraires de Bastia me disent aujourd'hui qu'il fait partie de ces auteurs qui sont régulièrement achetés. Parce que les gens ont connecté quelque chose de son univers

PLD : Ils ont fait connaissance avec lui...

DM : C'est ça qui est important. Et les gens continuent à acheter les livres d'un auteur : ils en achètent un et après, ils continuent à suivre ce qu'il fait. Il y a parfois des gens qui m'arrêtent dans la rue et qui me disent « celui-là, ça fait bien quelques années qu'on ne l'a pas vu. Il faudrait le faire revenir. »

PLD : Quelles sont les étapes de préparation d'une exposition ?

DM : Il y a nécessairement une intuition au départ : elle peut être nourrie par une idée qui trotte depuis longtemps, mais ça peut aussi être une intuition au vu des petits bouts de production d'un très jeune auteur. On a par exemple été les premiers à exposer Marjane Satrapi : je passais à l'Association et il y avait des photocopies de ce qui allait devenir le premier tome de *Persépolis* ; je suis allé la voir ; j'ai trouvé qu'il y avait quelque chose d'intéressant et de touchant dans ce qu'elle faisait, et voilà, c'est comme ça qu'on l'a exposée.

Ça peut être une intuition sur un créateur ou sur une thématique, mais au départ, c'est forcément quelque chose de très intuitif : je ne crois pas beaucoup au célébratif, au commémoratif. Après, il faut vérifier que l'intuition est bonne. Si c'est une exposition thématique, il faut voir si ça correspond à ce qu'on imagine : quels auteurs, pour quelle place, comment... etc. Soit le fait de réunir 5 ou 6 auteurs autour d'une thématique a un sens, et alors l'exposition sera constituée ainsi, soit on veut donner un peu plus de sens ou un peu plus d'émotion, et là on enrichit cette exposition, soit d'une scénographie, soit d'un projet qui peut être autre.

Je prends un exemple très simple cette année : l'idée, c'était de faire quelque chose autour des privés dans la BD, de l'image du privé, du personnage. On se tourne donc évidemment vers les Jack Palmer, les Canardo, etc. Mais une fois qu'ils étaient réunis, c'était quand même «BD de genre » *stricto sensu* et on s'est dit qu'il fallait y mettre un peu de dynamisme. On a donc contacté Etienne Lécroart en lui demandant d'imaginer une enquête dans leurs enquêtes, quelque chose qui va permettre de l'interactivité, et donner envie au public de redécouvrir des héros comme Jack Palmer, ou Soda, des héros qui sont assez connus voire parfois rebattus. Etienne Lécroart a imaginé toute une histoire qui donne aussi lieu à la publication d'un bouquin. Donc cette année, il y aura cette expo qui s'appelle *Un vaste complot* qui réunit 8 auteurs autour de la thématique des privés, des enquêteurs dans la bande dessinée. Cette exposition est mise en lien par un auteur de bande dessinée qui n'a rien à voir avec la thématique, Etienne Lécroart, autour d'une histoire d'enquête menée par le commissaire d'exposition.

PLD : Et ça va donner un livre ?

DM : Pour que le public comprenne bien ce qu'il s'est passé entre Etienne et nous quand on a préparé l'exposition, on a décidé que ce commissaire d'expo (il s'agit d'un commissaire d'expo fictif, qui découvre des indices plus ou moins réels dans les bandes dessinées) a tenu un journal, qui s'appelle le journal du commissaire, qui donne un album qui fait 48 pages. On va découvrir les enquêteurs, on va découvrir les livres des 8 auteurs, et en même temps, on va découvrir l'univers d'Etienne Lécroart, qui est un univers peu connu, on va découvrir la création sous contrainte, et puis surtout, je pense que les gens qui vont voir cette exposition ne seront pas près de l'oublier !

PLD : C'est une solution alternative à la scénographie. Le risque de la scénographie excessive, c'est qu'on fasse l'exposition du scénographe plus que celle de l'auteur. C'est déjà arrivé ?

DM : Chez nous non, parce que le scénographe ne travaille pas tout seul : il travaille toujours avec nous. Ce n'est pas le scénographe qui fait le commissariat de l'exposition. 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 graphiste.

PLD : Au fil des années, avez-vous vu évoluer les attentes du public ?

DM : C'est 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 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.

PLD : On a un public qui ne se laisse plus bluffer aussi facilement ?

DM : Un public de plus en plus averti, de plus en plus efficace, de plus en plus exigeant, même dans les publics scolaires. On s'en est aperçu car ce sont surtout les auteurs qui nous l'ont dit. On fait beaucoup de rencontres avec les scolaires et les auteurs nous disent que maintenant, depuis quelques années, ils sont de plus en plus pertinents dans leurs questions.

PLD : Et du côté des auteurs, sentez vous une maturité plus grande vis-à-vis de l'exposition et de ce type de rencontres ?

DM : Sans doute. Mais nous on n'invite pas beaucoup de monde. On s'en tient à trente auteurs maximum, pour avoir le temps que tout le monde se rencontre. Sur

3 jours, on organise près d'une vingtaine de rencontres tous publics, en plus des rencontres avec les scolaires. Les auteurs savent qu'ils ne viennent pas à Bastia pour dédicacer, parce qu'on n'organise pas de dédicaces, mais qu'ils viennent à Bastia pour rencontrer le public et pour se rencontrer entre eux aussi. Comme on a aussi un volet illustration jeunesse, ça permet souvent de faire naître des projets, parce que les gens ont le temps de se voir et de parler.

A propos de *BD à Bastia* :

Le centre culturel Una Volta organise le festival *BD à Bastia* depuis 1994. Dans 25, *Una Volta*⁹³, ouvrage présentant le bilan des 25 années d'activité du lieu culturel (d'abord une MJC, puis, à partir de 1995, Centre Culturel Una Volta) publié en 2002, les rencontres BD à Bastia sont présentées ainsi :

Tout naturellement, en 1994, naquit l'idée d'organiser des rencontres ayant pour objet la création en matière de bande dessinée. D'emblée, l'objectif fut de rendre possible des rencontres de la bande dessinée où une large place allait être donnée à la création et aux auteurs.

Ces rencontres offrirent aux visiteurs des expositions originales, à partir de scénographies inventives, mises en œuvre, la plupart du temps par l'atelier Lucie Lom, ainsi que des temps de discussions et d'échanges riches et multiples. Ainsi ont été créées à Bastia des expositions qui donnèrent à voir des planches, illustrations, dessins originaux et des travaux préparatoires. Elles offrirent aux visiteurs un accès privilégié à la bande dessinée. Elles réunirent auteurs, dessinateurs, scénaristes, illustrateurs, exprimant le fait que la création n'a pas de territoires spécifiques.

Par ailleurs, la librairie de BD à Bastia proposa l'intégralité des œuvres des auteurs présents aux rencontres et des débats ont permis au public de mieux connaître les démarches de création et de mieux comprendre quelle place tient la bande dessinée aujourd'hui dans le monde des livres. Enfin, de nombreux ateliers ont réuni auteurs, lycéens, collégiens et élèves de l'école primaire autour d'échanges théoriques et pratiques.

Faire entendre une voix différente mettant en avant la pluridisciplinarité à l'œuvre dans la bande dessinée, défendre l'émergence d'une nouvelle création, dire que le livre est une part capitale de la vie des hommes, et qu'il importe de le leur faire rencontrer de la manière la plus diverse et la plus subtile qui soit, est le principe fondateur de BD à Bastia. »

De 1994 à 2010, *BD à Bastia* a ainsi montré plus de 140 expositions de bande dessinée et d'illustration : une seule la première année, puis quatre en 1995, cinq en 1996, six en 1997, sept en 1998, huit en 1999 puis en 2000, dix en 2001, se stabilisant désormais sur un rythme de 10 à 13 expositions par an. Il s'agit d'expositions monographiques (Frank le Gall, Yslaire, Jochen Gerner, Baru, Juanjo Guarnido...) ou thématiques (La jeune création française II, Comix 2000, Supermarché Ferraille, Fiure di Spagna, Gare Centrale...). Depuis, 1997, l'atelier

⁹³ 25, *Una Volta*, plaquette anniversaire du centre culturel Una Volta, Bastia, Una Volta-Centre d'action et de développement culturel, 2002.

Lucie-Lom est un partenaire régulier de *BD à Bastia*. Au-delà des expositions, BD à Bastia propose des rencontres avec les auteurs, des débats, des projections, des ateliers pour les scolaires... ainsi qu'un espace de lecture gratuit ouvert pendant toute la durée des rencontre et où sont disponibles plusieurs centaines d'albums.

Lors de l'édition 2010 ont été présentées onze expositions dont sept expositions de bande dessinée (les autres portant sur l'illustration) : trois expositions monographiques (Blexbolex, Jean-Pierre Gibrat, Bastien Vivès) et quatre expositions thématiques ou collectives : *Wooooow !* (exposition sur le thème des onomatopées scénographiée par l'atelier Lucie Lom), *Music Strips* (exposition collective à l'occasion de la parution de *Rock Strips* chez Flammarion), *Comics Vinyls* (exposition de la collection de pochettes de disques illustrées par des dessinateurs de Christian Marmonnier), *Summer of the 80's* (dix sept auteurs explorent les années 80).

Les expositions ont attiré en tout 12000 visiteurs.

2.8. Arrêter le temps - Entretien avec Christian Rosset

Entretien réalisé à Paris le 3 mars 2011.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.*

*Les passages introduits par la mention « **CR** : » sont de Christian Rosset.*

L'entretien fait référence à l'article « Tenir le mur », paru dans Neuvième art, n°15, janvier 2009, p.166 à 175

PLD : Vous écrivez que certaines images de bande dessinée « tiennent le mur ». Y-a-t-il quelque chose dans l'image qui détermine a priori la réussite ou l'échec de l'opération ?

CR : Ma base, ce ne sont pas les expositions de bande dessinée, mais au contraire les expositions d'art contemporain et je pense depuis très longtemps que le mur n'est pas une surface neutre sur laquelle on pose quelque chose. Tenir le mur, ça veut dire en fait que tout ce qui est autour compte autant. Tenir le mur, ça veut dire qu'il y a une certaine force de l'image qui peut arrêter le regard. Quand on lit une bande dessinée chez soi, on a tendance à baisser le regard, on tourne les pages, les choses fonctionnent dans un processus de lecture. A partir du moment où c'est accroché, c'est un regard a priori plutôt vertical, bien que ça puisse aussi être autrement. Donc ça suppose qu'au fond, ça produise le même effet sur le regard que pourrait faire n'importe quelle chose accrochée, que ce soit une peinture, un dessin, un truc fait à même le mur. Ça tient le mur, ça veut dire que ça doit tenir le regard.

PLD : Qu'est ce qui fait que ça va tenir le mur ou pas, finalement ?

CR : Il y a à la fois l'image, et la façon dont elle est montrée. Quand j'ai fait cet article, ce n'était pas fait par hasard dans *Neuvième art*, la revue de la Cité : c'est une manière de critique, d'ailleurs, ça a été entendu par certains comme une critique de ce qui se fait dans les expos [...] L'essentiel de ce que j'ai écrit, c'est plutôt pour éliminer toute scénographie, mais dans le catalogue de l'exposition *Quintet*, je parle longuement de la relation qui se noue dans cet accrochage très particulier qui est un des plus intéressants que j'ai vu autour de la bande dessinée.

PLD : Comment ça fonctionne ?

CR : C'est l'exemple d'un musée moderne au plan architectural : chaque étage est un espace vide à partir duquel on peut reconstruire en fonction de chaque exposition : on peut cloisonner comme on peut décroisonner. C'est l'architecture

des musées maintenant, il n'y a pas de murs porteurs à l'intérieur. Pour *Quintet*, il y avait des grandes salles pour chacun et ils ont demandé à chacun des artistes qui étaient exposés de penser son espace. Ça va de ceux qui n'ont pas de pensée particulière de l'espace, qui s'en fichent un peu, comme Shelton, par exemple, ou même Chris Ware, et puis il y a ceux qui ont vraiment réfléchi à l'espace : Masse, dans la mesure où il présentait des sculptures avec donc une confrontation dans le même espace entre deux dimensions et trois dimensions, au mur et à l'intérieur. Swarte a créé des fonds ; la chose intéressante c'est qu'il y a des choses peintes sur le mur, sur lesquelles il pose ses cadres, ce qui veut dire que non seulement il tient le mur en soi, mais aussi qu'il y a une extension dans le mur de son dessin. Il s'agit d'une œuvre globale. D'ailleurs, c'est valable pour les autres aussi, ce n'est pas un objet + un objet + un objet, c'est vraiment un accrochage.

PLD : Cet accrochage, est-ce une façon de faire de la bande dessinée au mur dans le sens où il s'agit de mettre des images en rapport, dans une solidarité ?

CR : Non, ce n'est plus ça. Par exemple, sur le mur blanc, les cadres ne sont pas mis les uns à côté des autres, c'est vraiment composé non pas comme si c'était des cases de bande dessinée, c'est composé avec des équilibres. Il y a la surface proprement dite, la première surface qui est celle du dessin, par exemple, qui va être encadrée ou non, de telle manière, sobrement, pas sobrement, avec plusieurs dessins sous le même sous-verre, ou un seul. Ensuite il y a la deuxième surface constituée par chaque mur et qu'il faut équilibrer : il y a des murs très chargés et d'autres moins chargés. Et après, il y a l'ensemble des murs entre eux, plus les objets en trois dimensions et les vitrines. Tout ça est en résonance. Là où cette exposition *Quintet* est assez réussie, qu'il y a, pour chacun des cinq, un accrochage différent en fonction de son propre rapport à la surface. Blanquet par exemple, a fait des découpes en forme de papillon dans les murs ce qui fait que quand on passe devant les murs, on voit à travers ces découpes les choses accrochées de l'autre côté, de la même manière que quand on est de l'autre côté, on voit à travers ces découpes, des choses qui sont à l'intérieur. On sort vraiment de l'idée de montrer un dessin + un dessin + un dessin. Là, ça tient le mur dans la mesure où le mur est pensé non seulement comme quelque chose sur laquelle on peut accrocher, mais comme quelque chose de moteur. Ce n'est pas de la scénographie, c'est un travail de l'artiste lui-même.

PLD : Dans cette approche, qu'est-ce qu'il reste de la bande dessinée ?

CR : Si on veut lire de la bande dessinée, autant avoir les bouquins : je comprends les gens qui ne s'intéressent pas du tout à l'accrochage, qui veulent faire des livres, point. Mais tout le monde commence à vouloir y venir, parce que les planches se

vendent. Je prend toujours l'exemple du *Lotus Bleu* d'Hergé : quand on accroche toutes les planches sur trois niveaux, on est entouré du *Lotus bleu*, on est vraiment dans le trait d'Hergé. Forcément, ce qui perd le plus dans les accrochages, c'est l'histoire, la narration, parce qu'on lit rarement des planches accrochées [...]

PLD : Je fais l'hypothèse que dans de nombreux cas, on fait appel à des compétences et des habitudes de lecteur de bande dessinée.

CR : Ça dépend. J'ai écrit des textes sur les travaux de Jochen Gerner dans *du9.org*. Quand il fait *Le Panorama du feu*, ou *Abstractions*, il montre ça de deux façons : quand c'est publié en livre à l'Association, il a la forme du Pocket, avec le nombre de pages qu'il y avait dans le Pocket, et donc on peut le lire comme un Pocket... Par contre quand il expose, ce qu'il a fait à la biennale du Havre, ça devient des cadres où toutes les pages sont rassemblées, quatre cadres, si je me souviens bien. Là, j'ai un point de vue de plasticien tout à fait classique : on n'est plus dans le livre, on est dans la surface. Tenir le mur, c'est avoir un rapport de surface à surface qui fonctionne. Quand Gerner dit que *TNT* ça finit par ressembler aux lumières d'une ville la nuit, c'est une manière de dire qu'on voit surtout un truc noir de loin, avec des petites tâches lumineuses. A partir de là, c'est autre chose qu'une lecture de *Tintin en Amérique*. Après, le lecteur de bande dessinée va le regarder avec un regard particulier parce qu'il connaît l'origine, il sait d'où ça vient. Mais quand l'Etat a acheté le *TNT*, il a été acheté par des gens qui ne connaissent pas forcément la bande dessinée.

PLD : Chez Jochen Gerner, il y a toujours un livre dans le paysage, toujours avant, parfois après. On n'est pas dans le cas d'une exposition visant à conduire au livre, mais à substituer à l'expérience de lecture une autre expérience esthétique à partir d'un matériau provenant de la même main.

CR : Il y a le travail d'Yves Deloule, qui est très particulier. Avec des collages, avec des trous... Là, le problème inverse se pose puisqu'il a été un moment question de le publier... Mais on ne voit pas comment y arriver, à part avec des reproductions photographiques...

PLD : Comme un livre d'art.

CR : Oui, comme un livre d'art, alors du coup ce n'est pas la même chose qu'un *fac-simile* du *Tintin* (ça s'appelle *Le Tintin*). C'est d'autant plus intéressant que Deloule a fait ça dans les années 70 : Gerner était à peine né ! Gerner ne connaissait pas du tout l'existence de ce travail. J'aurais aimé qu'il y ait une expo Deloule - Gerner, pour voir justement la bande dessinée qui, dans le cas de Gerner,

se nourrit de la peinture, et de l'autre côté, le travail de peinture qui se nourrit de la bande dessinée.

[...]

PLD : A propos de Benoît Jacques : dans *Planches* on est dans un dispositif qui ne pourra jamais s'accomplir en livre, c'est de la bande dessinée pour le mur.

CR : Ce qui est compliqué avec Benoît, c'est qu'il ne tient pas plus que ça à ce qu'on parle de bande dessinée dans son travail [...] Benoît est quelqu'un qui a un pied dans l'illustration et un pied dans la bande dessinée, qui fait de la bande dessinée comme un martien. Il a une formation de graphiste, de graveur, et il s'est retrouvé presque par hasard dans le milieu de la bande dessinée via les livres pour enfants et sa seule bande dessinée à ma connaissance, c'est *Comique strips*, et c'est une anti-bande dessinée, quelque part. Et donc, il fait des planches un peu ironiquement par rapport à la planche de bande dessinée.

PLD : N'empêche qu'on y retrouve des éléments identifiables de la bande dessinée : des personnages, dans des cadres, surmontés de bulles.

CR : Comme les prédelles d'Alechinsky mais la bande dessinée est vraiment partout, surtout quand on est à Bruxelles... C'est vrai qu'Alechinsky est un des peintres qui a un lien à la bande dessinée presque naturel. Cela dit, on peut penser que les successions de dessins d'Henri Michaux font aussi penser à la bande dessinée... En fait, je m'intéresse presque plus à la forme bande dessinée qu'à la bande dessinée elle-même, pas la bande dessinée, mais certaines choses où il y a un travail sur la forme dans la bande dessinée.

PLD : Est-ce que cette forme Bande dessinée s'identifie par la nature des images ?

CR : On va parler de bande dessinée quand il y a quand même un minimum d'éléments de langage qui appartiennent à la bande dessinée, de même que la forme poésie, ça veut dire que ce n'est pas de la prose, qu'il y a des passages à la ligne... Quelqu'un comme Menu pense que c'est de la bande dessinée dès qu'il y a deux images, deux cases... Et donc quand un type comme Jan Vos recopie des romans photos, il est dans la forme bande dessinée, tout en ne produisant pas une bande dessinée, au sens où les lecteurs de bande dessinée attendent que ça raconte quelque chose. Ça ne raconte rien [...]

PLD : Cette forme bande dessinée, elle existe aussi dans nos compétences de lecteur, non ? Lorsqu'on pénètre dans un espace d'exposition, il peut y avoir des signes de la forme bande dessinée qui vont d'un seul coup appeler notre regard et mobiliser des mécanismes de lecture, ou bien au contraire, qui vont les détromper

CR : La particularité de l'expo qui va toucher la bande dessinée, c'est que lorsqu'on est devant quelque chose, une planche, un dessin, peu importe, l'œil est très partagé entre l'envie de jouir du regard et l'envie de savoir ce que ça dit. Même quand on voit un tableau. C'est très rare, la lecture du dessin : globalement, c'est une éducation qu'on n'a pas. Et ce que je trouve de plus intéressant dans certaines expositions de bande dessinée, c'est que ça amène à se préoccuper de lire le dessin. 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 problèmes.

2.9. Réinventer l'histoire - Entretien avec François Schuiten

Entretien réalisé à Bruxelles le 21 décembre 2010

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.
Les passages introduits par la mention « **FS** : » sont de François Schuiten.*

L'entretien fait principalement référence à l'exposition Musée des ombres, créée au CNBDI en 1989, puis montrée à nouveau dans le cadre de Opéra Bulles, en 1991. François Schuiten évoque aussi l'exposition Lumières sur BRÛSEL, montrée au centre Wallonie Bruxelles, à Paris, du 10 septembre au 2 novembre 2008.

PLD : L'exposition *Le Musée des ombres* a donné un tournant nouveau à l'œuvre que vous réalisez avec Benoît Peeters, *Les Cités obscures*. Était-ce prémédité ou est-ce venu progressivement ?

FS : On avait fait d'autres expositions, où on avait cherché à chaque fois à sortir d'un accrochage classique, pour des raisons très simples. D'abord, l'accrochage classique, c'était déjà beaucoup d'illustrations couleur, et on avait le sentiment que mettre des planches de bande dessinée au mur posait un certain nombre de problèmes. En mettre une, deux ou trois ne pose pas de difficultés, mais à la dixième ou à la quinzième, il y a des difficultés. Parce que généralement les planches sont en noir et blanc, parfois, c'est pour être imprimé en noir et blanc et ça ne pose pas de problème, mais il y a parfois des planches en noir et blanc qui sont en réalité imprimées en couleur. Secundo, les planches sont éparpillées, on ne peut pas les lire, ou on ne peut lire que des morceaux, donc on ne peut pas suivre un récit et on les regarde uniquement sur leur aspect esthétique, ce qui oblige à faire un choix dans les planches : il y a des planches qui sont dans des dynamiques narratives et qui, sorties de leur contexte, perdent un peu de leur impact, de leur intérêt. Tout ça fait qu'on sentait bien qu'il y avait quelque chose à faire en plus. Donc on avait déjà réfléchi, rien que dans un simple accrochage, à faire en sorte qu'il y ait des grandes images et des petites, tout un jeu ; on choisissait déjà les planches qu'on exposait, et on travaillait un peu l'éclairage. Et puis de fil en aiguille, on a commencé à mettre des objets, et même des très gros objets, un immense globe terrestre, qui s'est d'ailleurs retrouvé dans l'exposition de 89. Donc 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 ambitieux. Je me rappelle d'ailleurs d'une réflexion qu'il me faisait et

que je n'ai jamais oubliée : « n'oublie pas les pieds, n'oublie pas ce que les pieds disent ». La façon de parler aux gens, c'est de leur parler avec les pieds, parler avec le son, parler avec la lumière, et parler avec le toucher. Et c'est vrai qu'on a essayé d'aborder tous ces problèmes, pour favoriser une lecture et un regard sur la bande dessinée.

PLD : C'est une proposition que vous avez faite, ou une sollicitation qui vous a été faite ?

FS : Il s'est posé la question d'une exposition pour l'ouverture du CNBDI. Nous avons vraiment conçu une exposition par rapport à cet événement. J'ai un souvenir formidable de cette exposition, parce que c'était vraiment très ambitieux, une grosse aventure, j'ai beaucoup travaillé dessus, et Benoît également. Il y avait quelque chose de très amusant dans le scénario : C'était que dans ce musée flambant neuf, futur musée de la bande dessinée, le public entrait dans un vieux musée décati, tout pourri, où il y avait des planches de bande dessinée ; on avait fait des copies de grande qualité, mais qu'on avait saccagées avec du café, qu'on avait déchirées, c'était terrible ce qu'on avait fait : des gens nous disaient « mais vous êtes fous de saccager des planches comme ça ». Le scénario commençait par « le musée de la bande dessinée a été inauguré par Jack Lang et la bande dessinée a disparu depuis longtemps (on était en 2050) et il nous reste quelques traces ». Il y avait une planche dont il ne restait que quelques morceaux, et tout le reste avait été reconstitué : on avait retracé les cadres, comme dans une reconstitution archéologique. Ça commençait par des planches comme ça, et puis à un endroit, le mur était crevassé et on entrait...

PLD : Jean-Pierre Mercier m'a raconté que vous vouliez mettre un original déchiré de part et d'autre de cette faille...

FS : Oui, absolument ! Moi je voulais faire du vrai, mais on m'en a empêché ! Donc on a déchiré une copie... c'était vraiment l'idée : Nous allons vous faire entrer dans le monde de la bande dessinée. Une profession de foi.

PLD : Quel était votre rôle exactement ? Commissaire, scénographe ?

FS : Il y avait Olivier Corbex, et pas mal de gens... c'était un joyeux bordel où on dessinait des trucs... Olivier sans doute jouait un peu le rôle de scénographe, et moi j'avais des tas d'idées, et François Vié regardait comment tout se passait et on avançait comme ça. C'était très très très fou, quand même comme projet. D'ailleurs, on a racheté beaucoup des éléments tellement on y était attachés : la bibliothèque, on l'a rachetée.

PLD : les éléments étaient construits par le CNBDI qui en était donc propriétaire ?

FS : Oui, c'était sa propriété, il l'a fait tourner : l'exposition est allée à Sierre, à Erlangen, à Bruxelles où le montage a été épique. A Bruxelles, c'est nous qui avons produit le remontage. A un moment donné, on a dit au CNBDI : « C'est trop compliqué à gérer : vendez nous ce qui est intéressant », et on a trouvé une solution.

C'était la première fois qu'on faisait un truc aussi ambitieux sur la bande dessinée, et c'était quand même grâce au directeur du CNBDI à l'époque, et grâce à François Vié, qui ont dit « il faut le faire ». Il y avait cet immense panorama de 12m de long, qui était en fait une immense image, qui était une vue de Galvani qui passait de la nuit au jour ; il y avait, je crois une trentaine d'appareils de diapositives, qui faisaient que ça bougeait tout doucement. C'était ces appareils avec ces chargeurs ronds et c'était très compliqué parce qu'il fallait faire des repérages, il y avait un système de fondu et il y avait un fou furieux qui avait passé des nuits, des nuits, des nuits à faire les réglages. Après on en a fait un film parce que c'était trop compliqué. Mais l'effet était quand même saisissant. Avec tous les problèmes qu'il y avait pour caler, on a quand même eu des difficultés, mais c'était quand même passionnant parce que c'était comme un laboratoire. 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 dessinée.

PLD : Que vous ont appris les réactions du public ?

FS : En fait elles m'ont appris que ça allait être très difficile de revenir à des expositions classiques ! Vous savez, le problème lié à la bande dessinée, c'est qu'une planche de bande dessinée est dessinée à l'horizontale : vous voyez, ma planche [il montre sa table à dessin], elle est légèrement inclinée. Et puis, elle est lue un peu plus relevée. Et brusquement, on la met au mur, et ça, c'est quelque chose qui n'est pas du tout naturel : On la met comme un tableau or elle n'est pas faite du tout comme un tableau. Un peintre, il peint un tableau droit.

PLD : La problématique du passage de l'horizontal au vertical peut aussi être productive dans une exposition...

FS : J'ai fait un dispositif autour de planches qui vous aurait fort intéressé, parce que c'était une façon de résoudre ce problème. Qu'est ce qui peut apporter de l'intérêt à regarder une planche de bande dessinée sur un mur ? [...] Pour le dernier album que j'ai sorti, *La théorie du grain de sable*, les pages sont teintées et il y a

des blancs. On a l'impression que le blanc a été imprimé, or en fait, c'est le contraire

PLD : le blanc est la couleur naturelle de la page, mais dans l'album imprimé, il apparaît comme une couleur.

FS : C'est ça. Donc on s'est posé la question pour l'exposition : si on veut montrer ces planches, il y a un problème. Parce qu'il leur manque quelque chose

PLD : elles sont inversées par rapport à leur fond...

FS : J'ai inventé quelque chose qui est vieux comme le monde, en fait : j'ai peint à l'arrière des planches, j'ai mis en noir toute la planche sauf le blanc. C'est assez compliqué parce qu'il faut mettre du drawing gum sur les zones qui restaient en blanc... et puis on a fait des cadres qui étaient ouverts à l'arrière et des caissons lumineux où la lumière passait à travers la page. Et, c'est là où le dispositif était intéressant, ce n'est pas uniquement le fait de faire un éclairage par l'arrière, il y avait aussi un éclairage par devant qui, lui, évoluait. Il y avait un cadreur qui éclairait la planche. Quand il éclairait très fort, la planche redevenait comme elle a été faite, en noir et blanc sans effet. Et dès que la lumière baissait un tout petit peu, la lumière arrière commençait à se voir. Et personne ne comprenait la variation incroyable que ça produisait. Ceci pour essayer de créer un dispositif qui donne du sens.

PLD : Ici, la planche originale a besoin d'un complément pédagogique ?

FS : Pas pédagogique, non. Un complément que je qualifierais plutôt de fantastique, ou dramaturgique, ou narratif. Un complément didactique, ce serait éventuellement un écriteau. Ça je ne peux pas.

PLD : Aujourd'hui, considérez vous que le travail d'exposition fait partie intégrante de votre œuvre ou s'agit il d'un produit dérivé ?

FS : C'est une très bonne question. 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, 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'univers. Ce qui m'intéresse d'ailleurs, c'est de parler d'un univers plutôt que de parler d'une série ou d'une collection d'album [...]

PLD : Si l'exposition est un acte créatif, qui n'est pas une adaptation de la bande dessinée, elle possède une écriture propre ; en quoi diffère-t-elle de l'écriture du livre ? Est ce qu'on s'adresse au même public, déjà ?

FS : C'est la première question : Si je fais une exposition à Angoulême, c'est sûr que je sais qu'il y a une attente sur l'original, il y a des spécialistes. Si je fais une exposition qui sera vue par des gens, je vais me poser la question de savoir ce qui peut les toucher dans mon travail, sans que ce soit en les mettant systématiquement devant une planche de bande dessinée ; parce que je sais que comme ça, à la dixième, je les lâche. Parce qu'ils n'ont pas le récit, parce qu'ils n'ont pas la même position... Donc je me pose la question : qu'est ce qui peut faire en sorte qu'ils aient une surprise, un étonnement, qu'il y ait un climat, une dimension onirique, par le son, par la musique, l'espace, le dialogue avec l'espace : je prends beaucoup de temps à réfléchir là dessus. Ce qui fonctionnait en 89, c'était cette idée du musée dans le musée, qui jouait avec l'idée du musée : il y avait un rapport au lieu. Il faut d'abord se préoccuper de la question du lieu, puis la question des visiteurs et puis au fur et à mesure, il faut construire le projet. C'est un vrai scénario, pas un scénario de BD, mais c'est une histoire qui est racontée aux gens, mais on n'a pas les mêmes outils.

PLD : C'est un travail que vous faites avec Benoît Peeters ?

FS : Oui tout à fait. Maintenant on fait aussi des conférences-fictions, par exemple ensemble. C'est une autre façon de rencontrer le public, de rencontrer le récit, l'image et le son [...]

PLD : Est-ce que ça nourrit aussi le travail dessiné ?

FS : Oui, énormément. Mais pas spécialement les expositions que je fais par rapport à la bande dessinée. Quand j'ai travaillé pour l'exposition universelle à Hanovre en l'an 2000, je travaillais sur de milliers de m2 pendant plusieurs années, avec des équipes énormes, et là, vous êtes sur des échelles gigantesques. Après, quand je reviens à la bande dessinée, ça transparaît. Là je travaille sur le futur Musée du Train, et tout de suite, la nouvelle histoire tourne autour du train : c'est difficile de séparer l'un de l'autre. L'un se nourrit de l'autre ou l'autre se nourrit de l'un

PLD : Y-a-t-il quelque chose qui se joue dans le rapport au volume ?

FS : À partir du moment où vous dessinez quelque chose pour une exposition, dont vous savez qu'elle devra être réalisée, vous devez faire des plans suffisamment précis pour qu'un constructeur puisse travailler. Dans le dessin, j'ai toujours pensé que le lecteur devait y croire. J'ai toujours fait en sorte que toutes les choses que je dessine soient crédibles, qu'elles soient fabricables. D'autant plus quand il faut les réaliser. C'est une préoccupation qui rejaillit évidemment dans les histoires : L'idée que ce soit réalisable. Eprouver le dessin par le fait de le confronter à la

réalité. 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. Que ce soit pour un jeu vidéo, un opéra ou un film, j'ai l'impression que c'est faire le même métier. Evidemment les outils sont différents et il y a des particularités.

PLD : Depuis quelques années, on voit apparaître une critique d'exposition. Qu'en pensez-vous ?

FS : Il manque, je trouve, un vocabulaire, pour construire la critique. Elle n'existe pas seulement dans les expositions de bande dessinée. Dans Libération, quelquefois, on entend le mot scénographie. Mais quand je dis que je suis scénographe, les gens se demandent ce que c'est. Maintenant ça commence, on en parle dans les écoles, mais je n'aime pas trop la conception française dans laquelle il y a le directeur, les commissaires, les scientifiques, et puis les scénographes. C'est une grave erreur de voir les choses comme ça. D'abord il n'y a pas de hiérarchie, il faut une dynamique, très tôt dans le projet entre scénographe, commissaire et scientifique. Ce n'est pas d'abord un travail entre commissaires et scientifique et puis après, quand on a fait tout notre scénario, quand tout est au point, on passe ça au scénographe : ça fait des mauvais projets. Il faut accepter l'idée que le scénographe est un scénariste, un coscénariste : Pour le Musée du train, je suis carrément à la conception, c'est-à-dire que c'est moi qui étudie l'histoire du train. Parce que je ne vois pas comment je peux faire autrement : Je ne peux pas écouter les scientifiques qui vont me dire : « voilà il faut un espace comme ça » [...] On va plutôt essayer de dialoguer et voir, quand il y a un sujet très intéressant comment on le met en valeur, à partir de ce qu'on a, quitte à oublier certains sujets. Une exposition, c'est une émotion sensorielle, c'est une émotion physique. Une exposition, c'est très compliqué à expliquer, ce n'est pas photographiable, et ce n'est pas filmable. Je leur dis « les gens vont sentir ça » et ils me regardent... et ça ne les rassure pas. C'est très important ce sujet là : la difficulté pour un scénographe, c'est que son travail est impalpable. 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 que jamais il n'ait le sentiment de voir la même chose. Il faut qu'il ait l'occasion de toucher les choses, il faut parler aux oreilles, il faut parler aux mains, parler aux pieds, à la vue, il faut parler peut être à l'odorat, à l'équilibre... c'est ça qui fait une bonne scénographie.

Je ne vois pas l'intérêt de montrer des planches de bande dessinée que je peux mieux voir dans un livre. J'étais content avec cette idée de lumière parce que les gens ne comprenaient pas : c'était mobile, parce que la lumière bougeait, les planches se révélaient, on avançait sur du sable, il y avait des bruits de vents et des ventilateurs... Tous ces phénomènes créaient un trouble. Et ce trouble là, c'est sûr, ils ne pouvaient pas l'avoir dans un livre. Evidemment la question fondamentale que je me pose, c'est faire en sorte que ce ne soit pas redondant par rapport au livre.

PLD : vous vous reconnaissez dans le terme « exposition spectacle » ?

FS : Dans l'exposition spectacle, il faudrait faire une générale. Il faudrait mettre tout d'un spectacle et je crois qu'alors, on serait sur de bien meilleures voies. Et qu'on accepte aussi qu'il y ait un metteur en scène. En fait on a utilisé une ancienne grille, qui est la grille d'exposition muséale, et on a mis ça avec la scénographie. Mais 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 vue.

2.10. Du festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture - Entretien avec Jean-Marc Thévenet

Jean-Marc Thévenet a été rédacteur en chef du journal *Pilote*, directeur de collection chez Futuropolis, scénariste, directeur du festival international de bande dessinée d'Angoulême (entre 1998 et 2006), commissaire de l'exposition *Archi & Bd, la ville dessinée*, à la Cité de l'Architecture et du Patrimoine (Paris, 2010). Il est créateur et commissaire général de la biennale d'art contemporain du Havre dont la dernière édition était intitulée *Bande dessinée et Art Contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*.

Entretien réalisé à Paris le 16 décembre 2010

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire. Les passages introduits par la mention « **JMT** : » sont de Jean-Marc Thévenet.*

PLD : Quels enseignements tirez vous de votre expérience de programmation d'expositions de bande dessinée au cours des éditions du FIBD que vous avez dirigées ?

JMT : Historiquement, il y a différentes étapes : il y a la fameuse exposition fondatrice de 67 qui est assez intéressante à observer parce que finalement, c'est un événement précurseur qui n'aura pas de relais immédiat. Il y a une explication qui est extrêmement simple, c'est qu'il existe cette certitude que la bande dessinée ne s'expose pas, pour plusieurs raisons. La première c'est une dimension purement physique, étant donné qu'elle est là pour être lue, et qu'elle est dans un principe de multiplicité puisqu'on est dans l'édition. Il y a là la naissance d'un tabou : on n'expose pas la bande dessinée. La deuxième raison est qu'elle n'a pas de valeur artistique ou esthétique au sens où l'art contemporain et l'histoire de l'art l'entendent. Elle est et elle va rester très longtemps sur un principe artisanal : on va lier la bande dessinée à une sorte de savoir faire artisanal. Il faut bien comprendre ça : on est face à un OVNI qui n'est pas dans le registre muséal, puisqu'il n'est pas dans le registre de l'histoire de la culture ni dans celui de l'histoire de l'art ; donc ça n'a pas à être exposé, ça n'a pas à être vu.

Après l'exposition de 67, donc, il n'y a pas de relais, hormis le Festival de Lucca, auquel contribuait Claude Moliterni. Il faut attendre les années 80 avec François Vié à la Direction artistique du festival d'Angoulême pour qu'un coup de fouet soit donné à l'exposition de bande dessinée. Moi je l'ai vécue, cette grande période, comme celle d'une nouvelle génération d'auteurs qui arrivent aux commandes ; je

pense à Schuiten, à Bilal, à bien d'autres... On va être dans des expositions extrêmement démonstratives. L'ordinateur n'est pas encore là, donc on va le remplacer et on va exposer en 3D. La grande exposition fondatrice, ça va être *Le musée des ombres* en 1989, qui va ensuite aller à la Grande Halle de La Villette. On se déplace d'un univers ultra spécialisé qui est celui du festival de bande dessinée, à Paris, où ça a une vocation beaucoup plus grand public. On est dans un principe d'exposition extrêmement démonstratif où, finalement, c'est plus la suggestion de l'imaginaire qui doit faire lieu de réflexion que l'œuvre elle-même : On ne propose plus l'œuvre à regarder, mais plutôt ce qu'elle a à suggérer.

PLD : Dans cette exposition, la nouveauté, c'est aussi qu'on a des auteurs qui s'impliquent eux même dans l'exposition, qui s'emparent de l'opportunité de l'exposition pour un nouveau geste créatif, qui n'est plus sur un geste de dessinateur, mais qui porte sur un autre objet.

JMT : Vous avez tout à fait raison dans la mesure où, en particulier chez Schuiten, il y a cette volonté d'être au delà du cadre de la bande dessinée : le lieu de scénographie, le lieu de l'exposition est un autre lieu de révélation de son univers et de son imaginaire [...] Dans le cas de Bilal, c'est un peu différent parce que 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 monumentales. Risque qu'on a beaucoup moins dans l'art contemporain, puisque dans l'art contemporain, il y a une vraie fusion qui s'établit entre le commissaire d'exposition et l'artiste.

PLD : Dans l'art contemporain l'objet exposé est la création de l'artiste.

JMT : Très souvent, et je l'ai vécu au festival d'Angoulême, il y a eu une volonté chez l'artiste, chez l'auteur, de réinterprétation de son œuvre. Il veut extraire son imaginaire du périmètre de l'album. A mon époque, il y a très souvent eu des malentendus à ce sujet. Assez régulièrement, et c'était souvent lié à des questions de production, les auteurs souhaitaient parfois inconsciemment sur interpréter la mise en forme « physique » de cet imaginaire.

Dans le cadre du festival d'Angoulême, sur cette période 1998 – 2006, il y avait l'exposition centrale du président, et puis les expositions, tout aussi importantes dans ce qu'elles suggèrent, que j'appellerai périphériques, où c'est le coup de cœur pour un artiste, qu'on a envie de remettre en lumière ou les expositions de commande parce que tel éditeur fait le forcing. Dans tous les cas se pose la question de la vision qu'a l'auteur. Par exemple, Schuiten, Boucq et Zep avaient des envies, des choix bien précis. Avec Veyron qui est un auteur que je qualifierais

d'intimiste, chez qui ce n'est pas le graphisme qui prévaut, il y a eu une concertation parce qu'il n'avait pas d'idée précise. Florence Cestac voulait, elle une expo qui reflète son travail d'éditrice, quand elle a créé Futuropolis.

PLD : Quelles sont les différentes postures des auteurs vis-à-vis de leur exposition ?

JMT : 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 99) 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 ; on fait même des cravates de Jérôme Moucherot, on fait une rue François Boucq, avec des personnages en mousse. 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, elle fut ainsi une des « propriétaires » les plus remarquables de figurines de Mickey. Et Georges Wolinski, qui arrive de l'univers de la presse, n'a pas non plus d'idée très précise.

Dans le dialogue qu'on peut avoir avec les auteurs, on est immédiatement tenu par l'argent. C'est un grand leitmotiv dans les expositions : il n'y a pas d'économie de l'exposition en matière de bande dessinée. Une exposition de bande dessinée ne doit pas coûter d'argent : les éditeurs disent que leurs marges sont extrêmement faibles et qu'ils n'ont pas vocation à être producteurs d'exposition de bande dessinée. Suite au succès de l'exposition de la Cité de l'Architecture, j'ai des propositions d'éditeurs pour des rétrospectives sur des auteurs : Ils sont prêts à ce que l'exposition soit libre de droits, mais ils ne mettent pas un kopeck ! Quand vous êtes dans un contexte muséal, la première chose que vous faites, c'est de parler d'un budget. En bande dessinée, c'est la dernière chose dont on parle. Cette dimension économique devrait structurer le propos : entre un budget de 100 et un budget de 600 on passe de 250 m² à 1000 m². On fait des expos et on parle de budget ensuite...

PLD : Peut-on dater le moment à partir duquel les auteurs de bande dessinée commencent à s'emparer de l'exposition ?

JMT : C'est dans les années 80, indubitablement. Entre 80 et 88, la bande dessinée va connaître un boum absolument extraordinaire dans la mesure où il y a une nouvelle génération d'auteurs qui s'impose, ceux dont je vous parlais tout à l'heure et puis, il y a, il ne faut pas l'oublier, une dimension très européenne de la bande

dessinée contemporaine : il y a une bande dessinée allemande, une bande dessinée espagnole, une bande dessinée italienne, des gens qui vont apparaître puis disparaître. Il s'installe une dynamique de création de festivals et une dynamique de l'exposition. Mais on reste quand même dans le principe de l'accrochage. La dimension fétichiste qui va prévaloir des années plus tard, avec la collection de planches de bande dessinée, émerge radicalement en termes d'exposition dans les années 80, en même temps que les expositions monumentales de Schuiten, Bilal, Tardi...

PLD : Les deux événements plus récents, *Archi et BD* et la biennale du Havre se placent dans des contextes différents, avec un public qui n'est pas forcément amateur de bande dessinée. Qu'est ce que ça change ?

JMT : Pour *Archi et BD*, ça se passe de la façon suivante : Je propose à François de Mazières, qui est président de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, cette exposition. Il me répond « pourquoi pas, mais la bande dessinée, ça ne s'expose pas... je ne vois pas tellement à quoi ça va ressembler ». Je fais donc un premier synopsis qui se déroule par thème (urbanisme, utopie, campagne...). Le principe étant que je crois profondément à cette exposition parce que les architectes et les auteurs de bande dessinée sont des visionnaires [...] C'est important à comprendre : ce sont fondamentalement des artistes des créateurs dont l'obligation est de rendre à un moment une copie qui s'appelle un bâtiment, un quartier, une ville... et les auteurs de bande dessinée sont dans cette même stratégie. Il y a une dimension romanesque qui m'interpellait.

Comment raconter cette proximité de deux univers dans une exposition ? Je commence à travailler par thèmes. Mais François de Mazières me dit que je fais une erreur parce qu'on n'est pas un festival de bande dessinée : il va falloir s'adresser au grand public et la meilleure stratégie, c'est d'être dans une chronologie beaucoup plus rassurante ; c'est une chronologie qui est assez subjective, que moi j'identifie à mon carbone 14 personnel (de 1905 avec Winsor McKay et Little Nemo à nos jours). Et ensuite, je chapitre ça, véritablement comme un ouvrage de littérature (New York, première ville de référence pour les auteurs américains, les super héros...). 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 simple ; je me ballade beaucoup dans des musées qui n'ont rien à voir avec la bande dessinée pour apprendre à composer un cartel grand public : des dates, des lieux, que ce soit à la fois limpide, sommaire et précis. 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 internationaux, étant donné la dimension de la Cité.

Dans un festival, lorsqu'on fait le débriefing avec l'auteur qui a eu le grand prix, on sait qu'on a un public conquis d'avance et on peut donc partir de l'auteur. Dans le cas d'une exposition thématique et collective, il va falloir composer avec les variantes des uns et des autres dans le cadre de création de l'exposition, dans son principe scénographique : Vous avez des patrimoniaux qui sont morts et qui ont généralement des ayant droits qui sont parfois très difficilement gérables, il y a certains auteurs encore vivants, des « grands auteurs » qui ont leur ego, il faut négocier le fait qu'il n'y ait que 2 ou 3 planches qui soient présentées, parce que ce n'est pas une exposition rétrospective sur leur œuvre... donc effectivement, je dirais que c'est une question de mentalité ; on est dans un espace différent et en plus, on est accueilli dans une institution, la Cité de l'Architecture et du Patrimoine ; on n'est pas à la Cité de la Bande Dessinée et de l'Image.

PLD : Quand on expose la bande dessinée à la Cité de l'Architecture, ce n'est pas pour son aspect plastique, ce n'est pas pour les mondes imaginaires créés par les auteurs, c'est parce que les auteurs de bande dessinée sont des capteurs d'un moment, de leur époque, du monde qui les entoure. Est-ce que ce n'est pas ça, finalement qui est exposé à la Cité de l'Architecture ? Et est-ce que cette approche ne risque pas d'être envahie par les qualités graphiques des œuvres montrées ?

JMT : C'est ça qui est intéressant et c'est la grande chance que j'ai eu en ayant comme interlocuteur de Mazières : il m'a laissé totalement carte blanche [...] inévitablement, la force du travail des auteurs l'emporte sur le propos même de la thématique. Mais j'ai eu de la chance de ne pas tomber sur un président d'institution me disant « attention, on est au départ dans Architecture et Bande dessinée, il va falloir être au cordeau dans le respect des traditions, et aller chercher des auteurs qui ont une relation à l'architecture indéniable »

Pour la scénographie, j'avais une idée très précise : quand François de Mazières m'a dit : « La bande dessinée ça ne s'expose pas », il a fallu que j'explique le contraire et que vraisemblablement, ça ne s'était pas très bien exposé jusqu'à présent parce qu'il y avait peu de moyens, et qu'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... on est entré dans une dimension muséale, interdisciplinaire, avec différents supports [...].

J'avais envie de montrer la capacité qu'ont les auteurs à s'emparer de la ville : Avec Winsor McKay, *Little Nemo*, 1905, qui fait de New York ou Chicago le jardin d'acclimatation de Little Nemo, il y a une représentation effective, concrète, de la ville. Et puis, on va s'arrêter devant des planches qui n'ont rien à voir avec la ville, fondamentalement. Je pense à Franquin.

PLD : Oui, cette planche a été discutée.

JMT : Elle a été discutée pour plusieurs raisons : Sur les planches de Franquin, ça n'a pas été facile et quand j'ai réussi à récupérer cette planche, je me suis dit que je pouvais faire l'impasse sur Franquin, il y a 350 œuvres, 120 auteurs, il y a suffisamment à donner à voir, mais je me suis souvenu d'interviews qui montraient qu'il était obsédé par la ville, par la dimension du parcmètre, de l'embouteillage, cette récurrence qu'on trouve également dans les *Idées Noires*, et j'ai décidé de prendre cette planche, parce qu'elle montre aussi cette capacité chez un des grands maîtres de la bande dessinée à évoquer la ville sans la montrer. Ce que j'aimais beaucoup, c'est cette idée de hors champs.

Comme pour la planche d'Hergé : j'ai eu la chance d'avoir plusieurs planches d'Hergé par des collectionneurs et j'ai choisi celle là parce que j'adore ce passage où la nuit est tombée, la ville se découpe, et on peut rester longtemps devant en réfléchissant à la ville comme on pourrait rester longtemps devant un tableau. C'est aussi pour cette raison que je suis allé chercher Ceesepe : J'avais des idées très précises, je voulais Ceesepe, je voulais Mariscal parce que je me souvenais très bien que quand la Movida a explosé à la fin des années 70, début des années 80, pour les espagnols, la ville, par la dimension noctambule, revivait. C'était très important dans *Archi et BD* qu'il y ait des planches de Ceesepe. Je n'ai retrouvé qu'un seul dessin parce que Ceesepe a complètement dilapidé son œuvre et n'est plus propriétaire de rien. J'ai retrouvé ce dessin chez Lambiek, à Amsterdam, cette image de Ceesepe qui m'a beaucoup plu parce que d'abord, c'est le vrai travail de Ceesepe, à l'acrylique, et il y a cette vision de la ville très colorée, de personnages à la sexualité très exubérante... [...]

PLD : Je reviens sur la planche de Franquin, parce qu'elle est très discutée, sur les blogs, etc. l'exigence du public a beaucoup changé en quelques années et on est aujourd'hui confronté à une critique, qui n'est pas forcément très structurée, mais qui existe et qui n'est pas limitée à la description.

JMT : C'est très important. J'ouvre une parenthèse : Quand, dans un festival, on fait une exposition rétrospective sur un auteur par définition, on a tout en main. Quand Moebius est à la Fondation Cartier, on se doute bien qu'il y a l'autorisation de Moebius qui va plutôt être content, qui va être participatif, qui va faire tous ses

fonds de tiroir pour trouver absolument tout ce qu'il a, on va faire appel à des collectionneurs, à des institutions et autres. Dans une expo collective, vous partez « from scratch » : est ce que je vais avoir du McKay ? Du Hergé ? Du Franquin ? Du Pratt ? Du Uderzo ? Du Bilal ? Du Schuiten ? Du Crumb ?... ce sont des inconnues. Un an et demi de préparation pour l'exposition de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine. C'est des enquêtes : où trouver Mariscal ? On le retrouve, mais il n'a plus une planche, il a tout vendu... ce n'est pas le seul. Faut-il faire l'impasse sur certains auteurs ? Ou bien, profiter des suggestions de collectionneurs prêts à confier telle planche ? C'est là qu'il y a une césure fondamentale entre une exposition grand public et une exposition pour un festival de bande dessinée. 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 cartels.

Exemple : j'ai un niet définitif de la fondation Jacobs qui ne prête pas les originaux ; je me retourne vers le CGRI, qui a tous les fac-simile de Jacobs, avec lesquels j'avais déjà travaillé sur l'exposition Blake et Mortimer en 2002 à Paris. Le CGRI a changé de main et ils disent non aussi. Je ne peux pas ne pas faire voir du Jacobs ! Mes amis du Centre Belge de la Bande Dessinée me prêtent finalement une planche de La Marque Jaune, intéressante, mais pas très significative au regard du thème. Là, on touche les limites du système... Mais comme on est dans une exposition grand public, je fais un agrandissement numérique de la scène des docks, que j'aurais adoré voir en planche originale.

J'ai rencontré des collectionneurs le soir de l'inauguration qui, très sympathiquement m'avaient prêté des planches et m'ont dit être déçus car ils connaissaient toutes les planches et qu'il n'y avait pas beaucoup d'originaux. Certes, mais c'est une des rares fois où la bande dessinée est montrée dans une institution culturelle au centre de Paris. Et par ailleurs, ce n'est pas fondamentalement le propos de montrer des originaux.

PLD : On définit une stratégie déterminée par les enjeux et les objectifs de l'exposition, le public auquel on s'adresse et le lieu où on expose. Une exposition d'auteur dans un festival et une exposition thématique dans une institution culturelle appellent des stratégies différentes ?

JMT : Oui, il faut tenir compte de ces contraintes. Après, il y a des choix personnels : je ne suis pas du tout un historien de la bande dessinée, je suis un praticien ; je suis très respectueux de cette histoire de la bande dessinée, mais

mon ambition personnelle par rapport à la bande dessinée, c'est de la montrer au plus grand public ; Mon ambition est de la socialiser, de la valoriser, pour qu'un jour elle soit montrée largement au centre Pompidou, dans ce cas avec surtout des originaux, vraisemblablement, mais dans une scénographie suffisamment riche pour être attractive. Quand on voit les encadrements qu'il y a pour une exposition Mondrian, on se dit qu'avant qu'il y ait des expositions qui encadrent ainsi les œuvres de tel ou tel auteur de bande dessinée, il y a encore de la marge.

Ça dépend de nombreux facteurs structurels et de la vision qu'a le commissaire de sa propre exposition. Tout cela dans le respect du public : si on a fait des tirages numériques et des agrandissements, c'est parce qu'on savait qu'ils étaient de très bonne qualité.

PLD : Et concernant la biennale ?

JMT Ce qui était important, c'est d'abord de dire *Bande dessinée et Art contemporain*, c'était sémantiquement important de mettre la bande dessinée en premier.

L'enjeu était réaliser une scénographie avec un accrochage extrêmement classique, pour des raisons de contraintes budgétaires et de contraintes de lieu, à l'adresse d'un public totalement profane en matière d'art contemporain comme en matière de bande dessinée, et de faire un panachage pour qu'on ne sache plus si on est dans la bande dessinée ou dans l'art contemporain : ça a remarquablement fonctionné, à hauteur du public venu.

2.11. Désolé, mais je n'aime pas trop faire d'expos - Echanges écrits avec Lewis Trondheim

Extraits de messages électroniques échangés le 17 février 2010.

*Les passages introduits par la mention « **PLD** : » sont de l'auteur de ce mémoire.
Les passages introduits par la mention « **LT** : » sont de Lewis Trondheim.*

PLD : Bonjour Lewis, merci d'avoir accepté cet entretien. Je crois que tu n'as jamais accepté d'exposer tes travaux de bande dessinée. Peux-tu me le confirmer ?

LT : Si, j'ai accepté de participer à des expos collectives. Et chaque année, j'apporte des planches au musée de la bande dessinée d'Angoulême en dépôt, selon les thématiques des expos futures. Mais pas d'expo individuelle.

PLD : J'aimerais creuser avec toi les raisons de cette réticence. Concerne-t-elle seulement tes travaux, ou procède-t-elle d'une conviction concernant toute la bande dessinée ? Peux-tu, dans l'un ou l'autre cas en préciser les raisons ?

LT : Je ne me suis jamais considéré comme un dessinateur. J'ai fait ce que j'ai pu pour utiliser les faiblesses de mon dessin pour en faire une force, mais de là à faire une expo... Je ne place pas mon égo là.

De plus, je suis rarement intéressé par les expos de planches originales. 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 livre.



Fig. 36 : Dessin de Lewis Trondheim

PLD : Tu as déjà changé de support en produisant des bandes dessinées pour l'écran d'ordinateur ou pour l'écran de portable, penses-tu qu'il soit possible de concevoir des bandes dessinées pour l'exposition ?

Si oui, quelles devraient en être les caractéristiques pour supporter ces nouveaux « paramètres de lecture » ?

Si non, qu'est-ce qui, dans le passage de l'horizontal (le livre) au vertical (le mur) met en péril l'image de bande dessinée ?

LT : Oui. Des bandes dessinées uniquement pour une expo, c'est possible. Je l'ai fait d'ailleurs pour une expo OuBaPo, avec des strips à base de schtroumpfs en

plastique fondu. Ça devenait des objets sur lesquels on pouvait lire quelque chose en plus.



Fig. 37 : Extrait du travail de Lewis Trondheim pour l'exposition OuBaPo à la galerie Anne Barrault en 2003.

PLD : On peut aborder la question différemment : as-tu déjà pris du plaisir en visitant une exposition de bande dessinée ?

LT : Je prends rarement plaisir à voir des expos de bande dessinée. Certes, quand je vois un original de Moebius, de Herriman ou de quelques autres, je suis content. Mais c'est tout.

La plus belle expo que j'ai vu était faite par Blanquet à Aix en 2006 environ. Beaucoup d'installations, de choses en volume. Avec une ambiance, une narration.

PLD : Je postule qu'une exposition peut servir un ou plusieurs des enjeux suivants. Pourrais-tu adhérer à l'un d'entre eux ?

- Susciter ou enrichir l'expérience de lecture du livre de bande dessinée (la connaissance plus fine de l'œuvre et de l'auteur augmente mon plaisir de lecture)
- Rendre compte d'un phénomène ou d'une réalité par la bande dessinée (on peut exposer des planches de Sacco dans une exposition historique sur Gaza ou de Tardi dans une exposition sur la guerre)
- Offrir une expérience esthétique alternative à l'expérience de lecture d'un livre, (c'est typiquement ce que fait Jochen Gerner, n'est ce pas ?)

LT : Oui, aux trois.

Mais on peut aussi considérer qu'un auteur de bd peut faire des choses spécifiques pour une expo. Qu'il ne sait pas QUE dessiner des BD.

3. Bibliographie

3.1. Catalogues d'exposition et documents associés aux expositions

Les documents sont présentés par exposition, dans leur ordre chronologique. Certaines expositions n'ont pas donné lieu à l'édition d'un catalogue.

BANDE DESSINEE ET FIGURATION NARRATIVE :

Catalogue :

COUPERIE, Pierre ; MOLITERNI, Claude ; GASSIOT-TALABOT, Gérald, 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.

Autres documents

COUPERIE, Pierre « Autour du Mouvement Bédéphile », entretien avec Nicolas GAILLARD (propos recueillis en avril 1995 à Paris), *Contre-champ*, n°1, 1997, pp.131 à 146.

OPERA BULLES

CHEMIN, Ariane, « Opéra Bulles – Vacances propres à Bretignolles sur Mer », *Le Monde*, dossier spécial, 1^{er} novembre 1991.

FAURE, Joëlle, « Opéra Bulles – La BD dans la troisième dimension », *Le Monde*, dossier spécial, 1^{er} novembre 1991.

FINET, Nicolas, « Opéra Bulles », (*A suivre*), dossier spécial, 1991.

LABE, Yves-marie, « Opéra Bulles – Tétralogie », *Le Monde*, 1^{er} novembre 1991.

OPERA KOMIKS

Catalogue :

SCHIPPER, Johanna, *Opera Komiks*, Paris, Institut Français de Cracovie ; AFAA, 1996.

ILS REVENT LE MONDE – IMAGES SUR L'AN 2000

Catalogue :

SCHIPPER, Johanna, *Ils rêvent le monde-Images sur l'an 2000*, Paris, Sepia Editions ; AFAA, 1999.

MAITRES DE LA BANDE DESSINEE EUROPEENNE

Catalogue :

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

Autres documents

GROENSTEEN, Thierry, *Maîtres de la bande dessinée européenne, Le cahier*, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Seuil, 2000.

Maitres de la bande dessinée européenne, site de l'exposition sur le site de la BNF [En ligne]. URL : <<http://www.expositions.bnf.fr/bd/index.htm>> (site consulté le 10 avril 2011).

HERGE

Catalogue :

RODWELL Nick, *Hergé par Hergé*, Paris, Editions Moulinsart ; Editions Centre Pompidou, 2006.

Autres documents

« Hergé », présentation de l'exposition publiée sur le site du Centre Pompidou, [En ligne]. URL : <<http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/D60DD17FF85EB256C12571C7004616E8?OpenDocument&sessionM=2.2.2&L=1>> (site consulté le 10 mars 2011).

« Dossier de presse – Hergé », dossier de presse conçu par la direction de la communication du Centre Pompidou, [En ligne]. URL : <http://www.centrepompidou.fr/Pompidou/Communication.nsf/PressesPasseesWeb?OpenView&onglet=1&L=1> (site consulté le 10 mars 2011).

BERTRAND, Pauline, « Tintin s'affiche à Beaubourg », blog *masterkouki* [En ligne]. URL : <http://masterkouki.free.fr/reportages/tintin.htm> (site consulté le 10 mars 2011).

BISSON, Julien, « Hergé s'affiche à Beaubourg », site internet de *L'Express*, [En ligne], publié le 15 décembre 2006 et mis à jour le 20 décembre 2006. URL : http://www.lexpress.fr/culture/livre/bd/herge-eacute-s-affiche-agrave-beaubourg_479072.html (site consulté le 10 mars 2011).

BONNOT, Marie-Hélène ; BOUFFARTIGUE, Vincent, « Exposition Hergé », Reportage diffusé le 22 décembre 2006, sur France 2 au journal de 20h (durée 02min05s), [En ligne]. Disponible sur le site internet de l'INA, URL : <http://www.ina.fr/art-et-culture/musees-et-expositions/video/3244088001036/exposition-herge.fr.html> (site consulté le 10 mars 2011).

CHABROL, Dominique, « «Hergé» à Beaubourg, un hommage exceptionnel et gratuit au père de Tintin », *Le Potentiel*, [En ligne]. URL : http://www.lepotentiel.com/afficher_article.php?id_edition=&id_article=39040 (site consulté le 10 mars 2011).

LE BON, Laurent, « Hergé à Beaubourg en famille », enregistrements sonores d'entretiens avec Elisabeth Bouvet, site internet de RFI, [En ligne], publiés le 31 décembre 2006. URL : http://www.rfi.fr/actufr/articles/084/article_48480.asp (site consulté le 10 mars 2011).

MINRAM, Olivier, « Tout Hergé exposé aux yeux de tous », site 20minutes.fr [En ligne], publié le 21 décembre 2006. URL : <http://www.20minutes.fr/article/128639/Culture-Tout-Herge-expose-aux-yeux-de-tous.php> (site consulté le 10 mars 2011).

PASAMONIK, Didier, « Le flamboyant Hergé fête ses 100 ans à Beaubourg », *actuabd.com*, [En ligne], publié le 20 décembre 2006. URL : <http://www.actuabd.com/Le-flamboyant-Herge-fete-ses-100-ans-a-Beaubourg> (site consulté le 10 mars 2011).

VAN EGMOND, Nadjma, « Objectif Hergé à Beaubourg », *fluctuat.net* [En ligne]. URL : <http://www.fluctuat.net/3859-Objectif-Herge-a-Beaubourg> (site consulté le 10 mars 2011).

BD REPORTERS

« BD Reporters », présentation de l'exposition publiée sur le site du Centre Pompidou, [En ligne]. URL : <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Manifs.nsf/AllExpositions/922DF7FEF2C345B3C12571AF002DF65B?OpenDocument> (site consulté le 28 mars 2011).

« Dossier de presse – BD Reporters », dossier de presse conçu par la direction de la communication du Centre Pompidou, [En ligne]. URL : <http://www.cnac-gp.fr/Pompidou/Communication.nsf/PressesPasseesWeb?OpenView&onglet=1&L=1> (site consulté le 28 mars 2011).

TISSOT, Boris, « BD Reporters – les enfants de tintin », entretien avec Eric Borg, *Bang !*, n°6, Hiver 2006-2007.

TOY COMIX :

Catalogue :

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

Autres documents

CHARLES, Dorothée, « Visite guidée de l'exposition Toy Comix par la conservatrice du Musée des jouets Dorothée Charles », vidéo publiée sur le site du magazine *Etapes*, [En ligne]. URL : <<http://www.etapes.com/video/>> (site consultée le 9 mars 2011).

DE SUPERMAN AU CHAT DU RABBIN, BANDE DESSINEE ET MEMOIRE JUIVE

Catalogue :

HOOG, Anne-Hélène, BRAILLON, Juliette, *De Superman au Chat du rabbin – Bande dessinée et mémoire juive*, Paris, Musée d'art et d'histoire du judaïsme, 2007.

Autres documents

« De Superman au Chat du rabbin », Supplément au numéro 621 du magazine *Les Inrockuptibles*, quatrième trimestre 2007.

CLAES, Arnaud, « L'exposition De Superman au Chat du rabbin ouverte au public », *actuabd.com*, [En ligne], publié le 17 octobre 2007. URL : <http://www.actuabd.com/L-exposition-De-Superman-au-Chat-du-rabbin-ouverte-au-public>, (consulté le 13 avril 2011).

DEMETS, Mikaël, « De Superman au Chat du rabbin », *evene.fr*, [En ligne]. URL : <http://www.evene.fr/culture/agenda/de-superman-au-chat-du-rabbin-18751.php>, (consulté le 13 avril 2011).

HILL, Michael, « Superheroes and Schlemiels : Jews and Comic Art », *International Journal of Comic Art*, n°2, vol. 11, septembre 2009, p.188 à 192.

MOUTTET, Jean-Baptiste « Exposition De Superman au Chat du Rabbini », reportage vidéo diffusé sur *arte.fr*, [En ligne]. URL : <http://www.arte.tv/fr/Videos-sur-ARTE-TV/2151166.CmC=1747034.html>, (site consulté le 13 avril 2011).

SUZANNE, Franck, « De Superman au Chat du rabbin », publié le 24 octobre 2007 sur *sfl-leblog.com* [En ligne]. URL : http://www.sfl-leblog.com/index.php? sujet_id=6865 (consulté le 13 avril 2011).

QUINTET

Catalogue :

ROSSET, Christian ; MERCIER Jean-Pierre, LAMBER-WILD, Jean, *Quintet*, Lyon ; Grenoble, Musée d'Art Contemporain de Lyon ; Editions Glénat, 2009.

Autres documents

Quintet, visite virtuelle visible sur le site *mac-lyon.com*, [En ligne]. URL : http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2009/quintet8325/visite_virtuelle. (consulté le 13 janvier 2011).

Quintet, présentation de l'exposition disponible en format pdf sur le site *mac-lyon.com*, [En ligne]. URL : http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2009/quintet8325/aide_a_la_visite (consulté le 13 janvier 2011).

DAOUD, Dalya, « Quintet au MAC de Lyon : La BD, un art très plastique », *lyoncapitale.fr*, [En ligne], publié le 12 février 2009. URL : <http://www.lyoncapitale.fr/lyoncapitale/journalunivers/Guide/Livres-BD/Quintet-au-MAC-de-Lyon> (consulté le 13 janvier 2011).

ROURE, Benjamin, « Blanquet+Masse+Shelton+Swarte+Ware = une expo à Lyon », *bodoi.info*, [En ligne], publié le 18 décembre 2008. URL : <http://www.bodoi.info/news/2008-12-18/blanquetmassesheltonswarteware-une-expo-a-lyon/9347> (consulté le 13 janvier 2011).

LE PETIT DESSEIN - LE LOUVRE INVITE LA BANDE DESSINEE

« Communiqué de presse – Le Louvre invite la bande dessinée », communiqué de presse émis par le Musée du Louvre et Futuropolis, [En ligne]. URL : http://www.louvre.fr/llv/exposition/detail_exposition.jsp?CONTENT%3C%3Ecnt_id

[=10134198674118667&CURRENT_LL_V_EXPO%3C%3Ecnt_id=10134198674118667](#)

(site consulté le 4 avril 2011).

ARAKI, Hirohiko, *Rohan au Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2010.

CRECY, Nicolas (de) *Période glaciaire*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2005.

JARNO, Stéphane, « Objectif Louvre », *Télérama*, n°3084, 18 février 2009, p.20 à 22.

MATHIEU, Marc-Antoine, *Les Sous-sols du Révolu* Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2006.

LIBERGE, Éric *Aux heures impaires*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2008.

MEYRAT, Julien, « Le Petit Dessin : le Louvre s'ouvre au neuvième art », *culturofil.net*, [En ligne], publié le 26 janvier 2009. URL : <http://culturofil.net/2009/01/26/le-petit-dessein-au-louvre/> (consulté le 5 avril 2011).

YSLAIRE, Bernar ; CARRIERE, Jean-Claude *Le Ciel au-dessus du Louvre*, Paris, Musée du Louvre Éditions ; Futuropolis, 2009.

VRAOUM ! TRESORS DE LA BANDE DESSINEE ET ART CONTEMPORAIN

Catalogue :

ROSENBERG, David ; STERCKX, Pierre, *Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain*, Paris, Fage éditions ; La maison rouge, 2009.

Autres documents

ROSENBERG, David ; STERCKX, Pierre, « Vraoum en avant la BD », entretien avec Vincent Bernière, *Beaux Arts Magazine*, Hors série n°4 – juin 2009, p.18 à 25.

DAURES, Pierre-Laurent, « Impressions sur Vraoum ! », *du9.org*, [En ligne], publié en avril 2010. URL : <http://www.du9.org/Impressions-sur-Vraoum>.

CENT POUR CENT

Catalogue

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

Autres documents

« Cent pour cent, la nouvelle expo BD à Angoulême », reportage vidéo diffusé sur France3 et publié sur le site *culturebox*, [En ligne]. URL : <http://culturebox.france3.fr/all/19279/cent-pour-cent-la-nouvelle-expo-bd-a-angouleme#/all> , (site consulté le 13 avril 2011).

ARCHI ET BD, LA VILLE DESSINEE

Catalogue

THEVENET, Jean-Marc ; Rambert, Francis, *Archi et BD, La ville dessinée*, Blou ; Paris, Monografik éditions ; Cité de l'Architecture et du patrimoine, 2010.

Autres documents

Archi et BD – le blog de l'expo, blog sur www.citechaillot.fr, [En ligne]. URL : <http://www.archietbd.citechaillot.fr/category/planches/>, (site consulté le 19 avril 2011)

Dossier de presse – Archi et BD, La ville dessinée, dossier de presse de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, sur www.citechaillot.fr [En ligne]. URL : http://www.citechaillot.fr/exposition/expositions_temporaires.php?id=139 (site consulté le 19 avril 2011).

Archi et bd – la ville dessinée, reportage vidéo diffusé sur Arte le 16 août 2010 et publié sur le site *videos.arte.tv*, [En ligne]. URL : http://videos.arte.tv/en/videos/archi_bd_la_ville_dessinee-3379106.html, (site consulté le 19 avril 2011).

BAUDRY, Julien, « Des difficultés d'exposer la bande dessinée : Archi et BD au palais de Chaillot », *phylacterium.com* [En ligne], publié le 3 juillet 2010. URL : <http://phylacterium.wordpress.com/2010/07/03/des-difficultes-dexposer-la-bande-dessinee-archi-et-bd-au-palais-de-chaillot/> > (site consulté le 19 décembre 2010).

BOREL, Julien ; BOTBOL, Joe, *Visite des expositions Archi & BD, la ville dessinée - Découverte de l'exposition*, reportage vidéo sur www.citechaillot.fr [En ligne]. URL : <http://www.citechaillot.fr/vod.php?id=105>

COHEN, N. ; MALKA, Y. ; SONDER, S., *Archi et bd – la ville dessinée, à découvrir à la cité de l'architecture et du patrimoine*, reportage vidéo diffusé sur France3 et

publié sur le site *culturebox*, [En ligne]. URL :

http://culturebox.france3.fr/all/24058/archi-et-bd---la-ville-dessinee-a-decouvrir-a-la-cite-de-l_architecture-et-du-patrimoine#/all/24058/archi-et-bd---la-ville-dessinee-a-decouvrir-a-la-cite-de-l_architecture-et-du-patrimoine, (site consulté le 19 avril 2011).

BANDE DESSINEE ET ART CONTEMPORAIN, LA NOUVELLE SCENE DE L'EGALITE

Catalogue

THEVENET, Jean-Marc ; MORREN Linda, *Bande dessinée et art contemporain, la nouvelle scène de l'égalité*, Blou, Monografik éditions, 2010.

Autres documents

BERNIERE, Vincent ; THEVENET, Jean-Marc, « La BD sort de sa case », *Beaux Arts Magazine*, n°317, novembre 2010, p.186 à 192.

DAURES, Pierre-Laurent, « Rencontre au Havre », *du9.org*, octobre 2010, [En ligne]. URL : <http://www.du9.org/Rencontre-au-Havre> (site consulté le 5 avril 2011).

MOEBIUS-TRANSE-FORME

Catalogue :

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

AUTRES EXPOSITIONS ET FESTIVALS

25, *Una Volta*, plaquette anniversaire du centre culturel Una Volta, Bastia, Una Volta-Centre d'action et de développement culturel, 2002.

Dossier de presse - SALONS DE LECTURE, Dossier de presse de l'exposition SALONS DE LECTURE, présentée par la Kunsthalle de Mulhouse du 03.02 au 03.04.2011, [En ligne]. URL : <http://www.kunsthalleulhouse.com/salons-de-lecture.php> (site consulté le 10 février 2011).

3.2. Livres, articles et travaux universitaires

BAUDRY, Julien, « Exposer la bande dessinée...à travers les âges », série d'articles sur le site *phylacterium.com* [En ligne], publiés entre le 7 février et le 17 mars 2011. URL : <<http://phylacterium.wordpress.com/2011/03/17/exposer-la-bande-dessinee-a-travers-les-ages-3/#respond>> (site consulté le 19 mars 2011).

BENJAMIN, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2009.

BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », *actes de la recherche en sciences sociales*, n°1, 1975, p.40 à 60.

ESCOUBET, Camille, « Introduction à la pratique de l'exposition de la bande dessinée - Le cas de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » aux Musées royaux des Beaux Arts de 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 Dragnet, Bruxelles, 2010.

GERNER, Jochen ; ROSSET, Christian, « En ligne(s) – suite d'échanges avec Jochen Gerner », *Neuvième Art*, n°15, janvier 2009, p.176 à 181.

GROENSTEEN, Thierry, *Systèmes de la bande dessinée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, L'An2, 2006.

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

GUILBERT, Xavier « Numérologie, édition 2010 », sur le site *du9.org*, [En ligne], publié en janvier 2011. URL : <http://www.du9.org/Numerologie-edition-2010> (site consulté le 19 mars 2011).

JACQUES, Benoît ; MENU, Jean-Christophe, « Bande dessinée en fil, en bois et en fer blanc », *L'éprouvette*, n°2, juin 2006, p.179-180.

MAC CLOUD, Scott, *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999.

MARTIN, Jean-Philippe ; MERCIER, Jean-Pierre, « 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.

MENU, Jean-Christophe, *La Bande dessinée et son double*, Paris, L'Association, 2011.

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

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

MUNSON, Kim, "Beyond High and Low : How comics and museums learned to co exist", *International Journal of Comic Art*, N°2, vol. 11, septembre 2009, p.283 à 297.

NOFUENTES, Alvaro, *Structures narratives limites en bande dessinée*, mémoire de Master 1 en Bande dessinée, Ecole Européenne Supérieure de l'Image ; Université de Poitiers, sous la direction de Thierry Groensteen et Lambert Barthélémy, Angoulême, 2010.

PAJON, Léo, « la BD se case au musée », *Arts magazine*, juillet-aout 2009, p.55 à 59.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002

POTET, Frédéric, « La bande dessinée passe vite de l'album à la galerie », *Le Monde*, samedi 2 avril 2011, p.23.

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

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

SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée*, Les impressions nouvelles, Bruxelles, 2009

STERCKX, Pierre, « La loupe ou l'éponge », *Les cahiers de la bande dessinée*, n°69, mai juin 1986, p.77 à 80.

VALERY, Paul, *Degas, danse, dessin*, Paris, Gallimard, 1998.

WAVRIN, Isabelle (de), « ArtParis 2009 », *Beaux Arts Magazine*, N°298 – avril 2009, p.120.

3.3. Entretiens réalisés et propos recueillis par l'auteur

Entretiens retranscrits en annexes :

BARRAULT, Anne, *Des auteurs de bande dessinée exposés en galerie d'art*, entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Paris le 2 mars 2011

DAVODEAU, Etienne, *Dessiner le travail*, Entretien téléphonique avec Pierre-Laurent Daures, réalisé le 7 mars 2011.

GERNER, Jochen, *De l'horizontal au vertical*, Echanges de messages électroniques avec Pierre-Laurent Daures, réalisés entre le 7 et le 11 février 2011.

JACQUES, Benoît, *Des planches et des regardeurs*, entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Angoulême le 17 février 2011

LOUSTAL, Jacques (de), *Des expos dans le monde entier*, Entretien téléphonique avec Pierre-Laurent Daures réalisé le 21 mars 2011.

MATHIEU, Marc Antoine, *L'acte de scénographie*, entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Angers le 7 février 2011.

MATTEI, Dominique, *Les expositions de BD à Bastia*, Entretien téléphonique avec Pierre-Laurent Daures réalisé le 3 mars 2011.

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

SCHUITEN, François, *Réinventer l'histoire*, entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Bruxelles le 21 décembre 2010

THEVENET, Jean-Marc, *Du Festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture*, Entretien avec Pierre-Laurent Daures, réalisé à Paris le 16 décembre 2010.

TRONDHEIM, Lewis, *Désolé, mais je n'aime pas trop faire d'expos*, Echanges de messages électroniques avec Pierre-Laurent Daures, réalisés le 17 février 2011.

Entretiens non retranscrits en annexes :

COUTROT-CHAVAROT, Isabelle, scénographe de l'exposition Bande dessinée et figuration narrative – plusieurs échanges de courriers électroniques en 2010.

MERCIER, Jean-Pierre, conseiller scientifique de la Cité internationale de la bande dessinée – plusieurs entretiens réalisés en décembre 2010.

MOUCHART, Benoît, directeur artistique du festival international de bande dessinée d'Angoulême – deux entretiens réalisés en janvier et avril 2011.

SCHIPPER, Johanna, Auteur de bande dessinée, commissaire des expositions *Opéra Komiks* (1997) et *Ils rêvent le monde - Images sur l'an 2000* (2000), produites par l'AFAA – plusieurs entretiens réalisés en décembre 2010.

Table des illustrations

Fig. 1 : Affiche de l'exposition <i>Bande dessinée et figuration narrative</i>	2
Fig. 2 : Panneaux.	3
Fig. 3 : Boite lumineuse.	3
Fig. 4 : Salle des cubes.	3
Fig. 5 : Couverture du catalogue de <i>Bande dessinée et figuration narrative</i>	4
Fig. 6 : <i>Opera Komiks</i> , vue de la deuxième salle.....	18
Fig. 7 : Couverture du catalogue de <i>Opera Komiks</i>	19
Fig. 8 : Affiche de <i>Ils rêvent le monde – Images de l'An 2000</i>	19
Fig. 9 : Affiche promotionnelle de <i>Ils rêvent le monde</i>	20
Fig. 10 : Couverture du catalogue de <i>Ils rêvent le monde</i>	20
Fig. 11 : Couverture du catalogue de <i>Maîtres de la bande dessinée européenne</i>	24
Fig. 12 : La façade du Centre Pompidou, décorée de la fusée de Tintin.....	26
Fig. 13 : Exposition <i>Hergé</i> , présentation de l'intégralité du <i>Lotus Bleu</i>	26
Fig. 14 : Couverture du catalogue de l'exposition <i>Hergé</i>	27
Fig. 15 : Vue d'une salle de <i>BD Reporters</i>	30
Fig. 16 : Création de Johanna Schipper pour <i>BD Reporters</i>	31
Fig. 17 : Couverture du catalogue de <i>Toy Comix</i>	34
Fig. 18 : Affiche de l'exposition <i>De Superman au Chat du rabbin</i>	37
Fig. 19 : Encadrement d'une série de planches de <i>Master Race</i> (Kriegstein et Feldstein).	38
Fig. 20 : Couverture du catalogue de <i>De Superman au Chat du rabbin</i>	39
Fig. 21 : Affiche de l'exposition <i>Quintet</i>	40
Fig. 22 : Espace de S. Blanquet dans <i>Quintet</i>	40
Fig. 23 : Salle de J. Swarte dans <i>Quintet</i>	41
Fig. 24 : Salle de C. Ware dans <i>Quintet</i>	41
Fig. 25 : Couverture du catalogue de <i>Quintet</i>	42
Fig. 26 : Affiche de <i>Le petit Dessein</i>	44

Fig. 27 : Couverture du catalogue de <i>Vraoum !</i>	49
Fig. 28 : Affiche de l'exposition <i>Cent pour cent</i>	56
Fig. 29 : Affiche de la biennale d'art contemporain du Havre 2010.	58
Fig. 30 : Catalogue de la biennale d'art contemporain du Havre 2010.	60
Fig. 31 : Affiche de <i>Archi & BD</i>	63
Fig. 32 : Affiche de <i>Moebius-Transe-forme</i>	69
Fig. 33 : Couverture du catalogue de <i>Moebius-Transe-forme</i>	71
Fig. 34 : Affiche de l'exposition <i>Etienne Davodeau, dessiner le travail</i>	73
Fig. 35 : Installation <i>Planches</i> , de Benoît Jacques	93
Fig. 36 : Dessin de Lewis Trondheim	136
Fig. 37 : Extrait du travail de Lewis Trondheim pour l'exposition <i>OuBaPo</i> à la galerie Anne Barrault en 2003.....	137

Table des matières

1.	DESCRIPTION DES PRINCIPALES EXPOSITIONS MENTIONNEES	1
1.1.	<i>Bande dessinée et figuration narrative</i> – Musée des Arts décoratifs (1967) ..	2
1.2.	<i>Opéra Bulles</i> – Grande Halle de la Villette (1991)	15
1.3.	<i>Opera Komiks</i> (1996) et <i>Ils rêvent le monde - Images sur l'an 2000</i> (2000) : 2 expositions produites par l'AFAA	18
1.4.	<i>Maitres de la bande dessinée européenne</i> – BNF (2000)	23
1.5.	<i>Hergé</i> – Centre Pompidou (2006)	26
1.6.	<i>BD Reporters</i> - Centre Pompidou (2006 - 2007)	30
1.7.	<i>Toy Comix</i> – Musée des Arts décoratifs (2007)	32
1.8.	<i>De Superman au Chat du rabbin</i> - Musée d'art et d'histoire du judaïsme (2007-2008)	37
1.9.	<i>Quintet</i> – MAC de Lyon (2009)	40
1.10.	<i>Le Petit Dessain</i> - <i>Le Louvre invite la bande dessinée</i> – Musée du Louvre (2009)	44
1.11.	<i>Vraoum ! Trésors de la bande dessinée et art contemporain</i> - La maison rouge (Paris) (2009)	47
1.12.	<i>Cent pour cent</i> - Musée de la bande dessinée ; Bibliothèque Forney (2010)	56
1.13.	<i>Bande dessinée et Art contemporain</i> - <i>La nouvelle scène de l'égalité</i> - Le Havre - Biennale d'art contemporain (2010)	58
1.14.	<i>Archi & BD</i> - <i>La ville dessinée</i> – Cité de l'architecture et du patrimoine (2010)	63
1.15.	<i>Moebius-Transe-Forme</i> – Fondation Cartier (2010)	69
1.16.	<i>Etienne Davodeau, Dessiner le travail</i> – Festival « Filmer le travail » à Poitiers (2011)	73
2.	COMPTES RENDUS D'ENTRETIENS	75
2.1.	<i>Des auteurs de bande dessinée exposés en galerie d'art</i> - Entretien avec Anne Barrault	76

2.2.	<i>Dessiner le travail</i> - Entretien avec Etienne Davodeau	82
2.3.	<i>De l'horizontal au vertical</i> - Echanges écrits avec Jochen Gerner	87
2.4.	<i>Des planches et des regardeurs</i> - Entretien avec Benoît Jacques	93
2.5.	<i>Des expos dans le monde entier</i> - Entretien avec Loustal	98
2.6.	<i>L'acte de scénographie</i> - Entretien avec Marc-Antoine Mathieu (Lucie Lom)	101
2.7.	<i>Les expositions de Bastia</i> - entretien avec Dominique Mattei.	110
2.8.	<i>Arrêter le temps</i> - Entretien avec Christian Rosset	116
2.9.	<i>Réinventer l'histoire</i> - Entretien avec François Schuiten	121
2.10.	<i>Du festival d'Angoulême à la Cité de l'Architecture</i> - Entretien avec Jean- Marc Thévenet	128
2.11.	<i>Désolé, mais je n'aime pas trop faire d'expos</i> - Echanges écrits avec Lewis Trondheim.....	136
3.	BIBLIOGRAPHIE.....	138
3.1.	Catalogues d'exposition et documents associés aux expositions.....	138
3.2.	Livres, articles et travaux universitaires.....	146
3.3.	Entretiens réalisés et propos recueillis par l'auteur	147
	Table des illustrations	149
	Table des matières	151