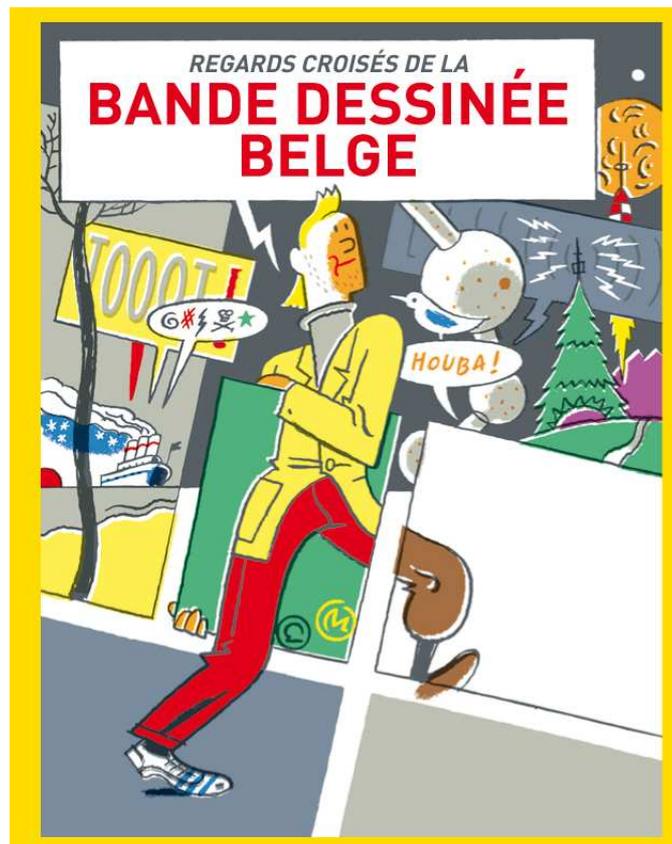




## INTRODUCTION A LA PRATIQUE DE L'EXPOSITION DE LA BANDE DESSINEE



**LE CAS DE L'EXPOSITION « REGARDS CROISES DE LA  
BANDE DESSINEE BELGE » AUX MUSEES ROYAUX DES  
BEAUX ARTS DE BELGIQUE (27 MARS – 28 JUIN 2009)**

**ESCOUBET Camille**

Master 2 d'Histoire de l'Art contemporain

**Mai 2010.**

Mémoire présenté sous la direction  
de **Michel DRAGUET** en vue de  
l'obtention du titre.

*« Du jour où il devint possible de  
réunir les œuvres sur le papier,  
la tentation fut d'autant plus grande  
de les rassembler en réalité. »*

*(Francis Haskell, *Le musée éphémère :  
les Maîtres anciens et l'essor des expositions.*)*

## Remerciements

*Michel Draguet, directeur général des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique et professeur d'Histoire de l'Art contemporain à l'ULB, pour avoir bien voulu soutenir un mémoire sur la bande dessinée en Histoire de l'Art ;*

*Jean-Marie Derscheid, pour sa grande aide et ses précieuses informations ;*

Aux autres acteurs de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » : *Eric Verhoest, Micha Kapetanovic, Serge Masson et Didier Pasamonik ;*

*A Harry Morgan, pour son soutien et son regard sur le sujet ;*

*A Alice Rizio et Nolwenn Escoubet, pour leurs corrections ;*

Au personnel des institutions spécialisées qui, de près ou de loin, ont apporté leur aide : *Jean-Claude de la Royère, Dimitri Bogaert, Grégory Shaw et Didier Geirnaert du CBBB de Bruxelles ; Jean-Philippe Martin, Caroline Janvier, Marie-Claire Schampion, Dorothée Vincent, Catherine Ternaux et Catherine Ferreyrolle du CIBDI d'Angoulême ;*

Et

*Jean Van Hamme, Arno Oudin, Antoine Sausverd, Christophe Poot (Tropismes Librairies), Laurence Brogniez (ULB), Jean-François Caro, Pascal Lefèvre, Bruno Tondeur, Thomas Thyrion, Camille Vinck, Sophie Lapalu, Julien Crespin, Julie Baudrie, Melissa Passau, René Plisnier (ULB), Jack Marausse, Gérard Lefèvre.*

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION</b> .....	6
<b>PRESENTATION DE L'EXPOSITION</b> .....	9
<b>I. DU PARADOXE DE L'EXPOSITION DE LA BANDE DESSINEE</b> .....	12
1. <i>Caractéristiques générales de la bande dessinée</i> .....	12
a) Brève historiographie : définition du Neuvième Art.....	13
1) <i>Premiers essais</i> .....	13
2) <i>Vers les tendances actuelles</i> .....	17
b) La notion de reproduction .....	27
1) <i>Reproductibilité et reproduction de masse</i> .....	27
2) <i>L'inlassable débat</i> .....	32
2. <i>La question de l'original</i> .....	36
a) L'œuvre d'art et son original .....	36
b) Bande dessinée et authenticité.....	39
3. <i>Pratique(s) de l'exposition et mise en valeur de l'original</i> .....	44
a) Œuvres non reproductibles et œuvres autographiques .....	44
b) Œuvres reproductibles et œuvres allographiques.....	45
c) Modes d'expositions de la bande dessinée .....	47
<b>II. L'EXPOSITION « REGARDS CROISES DE LA BANDE DESSINEE BELGE » : ENJEUX ET MOTIVATIONS</b> .....	52
1. <i>Enjeux et finalités des expositions</i> .....	53
a) L'exposition au regard des contemporains .....	53
1) En-deça des expositions .....	53
2) Expositions de maîtres anciens.....	55
3) L'essor des expositions temporaires .....	57
b) Expositions de bande dessinée : genèse d'une pratique.....	59
1) Prémices de l'exposition de bande dessinée .....	59
2) L'exposition de bande dessinée et son site.....	61
2. <i>Au croisement des enjeux</i> .....	63

a) Regards sur la bande dessinée belge .....	63
b) <i>BD Comics Strip Brussels 2009</i> .....	67
1) <i>Les évènements</i> .....	67
2) <i>Les acteurs</i> .....	69
c) Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique.....	71
3. <i>L'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge »</i> ..	72
a) « La bande dessinée en Belgique ».....	72
b) Auteurs présentés.....	73
c) Musées personnels, vitrines personnelles .....	77
d) L'audience visée pour « Regards Croisés... ».....	80

### **III. « REGARDS CROISES... » OU LA CONDUITE D'UNE PRATIQUE**

<b>DE L'EXPOSITION</b> .....	83
1. <i>Types de scénographies d'expositions de bande dessinée</i> .....	84
a) Des origines à la norme « classique » .....	84
b) Expositions « hybrides » .....	86
c) « Expositions spectacle » .....	88
2. <i>Scénographie et modes d'action de « Regards Croisés... »</i> .....	90
a) Partie introductive .....	90
b) Le labyrinthe des auteurs .....	92
c) Espaces personnels .....	95
d) Autour des planches originales.....	96
3. <i>Répercussions de l'évènement</i> .....	98
a) Bilan et enseignements .....	98
1) <i>La bande dessinée au fil de l'exposition</i> .....	98
2) <i>La bande dessinée exposée</i> .....	100
b) Visions et fortune de l'exposition .....	104
1) <i>Presse</i> .....	104
2) <i>Fréquentation</i> .....	105
3) <i>Au-delà de l'exposition</i> .....	106
- <b>CONCLUSION</b> .....	108
- <b>ANNEXES</b> .....	111

La mise en exposition de la bande dessinée est autant une pratique récente au regard de l'histoire du média qu'elle l'est du point de vue des expositions, toutes formes d'art confondues. Si elle n'a pas été immédiatement imaginée par les principaux pères de la bande dessinée moderne au XIXe siècle, c'est que la nature et l'image de celle-ci allaient à l'encontre d'une telle conception. Tour à tour forme de littérature, art populaire, jusqu'à la littérature dessinée en passant par figuration narrative, les multiples vocables désignant la bande dessinée résument bien le flou dans laquelle elle a forgé sa définition. Et s'il est aisé de comprendre selon ce postulat que l'exposition de la bande dessinée a attendu l'orée des années 1970 pour se développer, il est moins simple d'expliquer quelles ont été les attentes et les intentions d'une telle pratique.

En effet, les œuvres qui jalonnent toute l'histoire de la bande dessinée montrent que sa mise en exposition suscite chez elle un double paradoxe : celui de l'imaginaire collectif, qui fait d'elle une culture populaire, par définition antagonique à cette perspective ; et celui de sa propension à un être un art de masse, ou au moins une forme d'art reproductible, qui la rend par-là même hostile au principe de mise en exposition. Si l'on considère que ces deux contradictions sont liées, alors l'essor des expositions de bande dessinée initié à la fin des années 1960 jusqu'à l'explosion de cette pratique dans les années 1990 et 2000 doit être mis en parallèle avec le processus de légitimation du média associé à ces mêmes périodes. On pourra aussi se demander si ce mouvement n'accompagne pas plus largement un développement de la pratique de l'exposition commune à un grand nombre de secteurs, dépassant

les limites de l'art à qui elle était réservée : la bande dessinée, pour peu que cette affirmation soit vérifiée, aurait eue dans cette optique un atout de plus afin d'être célébrée en exposition.

Il serait malhonnête de dire ici que nous ne considérons pas la bande dessinée comme une forme d'art à part entière. La finalité de cette étude n'est pas de démontrer ce que de nombreux ouvrages, publiés ou à venir, mettent en œuvre pour attester de la spécificité et de l'inventivité du média. Il est par contre plus incontournable de citer et d'expliquer les avancées dans la théorie et l'histoire de ce qu'un auteur belge, Morris, a jadis appelé le « Neuvième art » ; cela dans le but même de bien resituer à quel niveau de légitimation se positionnent les acteurs du média dans les années 2000, pour bien comprendre l'ambition d'une exposition comme « Regards croisés de la bande dessinée belge ». Décoder les enjeux d'une telle exposition jusqu'aux modes d'actions engagés dans ce but pourrait permettre d'approcher l'essence même de la pratique de l'exposition de la bande dessinée. C'est dans cette voie que s'engage la présente étude.

Puisqu'il est question d'aborder la pratique de l'exposition de la bande dessinée au travers de « Regards croisés... », il faudra donc dans un premier temps remettre à plat la définition de la bande dessinée et examiner le rôle de l'original qui conditionne sa mise en exposition. Ce qui peut avoir l'air d'un détour théorique est en effet fondamental tant la nature de la bande dessinée, et les diverses conceptions qu'ont pu avoir ses acteurs, sont complexes et sujets à caution. C'est pour cela que cette première partie, qui sera donc un panorama général sur la réalité du média, nécessitera une attention particulière qui nous fera nous y attarder plus longuement.

Dans un second temps, il faudra se concentrer sur les motivations qui ont pu mener à l'élaboration de « Regards croisés de la bande dessinée belge ». Le contexte dans laquelle l'exposition prend place pourrait révéler l'axe selon lequel s'est construit son discours. La Belgique est en effet un état fragmenté en trois communautés linguistiques, dont les deux principales, néerlandophones et francophones, se côtoient dans la capitale. Bruxelles, où s'est établie l'exposition, bien que capitale européenne, est donc le lieu de toutes les crispations autant que de tous les éclectismes. La bande dessinée belge, valeur nationale qui transcende les clivages linguistiques, s'y intègre totalement, s'y est largement développée et continue d'y évoluer. Etant donnée l'importance de cette bande dessinée belge vis à

vis du reste de la production mondiale, il faudra donc voir de quelle manière les organisateurs de l'exposition y ont échafaudé leur propos et à qui ils l'ont adressé.

En dernier lieu, il faudra examiner de quelle manière l'exposition a été conçue. Voir en somme si le propos de « Regards croisés... » s'est bien accordé à sa mise en pratique. Il s'agissait en effet, pour la plus grande exposition de bande dessinée jamais réalisée en Belgique, de répondre à deux principales difficultés : à la fois au paradoxe que constitue une exposition de bande dessinée, tout en tentant de satisfaire les attentes du public sur la bande dessinée belge.

Enfin, pour parfaire la vision de l'exposition et ses alentours sans encombrer le propos, il est nécessaire de débiter par sa présentation, d'une manière très matérielle et la plus précise possible. Le lecteur pourra ainsi aborder la première grande partie théorique en gardant à l'esprit la configuration de « Regards croisés de la bande dessinée belge ».

## Présentation de l'exposition

L'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » s'est déroulée du 27 mars au 28 juin 2009 dans l'espace réservé aux expositions temporaires des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique. Elle est une des deux expositions majeures de *BD Comics Strip Brussels 2009*, évènement consacrant la bande dessinée dans la Région de Bruxelles-Capitale.

Les principaux organisateurs de « Regards croisés... » étaient Eric Verhoest, Micha Kapetanovic, Serge Masson (de la coordination de *BD Comics Strip Brussels 2009*), Didier Pasamonik et Jean-Marie Derscheid (commissaires d'exposition), ainsi que Winston Spriet (scénographe).

L'exposition, scindée en deux grandes parties, cherchait à montrer un panorama de la bande dessinée belge contemporaine. La partie d'introduction, plus petite, avait pour fonction de dépeindre la bande dessinée belge des origines jusqu'à la période contemporaine. La seconde partie, le cœur de l'exposition, proposait la mise en parallèle de vingt auteurs belges avec leurs principales influences. Sur environ 1500 m<sup>2</sup>, 376 planches originales étaient accrochées aux murs ou exposées dans des lutrins, dont la plupart étaient des prêts de collectionneurs, du Centre Belge de la Bande Dessinée (CBBDD) et des auteurs exposés eux-mêmes (Fig. 1).

Les vingt auteurs belges exposés étaient dans l'ordre :

- **Jean Van Hamme** (né en 1939 à Bruxelles)
- **Raoul Cauvin** (né en 1938 à Antoing)
- Herman Huppen, dit **Hermann** (né en 1938 à Bévercé)
- **François Walthéry** (né en 1946 à Argenteau)
- Mark Van Oppen, dit **Marvano** (né en 1953 à Zolder)
- Luc Lefèbvre, dit **Ptiluc** (né en 1956 à Mons)
- **Benoît Sokal** (né en 1954 à Bruxelles)

- **Frank Pé** (né en 1956 à Ixelles)
- Dieter Hermann, dit **Didier Comès** (né en 1942 à Sourbrodt)
- **Jean Dufaux** (né en 1949 à Ninove)
- Bernard Hislaire, dit **Bernard Yslaïre** (né en 1957 à Bruxelles)
- **François Schuiten** (né en 1956 à Bruxelles)
- **Philippe Geluck** (né en 1954 à Bruxelles)
- Michel Ledent, dit **Midam** (né à Etterbeek en 1963)
- **Philippe Tome** (né en 1957 à Bruxelles)
- **Johan De Moor** (né en 1953 à Wilrijk)
- Peter van Heirseele, dit **Herr Seele** (né en 1959 à Torhout)
- **Jean-Philippe Stassen** (né en 1966 à Liège)
- **Dominique Goblet** (née en 1967 à Bruxelles)
- **Thierry Van Hasselt** (né en 1969 à Bruxelles)

La partie introductive comprenait:

- 22 lutrins<sup>1</sup>
- 1 sculpture de *Tintin*, de Nat Neujean
- 3 fresques en vinyl autocollant apposées aux murs
- 1 écran numérique

Le labyrinthe des auteurs comprenait :

- Un accrochage de planches originales aux murs<sup>2</sup>
- 1 structure d'appel suspendue au plafond
- 20 agrandissements en toile suspendus
- 16 vitrines personnelles (occupés par divers objets, selon les auteurs) ou apparentés (un pupitre pour Van Hamme, une chaise longue pour Cauvin, une moto pour Ptiluc, un piano pour Herr Seele)
- 5 projections au sol
- 2 salles de lecture

---

<sup>1</sup> Se référer au catalogue des pièces exposées dans les lutrins, Annexes I, p. 111.

<sup>2</sup> Se référer au catalogue des pièces exposées dans le labyrinthe des auteurs, Annexes I, p. 113.

L'exposition est aussi munie d'un « shop » situé à la fois à l'entrée et à la sortie de l'exposition. Albums, séries d'albums des auteurs présentés y étaient mis en vente, ainsi que les catalogues d'exposition (en français et néerlandais) et des objets divers estampillés *BD Comics Strip Brussels 2009*. Ce « shop » était géré par la librairie bruxelloise Tropismes tout au long de la durée de l'exposition.

Le vernissage de l'exposition a eu lieu le jeudi 26 mars et a réuni environ 1000 personnes, comprenant des auteurs de bande dessinée, des éditeurs, des personnalités politiques, des médias, et l'équipe organisationnelle de « Regards croisés... ». L'exposition a ensuite été ouverte durant 82 jours (de fin mars à fin juin) selon les horaires habituels des Musées Royaux des Beaux Arts (du mardi au dimanche, de 10h à 17h). Les prix d'entrée étaient de 9€ pour les adultes, 6,5€ pour les seniors, étudiants et groupes, 2,5€ par élève pour les groupes scolaires, et gratuité pour les amis des Musées Royaux des Beaux Arts et les enfants de moins de 13 ans accompagnés d'une personne majeure. Des audioguides étaient également disponibles pour la visite (30 points audioguides étaient répartis dans l'exposition).

Le catalogue d'exposition a été conçu en deux parties, suivant l'organisation de l'exposition. Une partie d'introduction (pp. 10-29.), dont les textes originaux reprennent les principaux thèmes employés dans l'exposition, rédigés de manière à bien correspondre à un ouvrage scientifique. Dans la seconde partie se succèdent les auteurs présentés dans l'exposition (pp. 30-229, à raison de dix pages consacrées à chaque auteur), accompagnés d'une biographie. L'ouvrage est ouvert par une préface de Charles Picqué, Ministre-Président de la Région de Bruxelles-Capitale (p. 9).

Tous les textes ont été rédigés par Didier Pasamonik, aidé par Eric Verhoest ; la coordination éditoriale, de Micha Kapetanovic et d'Eric Verhoest ; le visuel de la couverture a été réalisé par Ever Meulen (ce visuel a d'ailleurs servi à toute la campagne publicitaire accompagnant l'exposition) ; les recherches iconographiques effectuées par Jean-Marie Derscheid.

La plupart des reproductions de planches originales étaient dans l'exposition, que ce soit celles de l'introduction ou de la partie principale.

## **I. Du paradoxe de l'exposition de la bande dessinée**

### **1. Caractéristiques générales de la bande dessinée**

Si la bande dessinée depuis sa naissance a vu son rôle sans cesse croître dans le concert des arts, jusqu'à être récemment admise comme une forme artistique à part entière, c'est sans nul doute en raison d'un long processus de légitimation opéré par de nombreux théoriciens et historiens du média. Cependant l'évolution des propos concernant la bande dessinée n'a cessé d'être remise en question, et ce depuis les premières bases théoriques, et constitue aussi bien aujourd'hui encore une source de questionnements pour les plus réfractaires au bien-fondé de la valeur de son langage et de son inventivité. Il semble donc nécessaire, afin de bien réfléchir à la capacité de la bande dessinée à être exposable et exposée, de remettre à plat les principales avancées théoriques qui ont jalonné son histoire. L'historiographie de la bande dessinée pourrait ainsi permettre de comprendre plus facilement les principaux points qui la caractérisent ; sans tenter d'y apporter de nouvelles définitions, nous mettrons en relief les principaux attraits et caractéristiques du Neuvième Art afin de mieux comprendre en quoi la pratique de l'exposition de la bande dessinée est ambiguë et est problématique. Nous ne nous attacherons toutefois pas à restituer ici une histoire linéaire du médium, que de nombreux ouvrages récents éclairent avec pertinence.

a) Brève historiographie : définition du Neuvième Art

1) *Premiers essais*

Il faut noter que s'il est aujourd'hui admis que la naissance de la bande dessinée remonte à plus de cent cinquante ans, c'est aussi le cas des premiers essais théoriques la concernant. En effet, comme nous le verrons par la suite, la paternité du média est actuellement, dans la littérature francophone, attribuée à Rodolphe Töpffer ; il en est de même pour le tout premier texte d'importance, sur ce qu'il appelait déjà la « littérature en estampes » à l'ouverture de son *Essai de physiognomonie*<sup>1</sup>. Il s'agit d'un écrit sur sa pratique, comme s'il avait pris conscience immédiatement de la nouveauté de cette forme d'expression dont il avait tenté dès le départ d'explorer les limites. Il avait déjà abordé l'idée d'une autonomie de ce genre nouveau dans *Réflexions à propos d'un programme* en 1836 au sujet de l'œuvre de William Hogarth au siècle précédent, dont il isolait certains éléments-clé : existence d'un récit, volonté de conduite d'une morale, et réunion de moyens concourant à la mise en œuvre de l'idée initiale. De la même manière, dans *Essai de physiognomonie*, il oppose ce genre nouveau à une littérature plus classique, où il avance l'idée de l'écriture d'histoires « avec des successions de scènes représentées graphiquement » ; de la présence d'une « extrême concision relative » et d'une « extrême clarté relative<sup>2</sup> ». Concédaient enfin que sa production nécessite un support livresque, il prend toute la mesure d'une diffusion par la voie de l'imprimé, conscient que sa littérature en estampes est « extrêmement agissante », puisqu'il y a « plus de gens qui regardent que de gens qui lisent<sup>3</sup> ». Ainsi, il est par tous ces points l'initiateur d'une théorie qui ne connaîtra pas de prolongement, au moins jusqu'au siècle suivant. Cependant l'évolution de l'histoire de ce qui deviendra la bande dessinée lui doit beaucoup, puisque comme nous allons le constater, il sera rejoint sur de nombreux critères par maints théoriciens largement postérieurs à son époque.

---

<sup>1</sup> Initialement paru en 1845, un an avant la mort de Töpffer. Réédition : TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Paris, Editions Kargo, 2003.

<sup>2</sup> TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Paris, Editions Kargo, 2003, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 6.

Le retour de l'écrit sur la bande dessinée ne va donc se faire que beaucoup plus tard. Pour illustrer le schéma du processus d'élaboration d'une littérature sur ce média, et des larges carences dues à sa nature protéiforme et difficilement définissable surtout dans ses jeunes années, il faut faire un grand bond en avant pour emprunter ce propos à Thierry Groensteen : « la bande dessinée est un art qui cultive l'amnésie et n'a pas grand souci de son patrimoine<sup>1</sup> ». Et c'est certainement cette qualification d' « art sans mémoire » qui fait que de toutes les productions du XIX<sup>e</sup> siècle – et même, dans une certaine mesure, depuis l'imagerie d'Epinal – jusqu'à celles du début du XX<sup>e</sup> siècle ne seront réellement pas considérées comme appartenant au même moyen d'expression. Pour exemple, il est révélateur de citer Caran d'Ache, qui quelques décennies après les premiers pas de Töpffer, proposait au *Figaro* en 1894 de réaliser un « roman dessiné », non sans préciser qu'il s'agissait d'un « genre nouveau<sup>2</sup> ». Il n'était certes pas le premier, et d'autres auteurs comme Cham ou Gustave Doré feront perdurer le « roman en estampes » töpfferien jusqu'aux alentours de la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ; mais il est cependant le parfait exemple de l'oubli chronique qui va longtemps sévir dans le domaine.

Il est intéressant de noter qu'à l'instar de Caran d'Ache qui est largement tributaire de toute l'évolution de la presse satirique et caricaturiste, Töpffer a innové bien plus tôt, notamment en termes de modes de publication de ses oeuvres. En effet, il se trouve dans une position intermédiaire préfigurant la multiplicité des supports qui vont accueillir toutes les formes de bandes dessinées, puisqu'en dehors de ses publications d'albums, il introduit son *Cryptogame* dans la presse en 1845. Et c'est bien par cette voie de la presse que la bande dessinée va commencer à se définir comme telle aux yeux du public, puisqu'à l'approche du XX<sup>e</sup> siècle, c'est par ce biais-ci qu'elle va principalement se développer dans la plupart des aires géographiques mondiales importantes pour le média. En effet, on peut citer indifféremment des exemples de prépublication, en guise d'aperçu, comme Wilhelm Busch avec son *Max et Moritz* dans un périodique allemand en 1859, Richard F. Outcault avec *The Yellow Kid* dès 1896 aux Etats-Unis (en simple publication dans la presse), Christophe et sa *Famille Fenouillard* en France dès 1889. A la lumière de l'histoire de la bande dessinée, la publication dans la presse ne constitue pas une

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006, p. 67.

<sup>2</sup> GROENSTEEN Thierry, « *Maestro* : le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache », in *9<sup>ème</sup> Art, Les Cahiers du Musée de la Bande dessinée*, n°4, janvier 1999, pp. 58-59.

finalité, même si son influence et son rôle de diffusion sont indéniables. Par contre, on peut assurément remarquer que c'est bien grâce à cette voie que vont apparaître de nouveaux écrits sur sa nature, quoique dénués de tout intérêt scientifique comme d'objectivité ; pire, dans de nombreux cas le champ ne sera exploré qu'en raison de sa prétendue amoralité, comme le montrent les écrits du Père Alphonse de Parvillez dans *Les Illustrés pour enfants* paru en 1920. C'est en cela que la bande dessinée, reléguée au ban de sous littérature, se trouve dès lors et malgré elle affublée des nouvelles caractéristiques : un lectorat supposé être exclusivement jeune, ainsi qu'un caractère populaire (la culture de masse ou *mass média* aux Etats-Unis dans laquelle est enserrée la bande dessinée à cet égard, est alors le parfait paradigme de publication de mauvaise qualité et de démoralisation prononcée). L'exemple du texte de Parvillez, issu des milieux catholiques réactionnaires, n'est qu'un avant-goût de la campagne de diatribes envers la bande dessinée qui va suivre, et qui va s'aggraver à l'arrivée de *strips*<sup>1</sup> américains (par le *Journal de Mickey* en 1934, notamment). Autant aux Etats-Unis qu'en France, cela aboutira, des deux côtés de l'Atlantique, à des lois contrôlant toutes les publications d'illustrés, astreignant le média à des contraintes très sévères qui ne peuvent être aujourd'hui que considérées comme de la censure<sup>2</sup>. La plupart des écrits des éducateurs, jusque dans les années 1970 pour certains, suivront ce principe de volonté de moralisation de la bande dessinée.

La réaction du monde de la bande dessinée à ces nombreuses attaques n'intervient que tardivement. Pour la France et la Belgique, le tournant des années 1960 va contribuer fortement à l'accroissement d'un sentiment « bédéphile ». A la suite du *Journal de Mickey*, et des revues *Tintin* ou *Spirou* qui respectent sans nul complexe la loi de 1949, d'autres types d'organes de presse vont propager de nouvelles conceptions : l'hebdomadaire satirique *Hara-Kiri* créé en 1960 par Cavanna et Bernier, ou encore les revues *Pilote* (créée par Goscinny en 1963) et *Chouchou* de Jean-Claude Forest et Rémo Forlani (1964) pour la bande dessinée.

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 161.

<sup>2</sup> En France, il s'agit de la « Loi du 16 juillet 1949 sur les publications destinées à la jeunesse ». Aux Etats-Unis, il s'agit du « Comics Code Authority » ratifié le 26 octobre 1954, initié par les écrits du Docteur Wertham. Pour plus d'informations sur ces lois et sur leurs effets sur la bande dessinée, se référer à *CREPIN Thierry, Haro sur le gangster : La moralisation de la presse enfantine 1934 – 1954*, Paris : CNRS Editions, 2001. ; ou encore à une vive critique de ces volontés de moralisation, dans *MORGAN Harry, Principe des littératures dessinées*, Angoulême : Editions de l'An 2, 2003., en particulier le Livre Deux : « Le supplice des littératures dessinées », pp. 155-253.

L'édition en 1964 d'un recueil des aventures de *Barbarella* (de Jean-Claude Forest) par Eric Losfeld contribue aussi ostensiblement, de par son caractère érotique, à promouvoir un type de bande dessinée considéré de fait comme « adulte » par la presse généraliste de l'époque. D'un autre côté, on assiste au retour d'une littérature sur la bande dessinée à visée plus « intellectuelle », qui tente d'aborder le média de manière scientifique, comme l'ouvrage de Barthélemy Amengual (*Le petit Monde de Pif le chien, essai sur un « comic » français*, paru en 1955), celui de François Caradec sur Christophe (1956), un article de Robert de Champigny sur Pogo dans la revue *Critique* (1957), ou bien encore avec Pol Vandromme (*Le monde de Tintin*, 1959). Mais c'est surtout un article de Pierre Strinati dans la revue *Fictions* en 1961 qui marque le point de départ des mouvements bédéphiles, étant donné qu'il y vilipende les détracteurs du média, ce qui suscitera de nombreuses réactions positives de lecteurs enthousiastes. Cela aboutit à la création de plusieurs clubs successifs, qui se donneront pour but de rééditer des comics américains d'avant-guerre et de tenter de s'opposer aux décisions de la commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse : en somme, de se hasarder à légitimer la bande dessinée. Le premier d'entre eux, le Club des Bandes Dessinées (CBD) est créé en mai 1962 et édite alors le bulletin de liaison baptisé *Giff-Wiff*. Présidé par Francis Lacassin, il se transforme en 1964 en Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique (CELEG), en raison d'un désaccord avec quelques membres du CBD initial. Un autre club dissident, la Société d'Etudes et de Recherches des Littératures Dessinées (SOCERLID) et sa revue *Phénix*, sera notamment composé de Claude Moliterni et Pierre Couperie.

Ces deux premiers mouvements bédéphiles vont largement contribuer à mettre en avant la bande dessinée et à promouvoir ses plus grands chef-d'œuvres dans une volonté de légitimation assumée. Les revues *Giff-Wiff* et *Phénix* sont le lieu de republications partielles de comics strip américains, et d'articles divers ; elles sont par ailleurs les avant-postes de rééditions en albums, ainsi que de l'édition d'ouvrages souvent écrits par les membres de ces clubs eux-mêmes. Le rôle de ces deux structures passe aussi par la participation de leurs membres à diverses conventions ou festivals réunissant des bédéphiles de plusieurs pays (de Belgique, d'Italie, des Etats-Unis, d'Espagne ou de Suisse), ainsi que par l'élaboration d'expositions. C'est sur ce point-ci que l'influence de la SOCERLID va supplanter celle du CELEG (qui disparaît en 1967), grâce au dynamisme qui anime ses

membres, réunis en comité restreint. Ils vont de fait organiser l'exposition « Bande dessinée et Figuration narrative » aux Musées des Arts Décoratifs à Paris en 1967, qui joue un rôle-clé – nous le verrons par la suite – dans la promotion de la bande dessinée. La parution du catalogue associé aura tout autant d'importance puisqu'il s'agit d'un premier essai de mise en perspective de l'histoire de la bande dessinée sous toutes ses formes. Cependant, en dépit de cette honnête obstination pour la reconnaissance de ce qu'ils considèrent comme une littérature à part entière, on peut leur reconnaître quelques défauts : une tendance à définir d'une manière arbitraire un âge d'or de la bande dessinée qui correspond à leur lecture des strips américains des années 1930, quitte à oublier totalement des aires géographiques de développement du média, comme le Japon ; à galvauder la vision de l'histoire de la bande dessinée, en dénigrant certaines formes de publication, essentiellement les *comic books*<sup>1</sup> ; à pratiquer ce qu'Harry Morgan appelle *l'encyclopédisme*, c'est-à-dire l'édition de dictionnaires ou d'encyclopédies de la bande dessinée inévitablement pétris d'erreurs et d'inexactitudes (en raison de la pauvreté des sources existantes et de leur manque de fiabilité) faussant alors la volonté initiale d'exhaustivité<sup>2</sup> ; ou pire encore, à considérer l'histoire de la bande dessinée en fonction de leurs nostalgies enfantines. Ce dernier point, qui s'apparente à de la *purite* encore selon un terme d'Harry Morgan, permet à ces bédéphiles de définir le média en fonction de données récusant toute objectivité, comme par exemple la nécessité de la présence de bulles, ce qui leur permet de faire rentrer dans le corpus de la bande dessinée des œuvres qui n'en sont pas, ou d'en exclure d'autres issues d'une culture « plus officielle », comme par exemple les œuvres de Frans Masereel.

## 2) Vers les tendances actuelles

Comme on peut le constater, les premières tentatives de l'établissement d'une histoire empirique de la bande dessinée à partir des années 1960 se heurtent très vite à la définition du média lui-même. La volonté des bédéphiles est tout à fait louable mais cependant leurs essais, par manque de rigueur, continuent de proposer

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

<sup>2</sup> Pour les plus fameux exemples : COUPERIE Pierre, FILIPPINI Henri, MOLITERNI Claude, *Encyclopédie de la bande dessinée*, vol. 1 et 2 (des lettres A à D), Paris : Serg, 1974 et 1975. Ou encore MOLITERNI Claude (dir.), *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris : Pierre Horay, 1980, rééd. augm. 1989.

une vision imprécise qui n'a comme réel intérêt que celui de réveiller certaines nostalgies et de faire émerger un public intrigué par leur énergie à défendre ce qu'on commence à ranger à la même époque dans les paralittératures. L'ouvrage de Francis Lacassin *Pour un 9<sup>e</sup> art, la bande dessinée*<sup>1</sup> en est le parfait exemple, mêlant les types d'erreurs décrites plus haut à l'« officialisation » d'un terme séduisant symbole d'une quête de légitimité. On trouve cependant quelques perles dans cet océan de littérature populiste sur ce « 9<sup>e</sup> Art », qui vont amener progressivement à l'émergence d'une démarche scientifique : *Comic Art in America* de Stephen Becker (1959) pour les Etats-Unis, qui va très vite devenir une référence par ses choix judicieux allant du *comic strip*<sup>2</sup> aux comic books en s'aventurant même vers le dessin animé<sup>3</sup> ; *I Primi eroi* de François Caradec (1962), anthologie qui pose les premiers jalons d'une histoire de la bande dessinée des années 1910 et 1920 dans toutes les aires géographiques importantes<sup>4</sup> ; ou encore *Les chefs d'œuvre de la bande dessinée*<sup>5</sup> rédigé par Jacques Sternberg, Michel Caen et Jacques Lob, qui fait figure d'anthologie précoce de référence, et qui va même jusqu'à reproduire des bandes dessinées qui mettront pour certaines plusieurs décennies à être traduites et publiées en français.

C'est finalement avec David Kunzle, un historien de l'art anglais, que l'on assiste pour la première fois à une inscription correcte de la bande dessinée au sein du champ de l'histoire de l'art, sans pour autant tomber dans les travers qui mèneront certains « spécialistes » à faire remonter les origines de la bande dessinée à la préhistoire. Son *History of the Comic Strip*<sup>6</sup>, en deux volumes, embrasse d'abord la période du XV<sup>ème</sup> siècle jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle au travers de l'étude d'images narratives européennes, qu'elles soient satiriques ou moralisatrices ; dans le second publié vingt ans plus tard, il aborde la période 1827-1896. On y trouve des observations très judicieuses, qui n'occultent en rien la souveraineté de la bande

---

<sup>1</sup> Paris : UGE Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1971. Réédition Genève : Slatkine, coll. « Ressources », 1982.

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

<sup>3</sup> New York: Simon and Schuster, 1959.

<sup>4</sup> L'ouvrage est paru en Italie, aux Editions Garzanti, qui semble-t-il se sont montrées moins réticentes que leurs homologues françaises à publier ce genre de littérature scientifique sur la bande dessinée. *I Primi eroi*, Milan : Garzanti, 1962.

<sup>5</sup> PAUWELS Louis (dir.), Anthologie Planète, Paris : Editions Planète, 1967.

<sup>6</sup> *History of the Comic Strip volume 1: The early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet, from c. 1450 to 1825*, Berkeley – Los Angeles – Londres : University of California Press, 1973. ; *The History of the Comic Strip volume 2: The Nineteenth Century*, Berkeley – Los Angeles – Londres : University of California Press, 1990.

dessinée : par exemple, il amène à définir la bande dessinée comme une forme auto-contenue et donc auto-explicatrice, en comparant une narration en images antisémite allemande (gravure sur bois, fin XVe siècle) et une prédelle de Paolo Uccello du même siècle. La première est munie de récitatifs, pleine de « vigueur et de clarté », et se comprend sans références ; la seconde est muette, plus difficilement déchiffrable<sup>1</sup>. Kunzle est conscient que sa description de l'art narratif qui va amener à la bande dessinée n'est pas du goût des historiens de l'art – surtout dans les années 1970 –, mais l'importance que tiennent par la suite ces deux ouvrages pour les spécialistes du médium, du fait de leur exhaustivité, prouvera le contraire. L'université française, à cette époque, ne tiendra pas compte de ces recherches.

Pour autant, c'est à cette même époque que l'on assiste aux débuts de l'intérêt de certains universitaires pour la bande dessinée. Le 9<sup>e</sup> Art est étudié d'abord d'un point de vue sémiologique, notamment grâce à une première thèse de Pierre Fresnault-Deruelle sur le média soutenue en 1970<sup>2</sup>. Il tente d'y décrypter la bande dessinée sous toutes ses formes, bien que se basant seulement sur trois auteurs que sont Hergé, Jacobs et Martin, afin d'en établir une grammaire précise. Comme pour n'importe quelle étude sémiologique appliquée à la littérature, il s'attache donc à décrire cette « paralittérature » comme un système de signes cohérents et interdépendants. En outre, il va axer ses observations sur l'étude du signifiant et du signifié, et sur les rapports texte-image comme élément constitutif du média. Il entreprend d'étudier d'abord le texte puis le dessin, tout en ayant conscience de ne pouvoir séparer ces éléments solidaires : il passe ainsi en revue les dimensions du ballon (ou bulle) et définit les rôles des cases ; puis il traite des relations entre les images, celles indispensables à la narration et les autres, tout en pointant ces mêmes relations de texte à image (quand l'image prend le relais du texte, et vice-versa) ; il définit ensuite les hiatus, c'est-à-dire pour lui les *blancs intericoniques*<sup>3</sup>. Enfin, il s'attache à décoder le récit d'une manière générale, toujours au travers des œuvres des trois auteurs, et termine son étude par un recensement

---

<sup>1</sup> *History of the Comic Strip volume 1, ibid.*, pp. 21-28.

<sup>2</sup> Thèse parue en ouvrage deux ans plus tard : FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française : Essai d'analyse sémiotique*, Paris : Hachette Littérature, 1972.

<sup>3</sup> Pour la définition d'*espace intericonique*, se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

des rôles des personnages, leur nature, leur univers, l'espace en bande dessinée, l'idéologie, l'atmosphère et le vraisemblable. Outre l'étude de la bande dessinée au travers du prisme de « l'école de Bruxelles », ce qui est d'un intérêt certain pour la présente étude, Fresnault-Deruelle pose ici les jalons d'une étude scientifique détaillée de la construction d'une bande dessinée. Force est de constater que si cette analyse aura une certaine postérité, ce n'est pas tant du fait de son caractère universitaire, mais plutôt grâce à la pertinence de ses propos : en effet, la plupart des études sérieuses sur la bande dessinée se baseront sur le principe d'une étude sémiologique, dont le courant sémio-structuraliste<sup>1</sup> constitue le ciment initial.

Cependant, tout en considérant l'importance des travaux de Fresnault-Deruelle, y compris ses ouvrages et articles postérieurs, il serait malaisé de penser qu'il est à lui seul à l'origine du courant sémiologique qui examine le 9<sup>e</sup> Art. Il est clairement vraisemblable que les années 1970 portent aussi ce mouvement – si on fait abstraction des textes de pédagogues sur la bande dessinée –, quand on observe les parutions de l'époque, de qualité très variable : Guy Gauthier avec son coffret de diapositives *Les Codes de la bande dessinée*<sup>2</sup>, basé sur les recherches d'Umberto Eco dans *La Structure absente* ; Román Gubern avec *El lenguaje de los comics*<sup>3</sup> ; ou encore, plus loin, Antonio Cagnin, qui avec son *Os quadrinhos*<sup>4</sup>, aborde la grammaire de la bande dessinée, tout en tentant d'effectuer une synthèse des recherches européennes sur le sujet. Ajoutons à cela les revues, comme *Communications*<sup>5</sup>, qui publie des articles de Fresnault-Deruelle, Umberto Eco (un fragment de son *Mythe de Superman*), Michel Rio, ou encore Guy Gauthier sur *Peanuts*, entre autres.

Il convient de voir que si les définitions de la bande dessinée sont alors plus précises et cadrées, il va falloir attendre l'arrivée d'une nouvelle génération de théoriciens pour commencer à réellement mettre ces regards théoriques au service d'une légitimation *de facto*. En effet, la critique frileuse des années 1970 calquée sur

---

<sup>1</sup> Le courant sémio-structuraliste domine l'université française à cette époque-là. Il est basé sur le structuralisme, qui selon *Le Petit Robert* (édition de 1993) est une « Théorie selon laquelle l'étude d'une catégorie de faits doit envisager principalement les structures », à savoir des éléments qui entretiennent des « relations mutuelles de solidarité » dans le cas de la linguistique. Roland Barthes, qui se penche déjà beaucoup sur la structure de la littérature, fait figure de modèle pour un certain nombre de sémiologues qui décident d'examiner la bande dessinée.

<sup>2</sup> Numéro spécial de *La Revue du cinéma, Image et son*, Paris : Ufoleis, 1973.

<sup>3</sup> Barcelone: Ed. Peninsula, 1974.

<sup>4</sup> São Paulo: Ed. Atica, 1975.

<sup>5</sup> *La Bande dessinée et son discours*, *Communications* n°24, Paris : Seuil, 1976.

la décennie précédente empêche des études plus érudites, et elle se cantonne le plus souvent, en dehors des études sémiologiques, à des travaux sociologiques sur le sujet. La nouvelle génération, qui est baignée dans la « culture BD », prend alors à revers toutes ces manières d'aborder le média. Pour illustrer cela, il faut reprendre la mise au point que fait Fresnault-Deruelle en 1990, retranscrite par Thierry Groensteen dans son *Système de la bande dessinée*<sup>1</sup> : il y fait mention de plusieurs périodes dans le discours critique, que sont « l'âge archéologique » (les nostalgiques des années 1960), « l'âge sociohistorique et philologique des années 1970 » (reconstruction de filiations, avec Kunzle par exemple), « l'âge structuraliste » (avec Fresnault-Deruelle) et « l'âge sémiotique et psychanalytique » (avec Rey et Tisseron notamment) ; il y rajoute une « cinquième strate », celle d'une « critique néo-sémiotique où l'accent serait mis sur la dimension poïétique<sup>2</sup> des « comics », à laquelle Groensteen s'identifie. Si cette perspective de Fresnault-Deruelle est contestable, puisqu'un peu trop évolutionniste (les courants théoriques sur la bande dessinée se chevauchent et cohabitent plutôt qu'ils ne se succèdent), il n'en est pas moins que Groensteen se révèle être le chef de file de cette nouvelle approche du Neuvième Art. Il reprend ainsi les *Cahiers de la bande dessinée*, qu'il dirige de 1984 à 1988, où il s'aventure, avec ses collaborateurs, vers une vision largement plus historiciste du média. Les articles bénéficient des progrès de l'érudition et élaborent des outils théoriques spécifiques au médium dans le souci de ne pas isoler des périodes ou des aires géographiques importantes pour l'histoire de la bande dessinée, et s'éloignent de ce fait de l'image populiste (ils seront d'ailleurs taxés d'intellectualisme par certains « nostalgiques » des années 1960). En dehors des revues, les années 1980 vont être très fertiles en ouvrages de toutes sortes sur la bande dessinée. Il est inutile maintenant de cataloguer toutes les parutions essentiellement américaines et européennes qui vont proliférer de cette époque jusque dans les années 1990 et 2000, et qui traitent de la bande dessinée sous l'angle de l'histoire générale du média, ou de l'étude sociologique et

---

<sup>1</sup> FRESNAULT-DERUELLE P., « Semiotic approaches to Figurative Narration », in T. A. Sebeok et J. Umiker-Sebok (dir.), *The Semiotic Web 1989*, Berlin : Mouton de Gruyter, 1990. Cité dans GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, 1999.

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 161.

psychanalytique<sup>1</sup>. Il est par contre nécessaire de mentionner et de détailler certains ouvrages majeurs qui vont successivement apporter de nouvelles pierres à la définition de la bande dessinée. Pour ne pas faire d'amalgame, il faut préciser que les théoriciens et leurs écrits ne sont pas forcément tous influencés par Thierry Groensteen. Mais cependant, à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle, il semble que la plupart des théoriciens « sérieux » décident de suivre la même direction, à quelques exceptions près, comme nous allons le constater.

Will Eisner, praticien incontournable de la bande dessinée américaine, commence par coucher sur le papier la vision de sa pratique dès 1985 dans *Comics & Sequential Art*<sup>2</sup>. Fort de son expérience d'enseignement dans la New York School of Visual Arts, il rédige cet ouvrage non seulement pour les jeunes auteurs avides de connaître la technique de la bande dessinée, mais il y appose en plus sa conception de la bande dessinée, qu'il considère comme un « art séquentiel » qui « allie mots et images dans le but de raconter une histoire ou de dramatiser une idée<sup>3</sup> ». Le vocable va un peu plus tard être repris par Scott McCloud dans son ouvrage *Understanding Comics : The Invisible Art*<sup>4</sup>, qui va l'augmenter de ses recherches basées sur les travaux de McLuhan : les formes d'art ou médias seraient une prolongation des sens de chacun, notamment au travers du rôle de l'icône. Et il continue en préconisant que « si les icônes visuels constituent le vocabulaire de la bande dessinée, l'ellipse en est la grammaire<sup>5</sup> ». D'un autre côté, le colloque de Cerisy de 1987 dirigé par Thierry Groensteen<sup>6</sup> tente d'éclairer la nature de cette forme d'art par plusieurs biais, notamment en proposant des pistes de recherches (sur l'analyse du récit par exemple, chez Antonio Altarriba et Groensteen) ; mais on peut surtout y lire le texte d'Henry Van Lier<sup>7</sup> qui propose une esquisse de définition de la bande dessinée, à bien des égards fondamentale pour des travaux ultérieurs, même si un certain nombre d'affirmations se verront réfutées par la suite (y compris dans les travaux

---

<sup>1</sup> Un seul exemple d'auteur pour cette vision-ci : TISSERON Serge, *Psychanalyse de la bande dessinée*, Paris : PUF, 1987. Du même auteur : *La bande dessinée au pied du mot*, Paris : Aubier, 1990.

<sup>2</sup> Tamarac : Poorhouse Press, 1985, éd. française : *La Bande dessinée : Art séquentiel*, Paris : Vertige Graphic, 1987, traduit de l'américain par Eric GRATIEN.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>4</sup> Northampton: Kitchen Sink Press, 1993, éd. française: *L'art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999, rééd. *L'art invisible*, Paris : Delcourt, 2007, traduit de l'américain par Dominique PETITFAUX.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>6</sup> Thierry Groensteen (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris : Futuropolis, 1988.

<sup>7</sup> « La bande dessinée, une cosmogonie dure », in *ibid.*, pp. 5-24.

d'Eisner et de McCloud). La notion de *multicadre* y est mise en exergue comme un mécanisme nécessaire à la grande variabilité de la forme de la bande dessinée, puisqu'il forme un espace cloisonné (que sont les cases au sein d'une page, et que la page en elle-même constitue d'un seul tenant)<sup>1</sup>. Par extension, Van Lier voit la genèse de la bande dessinée dans l'entité subalterne du multicadre, c'est-à-dire dans le blanc qui est une « annulation de toute continuité<sup>2</sup> », ce qui l'amène à dire que « la BD est mutationnelle, et non séquentielle<sup>3</sup> ». Il voit le meilleur exemple de ses développements dans *Little Nemo* de Winsor McCay, qui selon lui représente l'origine du média, tout en considérant que la bulle ou ballon n'est pas un élément constitutif du 9<sup>e</sup> Art. Par ces affirmations, il montre qu'il est ainsi pleinement conscient des potentialités des productions anciennes et de son époque, ainsi que des nouvelles formes de bande dessinée.

Benoît Peeters signe en 1991 un essai qui va s'avérer très pertinent et très fécond sur la lecture du média, et ce avant même sa version augmentée de 1998<sup>4</sup>. Il se distingue en analysant la structure des bandes dessinées d'une manière claire, à la fois riche pour le spécialiste et sincère vis à vis des auteurs, et s'écarte de la sémiologie sans pour autant en renier les contributions. Il note tout d'abord que les études particularistes du domaine (monographies, études transversales à partir d'un thème, etc.) sont effectivement utiles, mais qu'il est temps d'appréhender le média dans son ensemble (ce qui ne veut pas dire qu'il faille étudier la dimension « génétique » de la bande dessinée, mais plutôt d'en faire une lecture « analytique »). La distinction est importante, puisque la plupart des ouvrages précédents tombaient dans ces travers, comme nous avons pu le constater. Il s'attache donc à décrire les spécificités du média. Tout d'abord au niveau du découpage, qui lie les notions contradictoires de temps et d'espace. Il détaille ensuite les « conceptions de la planche », là où le graphisme prend le pas sur le récit ou l'inverse (et neutralité quand il s'agit d'un gaufrier<sup>5</sup>). Puis il aborde le sens de lecture d'une bande dessinée, en montrant certains exemples où le sens de lecture défie les habitudes, en littérature notamment. Il résume également les différentes options du

---

<sup>1</sup> Pour des précisions, se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, édition révisée, Paris-Tournai : Casterman, 1998, réédition *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, Collection « Champs », 2002.

<sup>5</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

récitatif : la bulle ou les « opérateurs syntaxiques » (le récit au service de l'image, ou l'image guidée par le récit) ; les termes *ancrages* et *relais* qu'il emprunte à Barthes (respectivement pour fixer les signifiés et mettre l'image et le récit dans une position de complémentarité) auxquels il rajoute la notion de *suture* qui permet au texte d'établir un passage entre deux images ; *l'infra-discours*, ou « l'image sans voix » ; puis il passe en revue les exemples d'« unions libres », où le texte restitue des pensées et ambiances déjà esquissées dans le dessin, ainsi que la notion de « roman graphique ». Enfin, il termine son ouvrage, fort de son expérience de scénariste<sup>1</sup>, sur une dernière caractéristique de la bande dessinée que sont les collaborations d'auteurs (dessinateurs – scénaristes) et les détaille ; il finit sur la notion d'« auteur complet » qu'il considère comme une sorte d'idéal, en mettant en évidence « l'image irréductible » comme force plastique manifeste (le dessinateur est le maître de son image, le scénariste intervient dans cette optique avec une retenue que le dessinateur devra interpréter). La lecture de cet ouvrage ouvre donc un certain nombre de portes, dans lesquelles s'engouffreront Jan Baetens et Pascal Lefèvre (à partir de l'édition de 1991 du livre de Peeters), notamment dans la manière d'aborder la bande dessinée, en s'intéressant aux caractères uniques que véhicule le Neuvième Art<sup>2</sup>.

Le pas suivant est franchi par Thierry Groensteen et son ouvrage majeur, *Système de la bande dessinée*<sup>3</sup>, à partir de la thèse qu'il a soutenue en 1996. Cet ouvrage s'inscrit dans une optique « néo-sémiotique » assumée, puisque l'auteur est conscient qu'il ne peut appréhender la singularité du médium sans également mettre à profit l'esthétique et la sémantique. Il se sert donc de la sémiologie comme méthode, mais en privilégiant l'analyse des « codes visuels », puisqu'il considère la bande dessinée d'abord comme « une espèce narrative à dominante visuelle<sup>4</sup> » (la narration est menée essentiellement par le biais des images). Il prouve ainsi qu'une analyse du langage de l'image est impossible et prend donc la case comme unité de base (et par extension, reprend le principe de multcadre de Van Lier). Il prône dans ce sens le principe fondateur de la *solidarité iconique*, c'est-à-dire la solidarité entre les images « qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être

---

<sup>1</sup> Dans ce domaine, il est notamment connu pour sa collaboration avec François Schuiten pour la série *Les Cités Obscures*.

<sup>2</sup> *Pour une lecture moderne de la bande dessinée*, Amsterdam-Bruxelles : Sherpa/CBBBD, 1993.

<sup>3</sup> *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, Collection « Formes Sémiotiques », 1999.

<sup>4</sup> *Op cit.*, p. 14.

séparées (...) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*<sup>1</sup> ». Cette solidarité iconique s'applique à plusieurs niveaux, dont le premier se retrouve dans l'organisation du multcadre au sein de la page (ou multcadre *feuilleté* quand il s'agit d'un album dans son ensemble) qui est le fait de la *spatio-topie* (ou distribution spatiale, c'est-à-dire la mise en page). Mais d'une façon plus large, elle est imputée au principe de *l'arthrologie* (terme de Ricardou, science des articulations<sup>2</sup>) qui s'applique à toutes les unités d'une bande dessinée de manière exponentielle : de la case, au strip ou à la bande, à la planche et à l'album<sup>3</sup>. De ce fait, la fonction de l'arthrologie comprend essentiellement le découpage qui est la segmentation du contenu narratif de ces différents ensembles (à opposer à la mise en page). Il détaille ensuite l'arthrologie, qu'il considère comme *restreinte* quand elle concerne des séquences de vignettes, et *l'arthrologie générale* qui embrasse l'ensemble d'un album, c'est-à-dire la relation entre les vignettes distantes (ou ce qu'il appelle aussi *tressage*<sup>4</sup>). Ces éléments d'analyse de la bande dessinée, qui constituent la matrice de l'étude de Groensteen, sont ensuite précisés et ordonnés tout le long du traité, comme a pu l'ébaucher Peeters dans ses options du récitatif. Il passe ainsi en revue l'importance de la double page comme « unité pertinente », s'attache à décrire les fonctions du cadre de la case, de la bulle (son inscription dans la case, son rôle, ses positions dans la page), des incrustations (cases dans les cases) ; puis il décrit la mise en page et le sens de lecture, le découpage, et va plus loin que McCloud en démontrant que le blanc inter-iconique est une articulation, non pas une case « fantôme ». Il explique ensuite que la description graphique relève du subjectif, puisqu'elle dépend du dessin de l'auteur et de l'appréciation du lecteur, et se base sur les travaux de Peeters pour définir les différents rôles du verbal, auquel il rajoute certaines occurrences, pour finir par le passage en revue des différents types de « dessin narratif » en bande dessinée.

Thierry Groensteen explique que la prétendue mixité du médium (les rapports texte-image) a toujours desservi celui-ci, par son caractère « hybride » et il démontre également que cette affirmation n'a pas de sens, en particulier dans le cas

---

<sup>1</sup> *Op cit.*, p. 21. Souligné dans le texte.

<sup>2</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

<sup>3</sup> On suppose que l'on pourrait aller plus loin dans ce sens en disant que cela pourrait aussi s'appliquer à la série ou cycles d'albums.

<sup>4</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 161.

des bandes dessinées muettes. Harry Morgan, dans son ouvrage *Principes des littératures dessinées*<sup>1</sup>, applique et démontre à sa manière cet écueil, en le précisant. Entrepris volontairement sur un corpus large, c'est-à-dire avec des incursions dans les exemples de bandes dessinées des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles dans des aires géographiques variées, mais sans se cacher d'aborder essentiellement les chefs d'œuvre du média, Morgan va préciser le vocable « littératures dessinées » dans son Livre I et va tenter d'en montrer les limites. Pour lui, les littératures dessinées englobent les images séquentielles ainsi que les images synchroniques (où l'on peut déceler plusieurs phases d'un récit), comprenant également les images uniques qui déterminent les phases antérieures et postérieures d'une action, comme les *cartoons*. Toutes ces productions reposent sur un temps de lecture, et non sur un temps mimétique, comme cela peut-être le cas au cinéma ou en dessin d'animation (il oppose en ce sens-là deux modalités narratives dans les littératures dessinées : la vitesse du récit « romanesque » qui est une description du contenu d'une action, et le système de la « chronique » qui ne restitue pas l'action dans sa durée, mais seulement dans les grandes étapes d'un récit). Cette définition implique aussi la nécessité du support livresque ou de ses déclinaisons (livre, manuscrit, fascicule, feuille volante, jusqu'au fichier informatique). Il finit cette partie en supprimant un à un les éléments sources de malentendus dans les définitions de la bande dessinée que l'on a pu voir jusqu'ici, en prouvant leur inanité dans la structure des littératures dessinées : répétition des personnages, comique et caricature, suspense, contour des cases et présence de bulles. Dans son Livre II, l'auteur s'attache à présenter les différentes pressions que la bande dessinée a subi, et cherche à définir les causes des campagnes calomnieuses à son encontre : sa présumée nature enfantine, sa propension à être classée comme art de masse ou littérature populaire, et ce que Morgan appelle l'*art piéton* (les principales catégories esthétiques classiques des beaux arts qui ne se retrouvent pas dans la bande dessinée) et la *pulpitude* qui « désigne une littérature du sensationnalisme ou de l'excès, où voisinent violence, érotisme, sentimentalité. (...) La pulpitude de la bande dessinée se décèle dans son aptitude à entretenir les rêves et les fantasmes, sans souci du bon goût, des convenances ou des règles de l'art »<sup>2</sup>. Le livre III quant à lui reprend le postulat de Groensteen dans *Système de la bande dessinée*, et remet en cause de la même

---

<sup>1</sup> *Principe des littératures dessinées*, Angoulême : Editions de l'An 2, Collection « Essais », 2003.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 179-180.

manière l'étude sémiologique adaptée à la bande dessinée, et donc à l'image, et se propose d'y substituer une stripologie moderne. Il s'inscrit ainsi dans une démarche néo-sémiotique, pour qui l'image est « un système sémiotique dépourvu de signes<sup>1</sup> ». Cependant Morgan apporte un bémol à l'étude de Groensteen, en démontrant que les « codes iconiques » se rapportant à l'image ne fonctionnent pas non plus, et les assimile plutôt à des ensembles de conventions, ce qui l'éloigne encore de la conception sémiotique. Pour lui, bien que l'arthrologie soit une manière lucide d'aborder l'étude de la bande dessinée, elle ne peut s'appliquer partout ; et le champ libre que laisserait Groensteen dans les caractéristiques qu'il lui attribue pose également problème étant donné que sa définition pourrait aussi s'appliquer à des cycles de dessins. Il termine enfin sur l'incapacité des sémiologues à appréhender une définition de la bande dessinée dans son ensemble, essentiellement en raison de leurs carences dans l'histoire du média.

## b) La notion de reproduction

### 1) *Reproductibilité et reproduction de masse*

On a entrevu que si les ouvrages traitant de la bande dessinée sont nombreux, cela ne reflète en rien une position de consensus parmi les chercheurs. L'infime part des travaux qui se sont révélés utiles à la progression de la définition de la bande dessinée sur les deux derniers siècles montre à quel point l'étude de sa structure continue de faire couler de l'encre. En témoignent les exemples d'ouvrages du XXe siècle, qui pour faire avancer les choses se sont plus souvent opposés que prolongés. Et ce point-ci est crucial, étant donné que l'histoire précise d'une forme d'art sera toujours plus complexe à établir en l'absence de définition claire de la forme d'art en question. Et puisque jusqu'à maintenant les théoriciens ou historiens ont toujours buté sur la nature exacte de la bande dessinée, c'est-à-dire qu'ils en ont juste esquissé les possibles frontières, certains d'entre eux ont pris les choses à revers et ont tenté d'établir une histoire de l'image narrative afin d'affiner la perception de la bande dessinée « moderne ». C'est le cas de John-Paul Adams sur

---

<sup>1</sup> *Système de la bande dessinée, op cit.*, p. 5.

les « celebrated cartoons » de Raphael, Michel-Ange ou Rembrandt<sup>1</sup> ; ou de Caradec qui parle des codex mexicains et de rouleaux japonais<sup>2</sup> ; ou encore Gérard Blanchard, qui dès 1969, établit une filiation entre les peintures rupestres, les hiéroglyphes égyptiens ou encore les codex médiévaux (entre autres exemples) avec la bande dessinée du XIXe et du XXe siècle<sup>3</sup>. Cette volonté de légitimation, pour cet universitaire français, est tout à fait louable, d'autant qu'il a la lucidité de traiter le sujet avec la plus grande prudence, malgré nous allons le voir, quelques inexactitudes. A la même époque, les bédéphiles dont on a parlé ont un désir similaire de légitimer la bande dessinée, mais considèrent pour leur part que la bande dessinée est d'origine américaine et font remonter sa naissance aux alentours de 1900. Cette dichotomie, si elle est presque caricaturale ici, illustre bien la position dans laquelle se trouve le médium. Si on tient compte des définitions apportées précédemment sur la bande dessinée, on peut en dégager quelques convictions sur *ce qu'elle est*, puisque beaucoup ont démontré *ce qu'elle n'était pas* : elle serait donc assujettie à une narration en images par différents procédés, dont on retiendra par facilité le principe de séquentialité ; et elle serait liée au support papier et ses diverses déclinaisons. Pour délimiter son champ historique, il subsiste un principal problème : sa reproductibilité, de masse ou non. Ce problème constitue un point décisif pour la précédente étude.

Depuis l'augmentation des parutions de bandes dessinées dans la presse et en albums à la charnière des années 1900, la conception communément admise sur le médium est sa propension à être une forme de culture de masse. C'est notamment un des facteurs qui fait qu'elle attire les foudres des éducateurs, et c'est également comme cela que les bédéphiles des années 1960-1970 considèrent « leur » médium. Parler de « culture de masse », puis « d'art de masse » à propos de la bande dessinée est en effet l'image d'une évolution la caractérisant tout au long du XXe siècle. Il est cependant indispensable de préciser brièvement ici ce qu'est une culture de masse, afin de mieux comprendre si la bande dessinée s'y intègre, et corréler ainsi le rôle de la reproduction dans la définition du média. Cependant, étant donnée l'ampleur du débat quant aux définitions de « culture », « culture de masse » et

---

<sup>1</sup> Milton Caniff: *Rembrandt of the Comic Strip*, New York: David McKay, 1946.

<sup>2</sup> *I Primi eroi*, op cit.

<sup>3</sup> BLANCHARD Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images, de la préhistoire à nos jours*, Verviers : Marabout, Collection « Marabout Université », 1969.

« d'art de masse », ces notions seront traitées de manière non exhaustive. Nous tenterons simplement de rappeler les récentes réflexions sur le sujet.

Ainsi, le terme *mass media* n'apparaît qu'à la moitié de ce siècle chez des sociologues américains au sortir de la deuxième guerre mondiale et caractérise généralement le cinéma, la télévision, la presse ou encore la radio. Il est lié dans une certaine mesure à l'entreprise capitaliste, dans le sens où il correspond au schéma classique de la production à la diffusion et à la consommation. Le procédé est adapté très vite à l'Europe, et l'on va ainsi parler, par extension du terme « média de masse », de « culture de masse » dans les aires occidentales, qui adapte tout simplement la logique de multiplication et de diffusion massive à l'industrie culturelle. Pour mieux visualiser cette notion de « culture de masse », il faut faire un rapide détour par la définition de « culture » en général, qui est elle-même largement sujette à caution, puisqu'un grand nombre de philosophes ont tâché de l'expliquer chacun à leur manière, sans forcément y apporter de réponse satisfaisante. On remarque sans nul doute l'ambiguïté du terme « culture » quand on compare deux entreprises prises au hasard pour le définir : celle volontairement imprécise d'Edgar Morin, pour qui la culture « fournit des points d'appui et d'incarnation pratique à la vie imaginaire, des points d'issue et de cristallisation à la vie pratique<sup>1</sup> » ; ou la tentative d'un ouvrage de synthèse historiographique, qui après avoir passé en revue – intelligemment, soit – tous les courants philosophiques qui se sont penchés sur le sujet, définit une culture comme une notion intrinsèque à chacun en guise de conclusion, laissant au lecteur l'impression qu'il est maître de sa définition<sup>2</sup>.

Il y aurait beaucoup plus à dire sur la culture, mais nous ne nous égarerons pas dans cette voie. La notion de « culture de masse » est elle-même source de nombreuses confusions, mais on peut simplement retenir pour la présente étude que sa nature et sa fonction vont très vite être prises d'assaut par les universitaires : chez les sémio-structuralistes comme Barthes (dont l'influence marxiste est palpable), la culture de masse est surtout une forme de culture vue comme une opposition frontale à une culture « cultivée »<sup>3</sup>. On comprend mieux dès lors pourquoi d'après ce postulat, et avec les efforts qui sont faits à partir des années 1960 pour légitimer la

---

<sup>1</sup> MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, T. 2, *Nécrose*, Paris : Grasset, rééd. 1975.

<sup>2</sup> DOLLOT Louis, *Culture individuelle et culture de masse*, Paris : PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1974.

<sup>3</sup> Harry Morgan, sur son site Internet, démontre à cet égard les limites du structuralisme à ce sujet, notamment chez Barthes : <http://theadamantine.free.fr/barthesculmasse.htm>.

bande dessinée, que celle-ci soit unilatéralement cataloguée dans le champ de cette culture de masse par l'*intelligentsia* (et même par ses défenseurs, qui ne perçoivent pas toujours l'ambivalence du terme).

Pour tenter d'être plus clair, il n'est pas inutile de se baser sur l'essai récent de Roger Pouivet sur l'ontologie de l'art de masse. En totale opposition avec les structuralistes, il considère que si beaucoup de philosophes de l'art se questionnent quant au devenir de l'œuvre d'art et de l'art en général, c'est peut-être en raison du fait que le prolongement d'une évolution artistique aujourd'hui se conçoit dans l'art de masse. Pour étayer cette thèse, il note que la plupart des philosophes de l'art ont toujours été répugnés par l'art de masse, considérant celui-ci comme un « instrument idéologique du conservatisme social<sup>1</sup> », en tant que médium culturel entraîné par l'appât du gain (et ainsi, opposé de fait au « Grand Art », relevant plus de la notion de Beauté ou du génie créatif). Pour définir les spécificités de l'art de masse, qui pour lui sont ontologiques, il met en avant trois conditions nécessaires, reprises et synthétisées à partir de la définition de Noël Carroll : que ce soit « une œuvre d'art à instances multiples ou à types » ; qu'elle soit produite et diffusée « par une technologie de masse » ; et que « par ses formes narratives, les sentiments qu'elle appelle et même son contenu, [l'œuvre doit être] accessible au moindre effort, virtuellement au premier contact, pour le plus grand nombre, et même pour un public qui n'a reçu aucune (ou quasiment aucune) formation<sup>2</sup> ». Il explique par ailleurs que la mauvaise image qu'on peut avoir de l'art de masse n'enlève en rien de sa qualité de forme d'art à part entière. Par ces points de définition de l'art de masse, il va même jusqu'à démontrer que celui-ci est un art sans culture. Ainsi, si l'art de masse supposait une culture, au sens d'une maturation de l'Histoire et de la connaissance historique de différents domaines, de l'expérience d'une langue et de l'appartenance à des communautés (nationales, de religion, etc.), elle ne correspondrait plus aux critères dudit art de masse : en effet, il y perdrait la notion de facilité d'accès, c'est-à-dire qu'« il ne pourrait plus être l'art à l'âge de sa mondialisation<sup>3</sup> ». Par extension, on pourrait donc avancer que le terme de « culture de masse » est une confusion dans les termes, et est difficilement assimilable à la notion « d'art de masse » au

---

<sup>1</sup> POUIVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles : La Lettre Volée, Coll. « Essais », 2003, p. 9.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 100.

sens de Pouivet, postulat qui va être retenu ici pour la suite. En ce qui concerne la bande dessinée, qu'elle soit assimilée à de l'art de masse ou non, il sera donc plus prudent d'éviter d'en parler en tant qu'une culture de masse, même si c'est une notion qui prédomine aujourd'hui pour toutes sortes de formes d'art.

On a vu que la technologie de masse est constitutive de l'art de masse. En ce qui concerne la bande dessinée (on pourrait faire les mêmes remarques pour la littérature), mis à part l'original (c'est-à-dire la matrice construite par l'auteur) on trouve le schéma suivant : mise en forme (qui relève de l'édition), impression et diffusion. Ces données se rapprochent donc de la description d'un art de masse chez Pouivet (de plus, il est éclairant de noter qu'il parle de la bande dessinée *de facto* comme un art de masse dans son essai, sans prendre la peine de décrire ses différentes facettes comme il le fait avec d'autres formes d'art). Ces données ne tiendraient bien entendu pas si on considérait que la bande dessinée a une filiation directe avec les arts préhistoriques. Mais comme l'ont démontré des spécialistes du médium, faire remonter la bande dessinée aussi loin dans le temps au sens de Blanchard ou de Caradec ne fonctionne plus : nous avons admis que la bande dessinée est indissociable du papier ou de ses déclinaisons (ce qui éliminerait les fresques d'art pariétal ou les bas-reliefs de l'antiquité jusqu'au XIXe siècle, ou bien encore les vitraux et tapisseries médiévales). On pourrait cependant se poser la question de la pertinence des enluminures et manuscrits médiévaux dont parle Blanchard, puisqu'ils sont sur support papier et regroupent un grand nombre de caractéristiques de la bande dessinée. Danièle Alexandre-Bidon<sup>1</sup> en a décrit certains exemples en relativisant les propos de Blanchard (elle pointe un certain nombre d'erreurs dans son ouvrage : notamment que certains cycles « historiés » qui apparaissent comme tels mais ne relèvent en fait que de la typologie, à savoir le rapport entre l'Ancien et le Nouveau Testament). Mais elle concède qu'il existait bien, surtout entre le XIe et XIIIe siècle, des récits en séquences pourvus de gros plans, cadrages inventifs (des hors-cadre, plongées,...), phylactères et onomatopées, etc. Le seul point pouvant différencier ces antécédents avec les exemples de Töpffer serait donc en définitive le support imprimé. Ce concept de reproduction est

---

<sup>1</sup> *La bande dessinée avant la bande dessinée : narration figurée et procédés d'animation dans les images du Moyen-âge*, in « Les origines de la bande dessinée », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, Hors série, Actes du colloque organisé au Musée de la bande dessinée d'Angoulême le vendredi 26 janvier 1996 à l'occasion de l'exposition « Rodolphe Töpffer », mai 1996, pp. 11-20.

cependant à nuancer, puisqu'elle conclut son article en expliquant que ces manuscrits n'étaient visibles et compréhensibles que d'une audience très restreinte. De ce fait, si le processus de reproduction est alors considéré comme une caractéristique indispensable à la détermination de la bande dessinée, il reste à établir si celle-ci nécessite une reproduction de masse ou pas, si la bande dessinée est un art de masse ou si elle ne l'est pas.

## 2) *L'inlassable débat*

Pour faire la part des choses entre une reproductibilité et une reproductibilité de masse comme élément constitutif de la bande dessinée, on soit se référer à un colloque, qui cristallise cette problématique : celui sur les origines de la bande dessinée, qui s'est déroulé au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image d'Angoulême en janvier 1996<sup>1</sup>. Une année bien choisie puisqu'il s'agit, comme l'indique le titre de l'article inaugural du compte-rendu écrit par Thierry Groensteen, de « l'année du débat » : 1996 correspond en effet au cent cinquantième anniversaire de la mort de Töpffer, et en même temps au centième anniversaire de la publication du *Yellow Kid* d'Outcault aux Etats-Unis. On y retrouve donc les deux théories opposées sur l'origine du média. La position des centenaristes américains, que partagent les mouvements bédéphiles francophones dans les années 1960-1970, propose l'usage de la bulle ou phylactère comme critère de définition du médium. Mais au moment où se déroule ce colloque, il semble qu'un certain nombre de spécialistes ait, après étude, changé d'opinion sur l'origine et le rôle des phylactères, en concédant que ceux-ci n'étaient pas un élément générateur de la bande dessinée. Personnifiée par Rick Marschall, l'opinion d'une naissance américaine fait rentrer d'autres critères, que sont « l'usage du texte inclus dans le dessin, (...) l'usage de signes et symboles issus de la forme bande dessinée, et qui lui sont spécifiques<sup>2</sup> ». Mais l'argument principal que défendent les centenaristes peut se résumer comme suit :

---

<sup>1</sup> « Les origines de la bande dessinée », *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, Hors série, Actes du colloque organisé au Musée de la bande dessinée d'Angoulême le vendredi 26 janvier 1996 à l'occasion de l'exposition « Rodolphe Töpffer », mai 1996.

<sup>2</sup> MARSCHALL Rick, « Que faut-il inscrire sur le gâteau d'anniversaire ? », in *ibid.*, traduction Jean-Pierre MERCIER, p. 43.

« Il fallut les moyens et la nouveauté de l'impression couleur pour développer la section bandes dessinées ; il fallut la concurrence entre éditeurs, et l'acceptation commerciale d'un public subjugué pour ajouter une pièce supplémentaire qui complète ou décrit la bande dessinée – son rôle en tant que médium de masse. (...) ce sont les éléments de technologie et de commercialisation qui font de la bande dessinée un art spécifiquement américain.<sup>1</sup> »

En conséquence de quoi, la bande dessinée serait liée, selon la position américaine, à une diffusion massive qui coïnciderait avec la naissance d'une véritable industrie du loisir ou du divertissement. Cette hypothèse corréle évidemment la vision des bédéphiles sur la propension de la bande dessinée à appartenir à la culture de masse. A l'inverse, les partisans d'une naissance européenne de la bande dessinée (c'est-à-dire tous les autres intervenants) vont s'opposer aux propos de Marschall quasi-systématiquement (du texte inclus dans le dessin aux éléments caractéristiques du médium comme les onomatopées et les phylactères). Ceux qu'on pourrait qualifier de *töpfferiens* (à l'occasion de cette confrontation, en opposition aux centenaristes) considèrent du même chef que la démarche de Töpffer est relative à la reproduction et à la diffusion de masse ; mais ils n'en font pas une règle pour autant. Pour eux, dire que le médium doit beaucoup à Töpffer va de pair avec l'idée qu'il aurait eu une influence importante au point de montrer la voie, y compris aux Etats-Unis. Cela impliquerait que la bande dessinée ait été induite par une reproduction de masse à ses débuts, ce qui ne veut pas dire que ce fut et que ce sera toujours le cas. Et bien que Rick Marschall soit contredit aussi sur ce point, il faut attendre 2001 pour que la discussion soit définitivement close : dans la revue *9<sup>e</sup> Art*, les historiens américains Beerbohm et Wheeler y montrent que l'inventeur de la « littérature en estampes » aurait bien été publié au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle aux Etats-unis, préfigurant ainsi, de plusieurs décennies, les Outcault, Dirks ou autres McCay<sup>2</sup>. Ceci étant, le point crucial du type de reproduction est encore posé. Groensteen contourne la difficulté dans l'introduction aux Actes du colloque de 1996, en demandant, si pour se trouver en présence d'une bande dessinée, il est nécessaire d'avoir une production requerrant un nombre d'exemplaires minimum :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>2</sup> BEERBOHM Robert, WHEELER Doug, « Töpffer en Amérique », in *9<sup>e</sup> Art, Les Cahiers du Musée de la Bande dessinée*, n°6, Angoulême : CNBDI, janvier 2001, traduction Didier GABOULAUD, pp. 10-21.

« Mais quelle est la question qu'il convient de poser lorsqu'on dispute des origines de la bande dessinée ? Est-ce celle de sa commercialisation – et quel est alors le seuil à prendre en considération : 500, 1000, 10 000, 100 000 exemplaires ? (On voit les excommunications auxquelles conduit inmanquablement ce type de critère : de même que Loustal ne serait pas un auteur de bandes dessinées parce qu'il n'utilise pas la bulle, les albums édités hier par Futuropolis ou aujourd'hui par l'Association – pour ne rien dire des fanzines – n'appartiendrait pas au genre en raison de leur trop faible tirage...)<sup>1</sup> »

Groensteen se base ici sur les innovations relativement récentes de la bande dessinée pour compromettre la notion de reproduction de masse : l'essor des fanzines de bande dessinée (sortes de revues autoéditées) à partir de la vague *underground* des années 1960 aux Etats-Unis ; ou bien encore l'apparition des maisons d'édition dites indépendantes ou alternatives dès les années 1970 (comme Futuropolis en France), qui aujourd'hui encore constituent une part importante de la création contemporaine. Ces maisons d'édition, à l'instar de l'Association en France ou Fréon en Belgique, ont été créées par les auteurs eux-mêmes, qui ont préféré privilégier la recherche artistique et l'approche transversale du média : loin des publications à grande échelle qui gomment les aspérités de communauté et d'identité (qui ramènent à la troisième caractéristique de l'art de masse selon Pouivet), ces productions favorisent la confidentialité et s'adressent à des publics plus restreints. Et de plus en plus, depuis les années 1990 et 2000, la bande dessinée se déploie dans diverses micro-éditions, fanzines et leurs équivalents sur Internet (un blog, par définition ouvert au monde entier, s'il est visité par seulement quelques personnes, cela en fait-il une forme d'art de masse ?). Mais ce n'est pas le seul critère qui éloigne ces types de bandes dessinées de la notion d'art de masse : les thèmes abordés par les auteurs, qui connaissent de moins en moins de limites (ces années-là sont par exemple le lieu idéal de la profusion d'autobiographies), insistent dans certains cas sur un côté subjectif, intimiste, voire individualiste : leur audience en devient alors clairement plus étriquée. Enfin, pour en finir avec la distinction de certaines bandes dessinées d'aujourd'hui avec les propriétés énoncées par Pouivet, et ainsi expliquer que l'ensemble des productions de cette forme d'art ne s'y accommodent pas, il faut citer la dimension commerciale chère à l'art de masse. En effet, ni la plupart des fanzines traditionnels, ni la majorité des blogs de bande

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, « 1996 : l'année du débat », in *op cit.*, pp. 4-5.

dessinée ne recherchent un rendement financier ou un profit en échange de leurs productions (souvent seulement une indemnisation, de manière à rembourser les frais engagés)<sup>1</sup>. De ce dernier point, on peut aisément conclure que la bande dessinée au sens large, c'est-à-dire dans toutes ses expressions, n'est pas plus un art ou média de masse qu'elle n'est un art populaire dans l'absolu. Dire par contre qu'en son sein certains types de publications, d'époques, d'écoles, de maisons d'éditions soient assimilés à un art de masse n'est pas forcément une contre-vérité : comme l'a expliqué Pouivet, il existe dans chaque forme d'art deux entités distinctes, dont l'une des deux répond souvent aux critères de l'art de masse (l'opposition cinéma d'auteur et cinéma hollywoodien en est le parfait paradigme). Cela ne revient pas pour autant à ramener à une conception structuraliste d'une opposition binaire, presque manichéenne, des « culture de masse » et « culture cultivée » ; cela renvoie juste à la nature protéiforme d'un art, qu'il faut embrasser dans son ensemble.

Dire que la reproduction « simple » est un principe ontologique de la bande dessinée, en dehors des points décrits plus haut et de ses autres caractéristiques propres (et variées<sup>2</sup>) permet donc de mieux recentrer le champ d'action et de mieux visualiser son panorama historique. Cela pose néanmoins certains autres problèmes : la gravure étant une forme de reproduction, les cycles historiés d'Hogarth précèderaient-ils l'invention de la bande dessinée par Töpffer ? Selon Thierry Smolderen<sup>3</sup> ce ne serait pas le cas, puisque chaque gravure prise à part serait difficilement déchiffrable par un lecteur néophyte...Mais on est en droit de se poser la question étant donné que Töpffer lui-même reconnaît Hogarth comme l'inventeur de la littérature en estampes. Cependant, une autre difficulté émerge alors, plus fondamentale : comme la reproductibilité de la bande dessinée est une caractéristique incontournable dans sa définition, il faut maintenant examiner le rôle et le statut de son original, afin de mieux comprendre de quelle manière exposer ce « 9<sup>e</sup> Art ».

---

<sup>1</sup> Il faut en outre rappeler que le mot *fanzine* est une contraction des mots « fan » et « magazine », et s'oppose donc à une production professionnelle (album ou périodique). Cela n'implique pas pour autant une qualité d'œuvres ou une exploration du médium inférieure à ce qui peut être édité « professionnellement ».

<sup>2</sup> Comme ça a été dit, depuis les années 1990, un certain nombre de recherches autour du média ont été faites par les auteurs, parallèlement à la maturation des spécialistes : l'*OuBaPo*, ou *Ouvroir de Bandes dessinées Potentielles* (édité chez l'Association), résume bien les progrès de ces deux professions de la bande dessinée.

<sup>3</sup> SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.

## 2. La question de l'original

### a) L'œuvre d'art et son original

Cette question n'est devenue réellement épineuse qu'à partir des XIXe et XXe siècles, en raison de l'apparition des techniques de reproduction : la lithographie dans une certaine mesure, mais surtout la photographie. Avant cela, le génie artistique n'était reconnu qu'essentiellement dans la peinture, la sculpture et l'architecture et la nature de l'œuvre d'art continuait de se confondre avec celle de l'original (de la même manière que les manuscrits copiés ne sont jamais précisément identiques). Chacun le sait, c'est Walter Benjamin qui, le premier, a été très prolix à ce sujet, et a de ce fait jeté des bases théoriques certes souvent actualisées, mais jamais totalement réfutées<sup>1</sup>. Il a construit ses réflexions à partir de l'exposition « Original et reproduction » à Hanovre en 1929 où des dessins, pastels et aquarelles étaient mis en résonance avec leurs fac-similés. Il en retire une pensée générale sur le statut de l'œuvre d'art comme elle a été appréhendée par les philosophes de l'art depuis plusieurs siècles, en y adjoignant l'essor de la photographie et du cinéma en tant que nouvelles formes d'art : de là, il est amené à reconsidérer totalement la notion d'unicité de l'œuvre d'art. Pour lui, l'original d'une œuvre d'art au sens premier du terme (un tableau, une sculpture, une architecture) relève de l'authenticité et donc de l'aura, face à la reproduction qui est constitutive de la photographie ou du cinéma. L'authenticité est ainsi une valeur de transmission par l'origine (grâce notamment à la durée matérielle de l'œuvre ainsi qu'au caractère historique de témoignage qu'elle véhicule). Elle se trouve confrontée à la reproduction technique qui va avoir tendance, par sa nature, à minimiser voire à faire disparaître cette dimension d'authenticité. C'est ainsi que l'aura d'une œuvre d'art s'en trouve affaiblie, étant donné qu'elle est directement liée à l'authenticité, c'est-à-dire une certaine forme de sacré. Chez Benjamin comme chez Sauerlandt<sup>2</sup>, l'histoire de l'œuvre est donc la seule chose qui n'est justement pas reproductible chez elle (l'unicité d'une œuvre d'art et son intégration à la tradition reviennent donc au même).

---

<sup>1</sup> BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, 1935, rééd. Paris : Allia, 2007.

<sup>2</sup> Face à « l'aura » de Benjamin, existe « l'ersatz » de Max Sauerlandt, qui lui aussi a assisté à l'exposition à Hanovre en 1929.

D'un autre côté, il rajoute que la propension de l'œuvre d'art classique à avoir une dimension culturelle (culte au sens de rituel, de culte de l'œuvre d'art) se voit remplacée dans le cas de la reproduction par une fonction politique. En d'autres termes, la reproduction rapproche l'œuvre d'art du récepteur (en supprimant les intermédiaires, postulat que l'on retrouve chez Pouivet), et permet *in fine* à l'art de se démocratiser. Il en profite pour critiquer les considérations de « l'art pour l'art » qui ont dévalué les premières expositions de photographie, et y répond en amenant le principe de « valeur d'exposition » (qui s'oppose à la valeur culturelle) : pour lui, plus l'œuvre d'art s'émancipe du culturel, plus elle y gagne en valeur d'exposition.

Benjamin a remarqué dès le départ qu'il « est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible<sup>1</sup> ». On ne peut que l'approuver quand on se remémore les lithographies ou gravures reproduisant les œuvres du Salon ; plus généralement, cela ramène à l'idée maîtresse du « Musée Imaginaire » d'André Malraux<sup>2</sup>, qui prétend embrasser – avec l'appui de la photographie – toutes les œuvres anciennes pour les donner à voir plus facilement (et par là, encore une fois, dans le but de rapprocher l'œuvre du récepteur). A partir des idées de Benjamin et celles de Malraux, on peut cependant faire la distinction entre deux aspects de la reproduction, comme le fait Michel Weemans<sup>3</sup> : celle qui relève de la médiatisation et celle qui relève de la multiplicité. Le premier cas concerne la reproduction d'œuvres d'art anciennes, et par là rejoint le principe du « musée imaginaire », reproduction que l'on pourrait qualifier d'externe à la nature de l'œuvre ; le second, et on a pu l'entrevoir dans la définition de l'art de masse, concerne une reproduction qui serait intrinsèque ou interne à la nature de l'œuvre, c'est-à-dire qui serait égale au processus de création et qui par son concours ferait accéder l'objet reproduit au statut d'œuvre (même si l'on a établi que ce n'est pas parce qu'une œuvre utilise ce *procédé* de reproduction de masse qu'elle en est une *de facto*). Benjamin s'attache donc à définir le statut de l'original en fonction de ce second aspect de la reproduction. Malraux, quant à lui, au travers de la reproduction de médiatisation, donne un nouveau rôle à la photographie, celui d'un média créateur d'une aura. Cela l'amène à redéfinir le statut des œuvres et des chef-d'œuvres par rapport à

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>2</sup> MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire*, Paris : Editions Gallimard, 1965, rééd. 1996.

<sup>3</sup> WEEMANS Michel, « Introduction », in GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, Coll. « Essais », 2001, pp. 9-17.

l'histoire de l'art tout entière, époques et zones géographiques confondues. En effet, il souligne de cette manière :

« L'œuvre magistrale n'est plus l'œuvre parfaitement accordée à une tradition (...), l'œuvre la plus complète ou la plus « parfaite » ; mais le point extrême du style, de la spécificité ou du dépouillement de l'artiste *par rapport à lui-même* : l'œuvre la plus significative de l'inventeur d'un style.<sup>1</sup> »

Le statut de chef d'œuvre en devient alors très fluctuant, pour ainsi dire mutationnel. Ainsi, il est lié au fait qu'il soit considéré comme tel, faisant partie du panthéon de l'histoire de l'art, et qu'il « lutte contre la mort » par ce biais. L'original, par l'intégration à la tradition selon Benjamin, devient quasi-systématiquement une œuvre et dans le meilleur des cas un chef d'œuvre ; il existe et devient œuvre aussi en étant placé dans les conditions favorables. Exposer un original dans un musée permet alors d'une certaine manière de le transformer en œuvre d'art (l'exemple de « Fontaine » de Duchamp est le plus caractéristique à cet égard). Cela ramène à la phrase tirée du film *Les statues meurent aussi* d'Alain Resnais et Chris Marker : « Un objet est mort quand le regard vivant qui se posait sur lui a disparu.<sup>2</sup> »

Il y a tout de même un point qui vient contredire en partie ces affirmations : le cas où l'on expose des documents autour de l'œuvre d'un artiste. Il s'agit de la mise à jour des mécanismes intellectuels des œuvres : ces documents prennent ainsi la valeur de témoignage. Ils n'en deviennent pas pour autant œuvre d'art, même s'ils sont d'une certaine manière intégrés à la tradition, et par là vecteurs d'une aura. Le cas de la littérature, qui se rapproche de la bande dessinée dans son moyen de diffusion, en est un exemple complexe. Où se situe l'original en littérature ? On serait tentés de dire qu'il est absent, si on accepte l'idée que se faisait Proust de ses manuscrits : dans une lettre à son ami Sydney Schiff en 1922, il déclare en effet qu'il ne souhaiterait pas qu'on compulse ses manuscrits puisqu'ils sont un état antérieur à l'œuvre ; de même, le spécialiste proustien Yoshikawa soutient que les manuscrits de Proust seraient le fruit d'une construction savante, et Jean-Pierre Angrémy les perçoit comme « éternellement perfectibles<sup>3</sup> ». La

---

<sup>1</sup> *Op cit.*, p. 91. Souligné dans le texte.

<sup>2</sup> Alain RESNAIS et Chris MARKER, *Les statues meurent aussi*, 1953.

<sup>3</sup> TADIE Jean-Yves (dir.), *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, Paris : Gallimard, BNF, RMN, 1999.

reproduction, dans ce cas-ci, finaliserait en quelque sorte l'œuvre<sup>1</sup>. A propos de ces documents, Malraux fait d'ailleurs une distinction entre le croquis et l'esquisse : l'esquisse, qui serait un travail antérieur à une œuvre « définitive », pourrait être, dans le cas du peintre qui ne se soucie pas du spectateur, une œuvre qui se suffit à elle-même. Le croquis serait une note, que l'on pourrait rapprocher à une miniature préparatoire d'un sculpteur ou à une maquette d'un architecte ; l'esquisse pourrait être une fin, et être ainsi vecteur d'une aura (Malraux parle par exemple d'esquisses de Delacroix qui pour certaines équivalent à certains de ses tableaux). Dans ce cas-ci, est-ce que la planche de bande dessinée se rapprocherait plus d'un croquis préparatoire ou d'un manuscrit d'écrivain, ou aurait-elle les propriétés que dégagent certaines esquisses si l'on suit l'idée de Malraux ?

#### b) Bande dessinée et authenticité

Si la reproduction technique est une unité constitutive du médium, et il semble bien maintenant que ce soit le cas, on peut alors dire sans se tromper que c'est cette reproduction qui « active » en quelque sorte l'œuvre, qui fait qu'elle devient œuvre. On se trouve alors dans le principe du rapprochement de l'œuvre d'art du récepteur du fait de cette reproductibilité : c'est-à-dire que l'album, œuvre « définitive », est liée au lecteur sans autre intermédiaire que son édition et sa diffusion (étapes naturelles de la notion de reproduction, surtout de masse). L'album, chez le lecteur, est de cette façon associé à la sphère de l'intime : il s'agit avant tout d'une lecture personnelle, d'une union confidentielle entre l'œuvre et son lecteur. Cette sorte de recueillement que serait la lecture de l'album, ou de « plongée dans l'œuvre » pourrait s'opposer à la valeur d'exposition d'une planche originale, moins propice à une « réception collective simultanée » comme c'est le cas pour une peinture (selon Benjamin). L'original en bande dessinée en serait par conséquent un apport complémentaire.

Si l'exposition de planches originales ne peut se substituer à la lecture d'un album, il faut comprendre sous quelles conditions. Il faut d'abord mentionner une

---

<sup>1</sup> Il est intéressant de noter que la plupart des sémio-structuralistes considèrent au contraire, dans le cas de la littérature, que l'œuvre pourrait être remplacée par ses abords, que sont les manuscrits, lettres, etc.

évidence concernant les expositions de bandes dessinées : un album ne pourra jamais, dans le cas par exemple d'un album belge classique (format 48 pages, cartonné, couleurs) être exposé dans son ensemble. Cela serait impossible dans la pratique (réunir toutes les planches originales d'un même album) autant qu'inutile, voire fastidieux pour le public. L'original de bande dessinée doit alors composer avec la notion d'incomplétude qui caractérise sa réalité. En effet, la planche originale tirée d'un album n'est qu'un fragment de l'œuvre effective que compose l'album. Elle l'est de plusieurs manières : fraction de récit complet face à l'œuvre définitive qu'est l'album ou la série d'albums dans leur ensemble ; fragment du point de vue graphique, quand une planche en noir et blanc exposée devient une planche colorisée dans la version imprimée ; incomplétude dans les récitatifs aussi, quand ils sont absents ou non traduits (par rapport à la version imprimée d'un pays donné) dans la planche originale.

On peut évidemment se demander si par principe, un fragment d'œuvre peut en constituer une. La réponse serait naturellement non ; mais on peut tout de même mettre en relief des éléments qui mettraient en péril cette réponse catégorique. On pourrait par exemple assimiler le mode d'existence d'une œuvre selon la conception des reliques de saints au Moyen Age : le sacré y était véhiculé par n'importe quel fragment d'un saint (peu importe sa taille et peu importe le nombre de fragments dont les restes étaient composés). Et même si ce rapprochement n'est peut-être pas très approprié, il n'empêche que l'échantillon ou l'extrait d'une œuvre peut être toutefois considéré comme digne d'intérêt. Le cas des sculptures médiévales est révélateur à ce sujet, et troublant à la lumière des comparaisons avec la planche de bande dessinée : en mauvais états, ayant subi les affres du temps, ces sculptures auxquelles il manque des éléments ou des couleurs n'en perdent pas leur force plastique. Pour Malraux, le fragment appelle aussi à voir l'invisible dans une œuvre, il évoque ou suggère l'œuvre sans l'équivaloir. De plus, cela peut avoir pour effet de montrer l'inaccessible, dans le cas d'œuvres disparues, simplement « vivantes » grâce à la photographie (comme pour les œuvres de Land Art, de Richard Long par exemple). La bande dessinée entretient aussi un rapport au fragment très spécifique, mais on peut remarquer que sa nature amène à prendre le contre-pied de Malraux sur ce point, puisque dans son cas, la planche originale suggère l'œuvre reproduite. Elle peut aussi avoir l'ambition de montrer l'inaccessible, dans le cas de bandes dessinées anciennes dont on ne trouve plus d'éditions que dans des bibliothèques

spécialisées (rappelons que la bande dessinée est un art sans mémoire). L'échantillon (la planche) dans ce cas-ci, peut se voir aussi comme vecteur d'une volonté chez le visiteur ou le collectionneur de découvrir le reste de l'album, de la série d'albums, du reste de l'œuvre de l'auteur.

L'incomplétude de la planche originale de bande dessinée en ferait une entité soumise à sa prolongation imprimée. On le conçoit très bien quand on observe les traces de repentirs (gouache, etc.), de notations destinées à l'imprimeur (crayon bleu invisible à la reproduction, annotations diverses concernant le format, les couleurs, etc.) et toutes les marques et éléments de cette sorte (papier adhésif, essais de stylos ou plumes, etc.). Cela ramène à l'idée des manuscrits littéraires, qui ne peuvent avoir qu'une valeur de témoignage<sup>1</sup>. La planche originale de bande dessinée serait dans ce contexte un attribut à dimension pédagogique, ou un élément de mise au jour des mécanismes intellectuels et pratiques de l'œuvre. Cependant, on peut avoir l'impression que la planche prend ces dernières années une dimension à valeur de « culte ». En témoigne une citation de 1996 de Pierre Sterckx rapportée par Thierry Groensteen :

« Quoi de plus logique et même fatal, si certains amoureux de bandes dessinées, après avoir durant leur enfance découvert les univers de *Tintin*, *Spirou*, *Zig et Puce* et d'autres par le biais de l'album (cette multiplicité de l'imprimé faisant œuvre), soient saisis à l'âge adulte d'un désir régressif qui les ramène *ab ovo*, en deçà de l'imprimé, vers la matrice unique du dessin original ? Retour de l'aura, fascination pour le corps de l'œuvre, sa physique originelle, sa rareté aussi.<sup>2</sup> »

Bien entendu, ce phénomène est lié à l'essor des expositions. Il s'accompagne d'un marché de la planche originale de bande dessinée, de plus en plus similaire au schéma du marché de l'art en général. Cette dimension de sacré qu'on peut retrouver chez nombre de collectionneurs dépasse l'aspect de reproductibilité qui caractérise en partie la bande dessinée, ce qui est renforcé par la valeur d'exposition elle-même, participant comme on l'a vu de ce « sacré ». Il est

---

<sup>1</sup> Dans le catalogue d'exposition d'une exposition Wilhelm Busch, les originaux sont d'ailleurs qualifiés de « manuscrits ». Collectif, *Wilhelm Busch, le précurseur de la bande dessinée : tableaux à l'huile, dessins, histoires en images du Musée Wilhelm Busch de Hanovre*, catalogue d'exposition, Paris : Goethe-Institut, 1979.

<sup>2</sup> GROENSTEEN Thierry, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême : Editions de l'An 2, Collection « Essais », 2006, p. 152.

d'ailleurs intéressant de noter que l'on voit même apparaître aujourd'hui des éditions de fac-similés d'originaux de bande dessinée : imprimées au format, on y voit figurer les repentirs, elles sont dépourvues de couleur, etc.<sup>1</sup> C'est en quelque sorte comme si on essayait ici de reconquérir une aura.

Pour une œuvre de bande dessinée, où se trouve justement l'aura de la vision benjaminienne sinon dans la planche ? Si on considère encore que l'œuvre définitive est l'album, on pourrait s'interroger sur la pertinence de sa première édition. Mais il semble peu probable qu'on puisse considérer une quelconque aura dans ce cas-ci, étant donné les différences qui existent entre les plusieurs éditions d'une même œuvre (une première édition d'un album dans certains cas ne respecte pas plus le travail de l'auteur qu'une édition ultérieure)<sup>2</sup>. De plus, on peut se demander quelle durée de vie peut avoir un album, durée qui pourrait peut-être être inférieure à celle d'une planche originale. Cela dépend bien entendu de la qualité des éditions d'albums, mais notons que la conservation des planches est soumise à des règles drastiques, du moins dans les institutions spécialisées<sup>3</sup>. Si l'on suit donc le principe de l'intégration à la tradition chez Benjamin, la planche pourrait alors être d'une certaine manière une caution face au temps<sup>4</sup>.

En prenant les caractéristiques d'incomplétude qui régissent la nature de la planche originale face à sa version imprimée, on peut aussi dégager certains éléments en faveur de la planche originale de bande dessinée. Le fait, d'abord, qu'elle autorise une matérialité graphique introuvable dans l'album : il suffit de comparer des originaux de Blutch, Enki Bilal ou José Muñoz par exemple, avec leurs versions en albums pour s'en rendre compte. On peut aussi parler des cas où la

---

<sup>1</sup> Voir la Collection « V.O » chez la maison d'édition Marsu Productions.

<sup>2</sup> On peut tout autant se demander si la prépublication (en revues, illustrés) ne pourrait pas prendre le pas sur la 1<sup>ère</sup> édition d'un album.

<sup>3</sup> Cette supposition peut néanmoins être soumise à caution : il faut considérer que la conservation d'albums en bibliothèques spécialisées peut être très correcte, si l'on fait abstraction du fait que certaines œuvres peuvent être consultées assez régulièrement (ce qui constitue un risque pour les ouvrages). De plus, la conservation des planches et des albums est dans de nombreux cas le fait de collectionneurs ou d'auteurs (les institutions spécialisées disposent d'une faible part du patrimoine de la bande dessinée) : cela dépend donc dans chaque cas du soin qu'apportent les collectionneurs à leur collection.

<sup>4</sup> On peut également pointer, dans le cas de la bande dessinée numérique, le problème de la durée de vie d'un fichier par rapport à au support papier : une récente étude a en effet démontré que les supports numériques n'auraient actuellement qu'une durée de vie de 5 à 10 ans, ce qui accentue l'idée d'une planche originale comme caution face au temps. *Longévité de l'information numérique – Les données que nous voulons garder vont-elles s'effacer ?*, Rapport d'un groupe de travail commun (Erich SPITZ, Franck LALOË, Jean-Charles HOURCADE) pour l'Académie des Sciences et l'Académie des Technologies, mars 2010.

planche originale s'émancipe de sa version reproduite, c'est-à-dire les œuvres de bande dessinée où l'on ne décèle aucune différence entre la reproduction et l'album, ou bien les exemples de bandes dessinées impossibles à traduire selon le principe d'une reproduction de série (et où la reproduction de médiatisation peut à elle seule rendre compte de l'œuvre, comme dans certaines œuvres de Benoît Jacques qui travaille sur « planches », au sens premier)<sup>1</sup>. Par extension, on pourrait revenir à la nature de certaines esquisses de peintres pour Malraux, lorsque les planches originales disposent d'une dimension plastique suffisante, ou quand, comme le souligne Christian Rosset, la planche est pourvue d'une signature de l'auteur, ce qui a pour effet d'accentuer l'impression d'authenticité<sup>2</sup>. On peut aller encore plus loin en prenant l'hypothèse d'une planche originale pourvue d'une telle puissance graphique qu'elle se suffit à elle-même (narrativement parlant, c'est-à-dire un « gag » ou un récit en une planche, ou en un strip).

Il semble donc que la planche de bande dessinée soit bien cette « matrice au statut incertain » que décrivent Jean-Pierre Mercier et Jean-Philippe Martin<sup>3</sup>. Certains points peuvent révéler la pleine autorité de la planche originale, ou du moins une fonction complémentaire, face à la bande dessinée reproduite. D'autre part, du fait de la définition actuelle de la bande dessinée, certains albums pourraient tout aussi bien être dépourvus d'originaux (la bande dessinée conçue totalement numériquement, puis publiée sur des blogs ou des livres numériques en est l'exemple le plus extrême). Dans cette forme d'art plus que dans n'importe quelle autre, on est tenté de devoir considérer l'original au cas par cas. D'une manière générale et pour schématiser, le statut de l'original en bande dessinée serait ainsi à mi-chemin entre le manuscrit de littérature et le tableau. Les projets d'exposition de bande dessinée se doivent donc de prendre toute la mesure de cette ambiguïté.

---

<sup>1</sup> Certaines expositions du CIBDI du Festival d'Angoulême 2010 mettent à jour ces deux aspects : dans un premier temps, les visiteurs avaient l'opportunité d'observer les originaux de *Contre la bande dessinée* de Jochen Gerner (L'Association) et de constater qu'il n'y avait aucune différence avec l'album ; dans un autre temps, l'exposition « Planches en vrac à la découpe » d'Etienne Lécroart poussait le geste OuBaPien à la limite du paradoxe de l'exposition de bande dessinée, en installant des bandes dessinées sur support bois à la manière de jeux à manipuler (le taquin par exemple).

<sup>2</sup> ROSSET Christian, « Tenir le mur », in *9<sup>e</sup> Art*, n°15, Angoulême : CIBDI, janvier 2009, pp. 166-175.

<sup>3</sup> MARTIN Jean-Philippe, MERCIER Jean-Pierre, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions », in *Art press* spécial n°26, « Bandes d'auteurs », 2005, pp 90-101.

### 3. Pratique(s) de l'exposition et mise en valeur de l'original

#### a) Œuvres non reproductibles et œuvres autographiques

L'exposition d'œuvres ne s'est jamais souciee à ses débuts du problème des œuvres reproduites, puisque celles-ci sont arrivées assez tardivement au regard de l'histoire de la muséographie et des expositions. Les œuvres que l'on peut qualifier de « non reproductibles » concernent d'une manière générale les productions artistiques qui n'ont pas besoin d'intermédiaire technique pour être appréciées dans leur intégralité plastique : il s'agit des « arts classiques », comme la peinture ou la sculpture, pour ne citer que ces deux exemples. Exposer ces formes d'art autographiques – selon l'expression de Nelson Goodman – signifie ainsi mettre à profit un processus d'exposition « simple » qui les soumet à un public par l'intermédiaire d'un lieu et qui les donne à voir tout simplement. L'original est par conséquent interdépendant de ce phénomène, il est par essence la seule matrice qui puisse rendre compte de l'œuvre d'art en fonction de ses véritables qualités plastiques et esthétiques (dans le terme « esthétique », il y a *aisthesis*, qui renvoie à la sensation, et par là à une expérience physique de l'œuvre). Le musée, lieu historique d'exposition par excellence, se fait ainsi le garant de l'authenticité des œuvres.

Selon Malraux, le musée était avant le XXe siècle le lieu d'une seule « confrontation entre un tableau et un souvenir ». Ainsi, chaque chef d'œuvre se trouve toujours en rivalité avec une sorte d'idéal qu'il évoque et qui passe encore une fois par le souvenir ou l'imagination. La reproduction de médiatisation a donc littéralement modifié l'appréhension des œuvres d'art autographiques, puisqu'une fois regroupées dans des ouvrages, elles provoquent une envie de les voir confrontées autrement dans la réalité (c'est une partie de l'explication de l'essor des expositions temporaires selon Francis Haskell). L'exemple de Proust qui se déplace, jusqu'à mettre en péril sa santé déjà fragile, simplement pour revoir la « Vue de Delft » de Johannes Vermeer au Musée du Jeu de Paume en 1921 est révélateur de ce point de vue.

L'exposition d'œuvres autographiques n'est donc pas substituable à ses versions reproduites, même si cette reproduction photographique a permis – et permet encore – d'accéder à des œuvres plus aisément (au titre de connaissance). On peut aussi appuyer cette idée par les conditions dans laquelle les œuvres sont

présentées : il est clair que l'éclairage, les cartels et tout ce qui chez Baxandall participe de « la suggestion d'un contexte » de l'œuvre pointent tout ce dont les œuvres reproduites dans des ouvrages d'histoire de l'art ou sur des sites Internet de banques d'images ne peuvent rendre compte. Il est encore éclairant de se référer à Malraux dans ce cas-ci, quand il aborde la notion de cadre en peinture : il explique que l'œuvre, dépossédée de son cadre lors d'une reproduction photographique (de son cadre matériel, mais aussi par extension de son environnement pour lequel elle était conçue), ne peut pas autant s'en passer dans une exposition (permanente ou temporaire)<sup>1</sup>. Pour exemple, il explique qu'un peintre ne considérerait sa peinture achevée qu'une fois pourvue d'un cadre. Considérer ainsi que l'exposition d'œuvres autographes originales est indissociable de leur bonne réception par un public renvoie une fois de plus à la conception d'un Benjamin. La « réception collective simultanée » que peut procurer une peinture, gravure ou sculpture n'est pas comparable à leurs versions reproduites. Et l'importance qu'il accorde à la valeur d'exposition n'est donc pas contradictoire avec la notion d'original, même s'il la réserve en priorité aux œuvres reproductibles.

#### b) Œuvres reproductibles et œuvres allographiques

Par opposition aux œuvres d'art autographes, Nelson Goodman parle dans son ouvrage *Langages sur l'art*<sup>2</sup> d'œuvres allographiques. Les œuvres allographiques n'ont pas attiré aux dimensions d'authenticité ou de contrefaçon, puisqu'elles fonctionnent sur un principe de notations : ces notations permettent notamment de reproduire ou répéter des œuvres à l'envi. Les meilleurs exemples de ces œuvres allographiques se conçoivent dans la musique (la partition, qui peut aboutir à plusieurs éditions de disques ou d'albums), l'architecture (d'après les plans), la littérature (d'après les manuscrits) : c'est-à-dire des œuvres qui ne sont pas exécutées directement par leurs auteurs. Il ne faut bien entendu pas assimiler toutes les œuvres reproductibles aux œuvres allographiques, mais il en est un certain

---

<sup>1</sup> Cette affirmation est généralement valable, même si l'art moderne a montré de nombreux exemples de peintures qui n'avaient pas besoin de cadre, voire qui jouaient justement avec l'absence de cadres.

<sup>2</sup> GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, rééd. Nîmes : J. Chambon, 1990, traduit de l'américain par Jacques MORIZOT.

nombre qui *par principe* pourrait correspondre à la terminologie de Goodman : les sérigraphies (dont le cadre insolé l'aurait été par l'artiste), ou dans une certaine mesure les photographies<sup>1</sup>.

Comme cela a été dit plus haut pour la bande dessinée, les œuvres d'art, que Goodman considère comme des entités dynamiques, nécessitent d'être activées. C'est encore plus flagrant dans le cas des œuvres allographiques. L'exposition intervient à ce niveau et de plusieurs manières. D'abord dans le « péri-œuvre » de Clouteau<sup>2</sup>, c'est-à-dire par le cadre de l'œuvre : par les cartels (dans leur présence et leur mise en espace), l'éclairage, le « scénario » d'une exposition (même si cette conception est selon Jean Davallon certainement trop linéaire<sup>3</sup>). Mais aussi dans ce que l'on a appelé plus haut la dimension pédagogique ou de témoignage, comme par exemple dans le cas de la littérature : les abords de l'œuvre ou son cadre, que sont les objets de l'écrivain, ses manuscrits, etc. Certains, à l'instar de François Dagognet, voient toutefois dans ce genre de manifestations un problème en contradiction avec l'essence même de l'œuvre ; elles peuvent nous permettre de l'approcher mais non de la comprendre : « On a ressuscité le cadre, et non le drame.<sup>4</sup> »

La mise en place d'un cadre d'exposition de l'œuvre peut aussi bien fonctionner avec les œuvres non reproductibles, on l'a vu. Mais ce n'est pas pour autant une condition nécessaire à l'activation de ces œuvres autographiques, contrairement aux œuvres allographiques et reproductibles en général (n'oublions pas que ces œuvres reproductibles gagnent une valeur d'exposition du fait de leur caractère à occurrences multiples, selon Benjamin). A quoi serviraient les moulages des plus fameux tympans romans et gothiques de Viollet-le-Duc, mis à part leur valeur patrimoniale, s'ils n'étaient pas mis en confrontation comme récemment à la Cité de l'Architecture à Paris ? Les œuvres reproductibles sont donc intimement liées

---

<sup>1</sup> Ce point-ci est plus contestable dans le cas de la photographie argentique, où le tirage de l'épreuve constitue une part non négligeable du processus esthétique. Mais dans le cas de la photographie numérique, où un fichier peut être multipliable à l'infini, les épreuves tirées font que cette pratique pourrait très bien être assimilée à une forme d'art allographique.

<sup>2</sup> CLOUTEAU Ivan, « Activation des oeuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », in *Culture & Musées*, n°3, CAILLET Elisabeth et JACOBI Daniel (dir.), « Les médiations de l'art contemporain », 2004, pp. 23-44.

<sup>3</sup> Jean Davallon en parle dans son ouvrage sur la conception des expositions, en se basant surtout sur des expositions scientifiques. DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Communication et Civilisation », 1999.

<sup>4</sup> DAGOGNET François, *Le Musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1993, p. 72.

à leur mise en exposition, et la distinction entre les deux – œuvre et mise en exposition – est parfois difficile à faire. La reproduction de certaines œuvres d'art contemporain, qui implique nécessairement la relation entre l'œuvre et le lieu, peut se retrouver dans la reproduction des expositions en elles-mêmes (comme dans le cas des installations notamment). Et parfois, certaines œuvres conceptuelles font de l'exposition l'œuvre elle-même, comme chez Sol LeWitt par exemple (pour qui la qualité des murs joue sur l'œuvre).

### c) Modes d'expositions de la bande dessinée

On a vu que l'activation de la bande dessinée passait par la reproduction. Mais à la faveur de certains éléments décrits plus haut, nous avons aussi été amenés à remarquer que la planche originale n'était pas forcément subordonnée à sa version imprimée. Ce qui nous permet de supposer que l'activation de la bande dessinée passerait aussi par sa mise en exposition. C'est ce que nous allons tenter de vérifier ici.

La bande dessinée, en tant qu'entité relevant du multcadre feuilleté le plus généralement, c'est-à-dire de l'album (si l'on met de côté le principe du multcadre simple correspondant à la planche ou au strip qui peuvent fonctionner de manière indépendante), impose dès le départ des contradictions face à la mise en exposition. Des éléments, comme le tressage de Thierry Groensteen (à savoir les éléments mis en relation à distance au sein d'un album ou d'une série d'albums) ne peuvent être mis en évidence par l'exposition, étant donné la dimension fragmentaire de l'exposition de planches originales. Cela s'accroît par le fait même qu'il est très difficile de se confronter de nouveau avec des planches vues dans quelque exposition précédente, tout comme il est compliqué pour un commissaire d'exposition de trouver exactement la planche originale qu'il souhaiterait (cela s'explique en partie en raison d'une importante conservation des planches originales chez des collectionneurs privés). Cela soulève un dernier point : les planches accrochées en galerie ou dans un musée nécessiteraient aussi une lecture préalable, ne serait-ce que pour remettre le fragment de récit exposé dans son contexte original.

Selon cette idée, on est encore tentés de faire une analogie entre une planche originale et un document à valeur de témoignage, comme dans l'exposition de certaines formes d'art allographiques. Et cela rappelle sensiblement la perception de l'exposition et du musée chez Paul Valéry, qui voit l'original comme un document (« Vénus changée en document<sup>1</sup> »). En bande dessinée, cela peut se retrouver dans le cas par exemple des expositions qui mettent en scène des scénaristes. On pourrait se demander si exposer un scénariste – par le biais des planches originales de son ou ses dessinateurs – ne relèverait pas de la présentation de documents à la manière de la présentation d'un manuscrit d'écrivain. Mais compte tenu du fait que les tâches du scénariste et de son dessinateur sont inextricablement liées, on s'éloignerait donc de la vision purement documentaire des expositions de littérature. D'autant que la plupart des mises en expositions de scénaristes mettent au jour les différents albums ou séries d'albums sur lesquels ceux-ci ont travaillé, avec souvent la présentation de plusieurs dessinateurs associés à leur travail scénaristique. C'est encore plus flagrant dans le cas des « scénaristes-maison », (liés à des maisons d'éditions précises comme Stan Lee chez Marvel ou Raoul Cauvin chez Dupuis) : les diverses planches que l'on peut présenter de leurs dessinateurs, comme le concède Jean-Marie Derscheid, peuvent alors être révélatrices d'un style scénaristique (récurrence des découpages, du rythme, d'une atmosphère propre au scénariste, etc.)<sup>2</sup>. D'une autre manière, on peut évoquer la bande dessinée et le support numérique. En reproduction de médiatisation (planches originales numérisées), l'œuvre peut être activée préalablement, comme une préparation à l'exposition. Mais pour les bandes dessinées conçues numériquement, et à destination d'un support également numérique (c'est-à-dire une occurrence sérielle multipliable à l'infini), l'exposition pourrait aussi bien relever du témoignage, ou bien à l'opposé être totalement absconse : elle constitue un témoignage si le fichier numérique est imprimé et exposé ; quant à l'exposition virtuelle en ligne, qui annihile toute présence physique de l'œuvre (puisque'elle n'a pas lieu de l'être par définition), elle ne correspond pas à une valeur d'exposition comme on peut la concevoir aujourd'hui. Cependant, si le fichier numérique est imprimé, compte tenu de sa faible durée de

---

<sup>1</sup> VALÉRY Paul, « Le problème des musées », in *Pièces sur l'Art*, Paris : Editions de la NRF, 1938, p. 119.

<sup>2</sup> Voir l'entretien avec Jean-Marie Derscheid, Annexes I, p. 134.

vie, ne relèverait-il pas alors de l'intégration à la tradition selon Benjamin ? Mais il nous manque encore le recul nécessaire pour pouvoir nous prononcer à ce sujet.

Il est maintenant évident qu'une planche originale présentée dans un lieu d'exposition revient à une mise hors contexte de l'œuvre. Mais cela permet aussi de hisser la planche à un nouveau statut : dès lors, les modalités d'exposition peuvent faire la différence (elles seront détaillées plus loin), et ainsi faire accéder la planche originale de bande dessinée à cette activation indépendante de toute reproduction. La lecture intime d'un album est donc relayée par la mise en exposition de l'œuvre. Il faut d'abord mentionner de nouveau qu'il existe un grand nombre de bandes dessinées pourvues de qualités graphiques indéniables. Comme l'explique Thierry Groensteen dans *Un Objet Culturel Non Identifié*, l'équipe du CIBDI d'Angoulême (anciennement CNBDI) a depuis ses débuts considéré la planche originale comme une matrice à part entière, munie d'une forte portée plastique, notamment en raison de la propension de cette équipe à considérer la bande dessinée comme un art. Mais comme la bande dessinée appelle la lecture, on pourrait se demander si trop s'attarder sur le graphisme ne trahirait pas l'œuvre. Deux éléments de réponse face à ce questionnement : d'abord, dans de nombreux cas, les récitatifs d'une bande dessinée participent souvent du graphisme (en témoignent les typographies largement reconnaissables d'un Tardi, d'un Hergé ou encore d'un Joan Sfar). On peut rajouter ensuite que la lecture d'une bande dessinée n'est pas incompatible avec son exposition, dans le sens où une planche originale peut s'appréhender de plusieurs manières, sans avoir forcément recours à une lecture linéaire (ce qui fait face à l'incomplétude de la planche originale en situation d'exposition). Thierry Groensteen en parle de cette manière :

« La première lecture, aiguillonnée par la curiosité (...), est une lecture rapide, où l'image est consommée plutôt que vue. Mais lorsqu'il cède à cet empressement, le lecteur se réserve de revenir éventuellement à telles images qui l'ont frappé, dont la beauté, l'étrangeté, la complexité ou le caractère spectaculaire justifie d'une attention prolongée. La contemplation arrache alors l'image au *continuum* narratif et l'érige en objet de délectation. Les nombreuses sérigraphies réalisées à partir d'agrandissements de vignettes exemplifient ce processus d'autonomisation.<sup>1</sup> »

---

<sup>1</sup> *Op. Cit.*, p. 28. Souligné dans le texte.

Par conséquent, la mise en exposition d'une bande dessinée ne trahirait pas l'œuvre initialement conçue sur un support horizontal par l'auteur, que ce soit au niveau de la lecture ou de l'appréciation par un public. Mais cela reste sujet à caution : il faut bien entendu pour cela exposer la planche originale de manière à respecter l'œuvre telle qu'elle a été voulue par l'auteur, ce qui nécessite un certain nombre de critères auxquels on peut difficilement déroger. D'abord, le fait que la bande dessinée passe de l'horizontalité à la verticalité ne semble pas poser de problème : le multicadre simple peut, comme au sein de la page, être prolongé par un *hypercadre*<sup>1</sup> que constituerait d'abord l'encadrement « classique » de la planche, et par extension le mur blanc du musée ou de la galerie. Les encadrements de planches sont d'ailleurs conçus simplement (à l'opposé des cadres profanes de tableaux anciens) ce qui n'enlève rien à la conception habituelle d'une bande dessinée, celle-ci étant une imbrication exponentielle de cadres. Tout comme le cadre d'une œuvre autographique, l'encadrement d'une planche de bande dessinée pourrait avoir cette fonction d'activation (cela devient évident lors de l'exposition d'une bande dessinée non publiée, un inédit) ; par conséquent, l'exposition serait aussi dans le cas de la bande dessinée une remise en forme de l'œuvre, en fonction de la scénographie notamment, qui transformerait la manifestation de l'œuvre elle-même<sup>2</sup>. En second lieu, il est indispensable, afin de respecter la bande dessinée originale au maximum, de bien contextualiser les planches exposées. Étant donnée la notion d'incomplétude de la planche, toutes sortes d'informations doivent accompagner les planches originales, par le biais des cartels notamment : le nom de l'auteur ou des auteurs (le scénariste, souvent auteur du découpage, ne doit pas être passé sous silence) ; la date de conception de la planche (ou de l'album dont est tirée la planche) ou à défaut de celle-ci, la date de la première édition ; les techniques utilisées (de façon à pouvoir faire la différence avec la version finale imprimée, si différences il y a) ; mais également, et surtout, la situation de la planche dans l'album ou la série d'albums (en mentionnant le numéro de la planche, le titre de l'album ou de la série dont elle est extraite). Seule la présence de ces informations peuvent garantir une bonne réception de l'œuvre par le public, qui n'aura pas à s'attacher à suivre un récit dans son ensemble, mais justement à se

---

<sup>1</sup> Se référer au **glossaire de termes techniques**, Annexes II, p. 160.

<sup>2</sup> Ce point-ci sera aussi approfondi par la suite au travers des différentes modalités d'exposition de la bande dessinée.

concentrer sur les diverses caractéristiques directement visibles que sont le découpage, le rythme, le graphisme, la plasticité, etc.

La conception initiale d'une mise en exposition de la bande dessinée a été souhaitée par simple volonté de légitimation, comme tremplin pour promouvoir le médium. Peut-être que l'émancipation du rituel en bande dessinée, qui l'amène vers la valeur d'exposition (si l'on reprend encore le fameux postulat de Benjamin), coïncide au passage de la vision infantile de la bande dessinée aux nouvelles expériences (dans la pratique autant que dans la théorie) liées à son émancipation amorcée dans les années 1960 et 1970. Mais de cette affirmation qu'il faut prendre avec beaucoup de précautions, on peut retenir que la pratique de l'exposition de la bande dessinée pourrait permettre de réinventer – à condition de respecter les œuvres originales – le regard porté sur le médium, une nouvelle manière pour la bande dessinée d'aborder son public. Quoi qu'il en soit, après avoir établi quelques conclusions quant à la manière d'exposer la bande dessinée, il est temps de voir en quels termes l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » répond à ces critères.

## **II. L'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge » : enjeux et motivations**

Pour pouvoir évaluer la manière de pratiquer l'exposition de façon générale, il est important d'en décrire le processus et la volonté initiale. Comme l'expliquent Noémie Drouguet et André Gob<sup>1</sup>, c'est du « scénario » d'une exposition que découlera une mise en œuvre et une scénographie pertinentes. En effet, selon ces derniers, les premières étapes nécessaires au bon déroulement d'une manifestation de ce genre passent par la définition d'un concept général, c'est-à-dire l'élaboration du ou des thèmes abordés dans l'exposition en fonction des publics cibles, puis par la structuration de ces thématiques. De là découlent la mise en place du parcours de l'exposition, ainsi que du corpus des œuvres à présenter, garant d'une cohésion du discours initial. Pour bien comprendre de quelle manière les commissaires Didier Pasamonik et Jean-Marie Derscheid ont procédé pour élaborer « Regards croisés de la bande dessinée belge », nous allons nous attacher à décrire leur idée de départ et leurs principales motivations : c'est-à-dire ce qu'ils ont voulu montrer, en tenant compte du contexte dans lequel s'inscrivait l'exposition.

---

<sup>1</sup> DROUGUET Noémie, GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », in *Culture & Musées*, n°2, BALLE Catherine (dir.), « Musées et organisation », 2003, pp. 147-157.

## 1. Enjeux et finalités des expositions

L'exposition en général n'est pas une pratique nouvelle en soit, même si elle s'oppose à la muséographie, tant historiquement que de par sa nature : elle en découle cependant, puisque la muséographie n'assume pas toutes les fonctions de la présentation d'œuvres ou d'objets, et elle joue en ce sens un rôle complémentaire. Il est donc nécessaire de bien différencier les deux, afin de mieux définir la mission des expositions temporaires ; par extension, cela va également nous permettre d'aborder l'histoire de la pratique de l'exposition de la bande dessinée et sa nature, dans le but de comprendre dans quel contexte s'inscrit l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge ».

### a) L'exposition au regard des contemporains

#### 1) *En-deçà des expositions*

Les premiers musées sont essentiellement dus à l'essor des collections (royales, papales et privées) du XVe au XVIIIe siècle. De la collection privée, personnelle, conçue comme une simple accumulation guidée par une curiosité prononcée, les premières collections publiques vont s'orienter petit à petit, à partir du XVIIIe siècle, vers une volonté d'exhaustivité déterminée cette fois par un désir de connaissance plus raisonné. La Révolution Française marque un pas important puisque y apparaissent le concept de « biens nationaux » ainsi que la notion de démocratisation de la gestion culturelle et du savoir. Le musée devient alors un lieu de conservatoire, d'instruction publique et d'enseignements spécialisés. Cela s'accompagne d'un accroissement des collections (et de ce fait, de la création d'un certain nombre de musées de province pour les répartir) et d'une fonction économique du musée. Dans toute l'Europe, des bâtiments sont alors construits spécialement pour ces fonctions, ce qui implique de nouvelles perspectives organisationnelles pour les collections, que sont la différenciation des disciplines et une muséographie clarifiée (même si la volonté d'exhaustivité persiste encore au XIXe siècle). A partir de la Révolution Industrielle, on assiste à une réelle prolifération de ces institutions, et à la naissance de nouveaux types de musées (comme les

musées des arts décoratifs ou des sciences et techniques, par exemple) : le musée n'est plus seulement un lieu de mémoire et de conservation, il devient aussi un pôle de développement de la société. Au début du XXe siècle et surtout à l'après-guerre fleurissent les premiers musées d'Art Moderne, d'abord en Europe puis aux Etats-Unis. La culture, d'une façon générale, commence réellement à se démocratiser : les Etats font davantage preuve d'un souci d'éducation universelle et le développement du tourisme précipite la création de nombreux musées à travers le monde (c'est aussi la période à laquelle le musée est facteur d'unité nationale et d'identité culturelle). A cette époque, on remarque un essor significatif de la muséologie avec notamment la création en 1947 de l'ICOM<sup>1</sup>, de nouvelles normes impliquant une signalisation accessible à tous, règle des 3C (clair, court, complet), asymétrie et distanciation par rapport à l'architecture. Il en est de même pour la muséographie, qui subit une nette évolution : création de réserves, aménagement au sein des musées de salles spécialement conçues pour les expositions temporaires, allègement et épuration de la présentation (« muséographie du type » : élimination des raretés, l'objet en un seul exemplaire est soumis à un discours, neutralité privilégiée, attention portée à l'éclairage). On cherche aussi à élargir le propos de la mise en exposition (« documents primaires », ou objets réels, et « documents secondaires » qui relèvent plus du témoignage et sont souvent des documents issus des techniques de reproduction). Après 1968, la démocratisation des musées se poursuit puisqu'ils sont décentralisés, et il apparaît également de nouveaux types très spécialisés comme les écomusées en 1971, etc. La nouvelle muséologie qui en découle fait d'avantage place aux émotions, à l'interdisciplinarité, utilise en plus des originaux des médias secondaires par souci de faire comprendre des concepts, cherche à toucher toutes les classes sociales (en se voulant non-conformiste). Après 1975, la fréquentation des musées augmente sensiblement, ce qui donne lieu à de nombreux agrandissements et rénovations de musées déjà existants, ainsi qu'à la création de nouvelles structures. Par extension il semble que ce processus se soit intensifié encore aujourd'hui, en raison de l'explosion des expositions temporaires, puisqu'il est de plus en plus subordonné au principe de l'entreprise culturelle : il est en effet tributaire aux lois du marché et devient d'avantage soumis à des questions de coût, de développement et de rentabilité.

---

<sup>1</sup> International Council of Museums.

Ces nouvelles conceptions muséales, dont certaines se retrouvent placées au centre de l'élaboration d'expositions temporaires, vont totalement à l'encontre de la volonté initiale des débuts du musée. François Dagognet illustre d'ailleurs bien cette position dans *Le Musée sans fin*, quand il conteste le musée comme accumulation, même s'il concède qu'un certain nombre de progrès ont été fait à ce sujet. Paul Valéry, dans le *Problème des musées*, condamne également l'encombrement du musée, qui fait que le public ne peut pas suivre plusieurs raisonnements à la fois. Dagognet qualifie même le musée de « machine à conditionner et à hypnotiser<sup>1</sup> » : il extrapole cette idée en expliquant que le musée en devient le lieu de cristallisation d'une idéologie de pouvoir, qui serait la volonté d'universalité. Face à cela, l'exposition « centrée, itinérante et transitoire » pourrait mettre fin « au musée figé et pétrifié<sup>2</sup> » (l'écomusée est pour lui aussi une solution).

Si le musée, à force d'évolutions constantes depuis sa création, tend à s'éloigner de l'idée qu'il est un lieu mortifère, c'est peut-être en raison des expositions temporaires. Elles en sont le pendant dynamique : au lieu d'être un lieu de recherche d'un établissement d'une chronologie rigide, elles permettent au musée de se servir d'indices de mémoire et de culture afin de comparer et de confronter. Pour que la recherche soit toujours une inspiration, il semble par contre nécessaire qu'il persiste une réelle cohabitation entre les deux.

## 2) *Expositions de maîtres anciens*

Les premières grandes expositions temporaires ont de leur côté été initiées assez tôt. Parmi celles-ci, les expositions de maîtres anciens. Même si ce type d'expositions n'apparaît réellement que dans la deuxième décennie du XIXe siècle à Londres, on en trouve quelques exemples antérieurs : à Rome et à Florence au XVIIe siècle, ou à Paris et à Londres au XVIIIe siècle. Mais il est vrai que la naissance de la British Institution, qui va organiser de nombreuses expositions de maîtres anciens dans la capitale anglaise, est peut-être plus symptomatique d'une conception de l'exposition telle que nous l'entendons aujourd'hui. D'une manière générale, cette conception de l'exposition relève de la volonté de donner à voir un artiste qui n'aurait lui-même pas imaginé être mis en évidence de cette manière. Cela

---

<sup>1</sup> DAGOGNET François, *Le Musée sans fin*, op cit., p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 69.

passer par la présentation du processus intellectuel de création des œuvres de l'artiste (« documents secondaires », témoignages), et par sa mise en comparaison avec ses disciples, ses contemporains, une ou des écoles, des artistes moins connus, etc. Ces expositions de maîtres anciens, dont les modalités vont se perfectionner au fil du temps, ont des enjeux complexes et une portée importante selon Francis Haskell, qu'il résume comme suit dans l'introduction de son ouvrage sur le sujet :

« Beaucoup plus significatifs (quoique bien moins évidents) que l'impact économique et politique des expositions – sur le tourisme, par exemple, sur l'édition ou sur la promotion du prestige personnel ou national – ont été les nombreux changements qu'elles ont introduits dans le regard que nous portons aujourd'hui sur l'art.<sup>1</sup> »

Le fait que ce genre d'expositions ait pu changer la vision de l'art est fondamental, si l'on tient compte du fait que ces expositions mettent en lumière essentiellement des œuvres autographiques et qu'elles sont liées à la sécularisation de l'art. On se souvient bien entendu de l'exemple éclatant de l'apport des estampes japonaises sur des artistes occidentaux comme Van Gogh ou Monet, ou de la vision iconographique d'un même thème lors de la confrontation de certaines toiles d'artistes d'époques et de pays différents ; ou encore de l'approfondissement de la connaissance sur un artiste ou sur une école (l'exemple d'une exposition sur William Hogarth en 1814 par la British Institution permit de faire voir ses tableaux et ainsi de l'imposer comme un grand artiste britannique). Et c'est pour Haskell une donnée d'importance : l'exposition doit avoir une utilité concrète, dans le domaine de la recherche ou dans l'émulation artistique.

Cependant, au-delà de la profonde mutation artistique qu'ont pu engendrer un certain nombre de ces manifestations jusqu'à aujourd'hui, Haskell souligne deux points indissociables de la tenue de ces expositions : l'importance du rôle joué par l'économie et l'identitaire, voire du patriotisme. Ces enjeux ne sont d'ailleurs pas forcément préjudiciables à la volonté de recherche ou d'émulation, surtout dans les premières grandes expositions de maîtres anciens du XIXe et du XXe siècles. Haskell ne critique ce type d'expositions que lorsqu'elles ne sont qu'un prétexte à la

---

<sup>1</sup>HASKELL Francis, *Le musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Yale University, 2000, réédition Paris : Gallimard, 2002, pp. 17-18.

rentabilité ou à l'affirmation d'une idéologie (ce qui donne lieu à des discours tronqués, des catalogues d'exposition trompeurs, etc.). Le XXe siècle étant le siècle des nationalismes, il n'est pas étonnant d'y relever tant d'exemples d'expositions dont le faux-semblant artistique ne cache qu'une volonté patriotique. Souvent organisées pour des événements précis (en 1875 une exposition à l'occasion des 400 ans de la naissance de Michel-Ange à Milan, ou une exposition Rubens pour le tricentenaire de sa naissance à Anvers en 1877, par exemple), elles jouent dans certains cas la surenchère identitaire. C'est le cas d'une exposition sur les primitifs flamands à Bruges en 1902<sup>1</sup> suivie de peu par une exposition française en 1904 sur les primitifs français à Paris. Ces exemples s'inscrivent d'également dans une démarche de « réorientation du goût » toujours selon Haskell, qui fait que certaines expositions sont légitimées d'une manière artificielle par rapport à des courants artistiques antérieurs. Les expositions susmentionnées sont peut-être un bon exemple du genre, mais elles montrent une tendance qui n'est pas totalement absente dans les expositions de maîtres anciens de la fin du XXe et du début du XXIe siècle, même si largement atténuée. Cela est notable dans la surenchère d'expositions, puisque ces expositions de maîtres anciens – et c'est une des conclusions d'Haskell – appellent d'autres expositions de maîtres anciens : on est dès lors pas loin des travers tout juste évoqués.

### 3) *L'essor des expositions temporaires*

Les expositions de maîtres anciens ne sont cependant qu'une base pour la compréhension des expositions temporaires d'une manière générale. L'exposition temporaire pourrait aussi bien être assimilée, à ses débuts, au Salon de peinture français du XVIIIe siècle qui n'était autre qu'une exposition annuelle de l'histoire artistique en marche. Mais pour mieux comprendre comment l'exposition temporaire est devenue incontournable dans la vie du musée de nos jours, il est indispensable, compte tenu des évolutions du musée depuis l'après-guerre, de considérer

---

<sup>1</sup> Dans un discours de clôture, le président de cette exposition a le sentiment d'avoir accompli une « tâche patriotique ». Il termine même son discours par : « le légitime orgueil que nous avons tous éprouvé par ce fait nous a rendus plus fiers de notre qualité de Flamand, plus fiers de notre nom de Belge. » Francis Haskell, *L'historien et les images*, Paris : Gallimard, p. 618 et Kervyn De Lettenhove, *Discours prononcé...à la Séance de clôture de l'Exposition, 5 octobre 1902*, Bruges, p. 12. Tiré de HASKELL Francis, *Le musée éphémère...*, op. cit., p. 143.

l'exposition temporaire et l'exposition permanente comme intimement liées. En effet, la récente explosion de ces expositions depuis les années 1980 est directement astreinte à l'entrée des musées dans le monde du marché. La première des conséquences de ce rapprochement *de facto* peut être reliée comme on l'a vu aux expositions de maîtres anciens : tandis que les expositions temporaires, surtout quand elles sont rétrospectives, permettent de renouveler l'approche d'un sujet (artiste, courant, école, thème) et d'attirer de nouveaux publics, les collections permanentes restent elles un prétexte à une volonté de mise en exergue de considérations nationales (surtout quand il s'agit d'un grand musée national). Un autre fait est important, du point de vue muséographique : l'interaction entre les expositions et les collections temporaires s'observe dans la conception de l'espace d'exposition, qui privilégie la neutralité et l'isolement de l'œuvre. Dans cette optique, toute accumulation est refusée ; de même, toute dimension scientifique trop appuyée est préjudiciable à l'exposition comme le serait une volonté de vulgarisation trop prononcée (les grandes tendances actuelles visent à lier les publics scientifiques et touristiques en cherchant à satisfaire chacun de la meilleure façon). Le musée, en même temps qu'il est garant d'une mémoire collective ou nationale, devient par l'intermédiaire de son espace d'exposition temporaire un lieu de divertissement (désacralisation du culturel par la valeur d'exposition, en quelque sorte) et de pédagogie. Le fait que le musée soit fondamentalement lié au monde du marché accroît la notion de compétitivité entre les expositions temporaires qui gagnent en importance, puisque ce sont elles qui dynamisent l'institution, dans l'image autant que du point de vue financier. Le défaut majeur qu'induit ce caractère événementiel est une vulgarisation à outrance de certains sujets : Haskell évoque des limites qui « encouragent les recherches hâtives<sup>1</sup> » et des catalogues d'exposition qui ne prennent pas forcément en compte d'éventuelles avancées de la recherche mises en lumière à la faveur de l'exposition. Dans la même idée, certaines expositions galvaudent le principe scientifique au détriment d'une événementialité accrue, le budget de la communication sur l'exposition prenant alors le pas sur le budget consacré au discours scientifique. D'un autre côté, il existe aussi une nouvelle approche avec la multiplication des expositions : certaines œuvres autographiques pourront être plus facilement vues et revues (ce qui peut nuire aussi à la santé de

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 148.

l'œuvre, étant donné que le principal danger pour celles-ci reste le public). La meilleure solution resterait donc celle esquissée plus haut : allier les points de vue scientifiques ou pédagogiques avec le divertissement et l'évènement, notamment au niveau de l'élaboration d'une trame pertinente (parcours et discours) de l'exposition.

b) Expositions de bande dessinée : genèse d'une pratique

1) *Prémices de l'exposition de bande dessinée*

a) *Premières expositions marquantes*

Les premières expositions consacrées à la bande dessinée n'apparaissent qu'avec l'émergence des mouvements bédéphiles dans les années 1960 : la SOCERLID organise l'exposition « 10 millions d'images » (octobre 1965) et une exposition sur Burne Hogarth puis sur Milton Caniff (février et novembre 1966), toutes trois à la Galerie de la Société Française de Photographie à Paris. L'exposition qui fait cependant date dans la profession est sans conteste « Bande dessinée et Figuration Narrative », toujours par la SOCERLID, organisée au Musée des Arts Décoratifs à Paris du 7 avril au 12 juin 1967, dont un mémoire de recherche en fait état avec précision<sup>1</sup>. La volonté de base, véritable moteur pour ce club de bédéphiles, est la légitimation de la bande dessinée. Pour cela, le propos est d'allier la Figuration Narrative (mouvement pictural dont Gérard Gassiot-Talabot est le principal rhétoricien) au Neuvième Art, dans le but d'offrir une caution intellectuelle à une exposition de bande dessinée ; ce sera aussi une des raisons pour lesquelles le directeur du Musée des Arts Décoratifs acceptera d'accueillir cette exposition, qui prendra ainsi place dans le Pavillon de Marsan (qui est une aile du Palais du Louvre). Cette manifestation est un succès (elle sera prolongée deux fois jusqu'à fin juin de la même année, et accueillera dans les 100 000 visiteurs), Pascal Ory la qualifie même de point de départ de « l'entreprise de respectabilisation » de la bande dessinée<sup>2</sup>. On peut également ajouter qu'au vu des principes des expositions de maîtres anciens auxquels elle s'apparente (il était surtout question des bandes

---

<sup>1</sup> SAUSVERD Antoine, *Bande dessinée et Figuration narrative*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Dijon : Université de Bourgogne, 1998-1999. Thierry Groensteen en parle aussi dans son ouvrage *Un Objet culturel non identifié*, *op cit*.

<sup>2</sup> ORY Pascal, *L'aventure culturelle française, 1945-1989*, Paris : Flammarion, 1989, p. 79, cité dans SAUSVERD Antoine, *ibid*.

dessinées américaines des années 1930), les membres de SOCERLID ont fait preuve de rigueur scientifique en éditant un catalogue très fourni.

b) *Vers une généralisation de la pratique*

L'exposition « Bande dessinée et Figuration Narrative » va ensuite tourner en France jusqu'en 1970, et va être fusionnée avec « 10 Millions d'Images » pour faire une exposition « Comic Strips » à l'Akademie der Kunst de Berlin en 1969-1970. Les agrandissements de cases sont quant à eux remontrés à Anvers, à Göteborg, en Suisse, aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles ainsi qu'à Sao Paulo. Cette exposition constitue donc principalement le point de départ de l'essor des expositions de bande dessinée : elle a par exemple inspiré l'exposition « La bande dessinée en Belgique » à Bruxelles en 1968, dont nous reparlerons plus tard. On peut ajouter que les expositions de bande dessinée sont en partie le fait de nouveaux horizons muséographiques consécutifs à la période 1968-1975, puisque que la réelle explosion de ces manifestations s'observe à partir des années 1990 et 2000. Etant donnée la quête de légitimité prononcée, les commissaires d'expositions de bande dessinée vont avoir du mal à se départir de l'idée que le Neuvième Art peut être exposé seul : l'exposition Wilhelm Busch en 1979<sup>1</sup> est l'exemple d'une mise en exposition relativement précoce, mais bien parce que celui-ci (comme Hogarth exposé en 1814 à Londres) a aussi réalisé des tableaux à l'huile. L'exposition du Neuvième Art nécessitant un contenu composite – la bande dessinée prétexte à d'autres thèmes – va petit à petit sortir du musée, notamment par la création de festivals<sup>2</sup>, galeries<sup>3</sup> ou librairies<sup>4</sup> se préoccupant exclusivement de la bande dessinée. Thierry Groensteen détaille certaines de ces expositions dans *Un Objet Culturel Non Identifié*, comme « Opéra Bulles » à la Grande Halle de la Villette à Paris en 1991-1992, ou encore « Maîtres de la bande dessinée européenne » à la Bibliothèque Nationale de France en 2000-2001.

---

<sup>1</sup> Exposition au Musée Wilhelm Busch de Hanovre. Elle a aussi tourné à Paris (Goethe-Institut), Strasbourg et Le Havre.

<sup>2</sup> Notamment le Festival de la Bande Dessinée d'Angoulême créé en 1974.

<sup>3</sup> Jean-Marie Derscheid a notamment organisé la première exposition Hugo Pratt dans sa « Galerie 2016 » à Bruxelles en 1981.

<sup>4</sup> On peut citer ici la librairie de Jean Boulet à Paris dès 1968 et la librairie Futuropolis dès 1972 dans la même ville.

Ces expositions ont littéralement explosé ces dernières décennies, de concert avec l'apparition de lieux spécialisés, que sont le Centre Belge de la Bande Dessinée à Bruxelles (le CBBB, inauguré en 1989) et le Musée de la bande dessinée d'Angoulême (inauguré en 1990). D'une manière significative, après avoir assisté à des expositions de bande dessinée comparables à des expositions de grands maîtres<sup>1</sup>, on remarque une sorte de retour de l'hybridation mais cette fois inversée, où la bande dessinée sert de tremplin à d'autres formes artistiques, comme véhicule d'imaginaire ou de stimulation esthétique et plastique<sup>2</sup>.

## 2) *L'exposition de bande dessinée et son site*

### a) *L'exposition en aire endogène*

L'exposition de la bande dessinée dans des lieux ou institutions spécialisées permet donc au médium d'être donné à voir de manière plus récurrente. En 1966 le Musée de la Bande Dessinée est créé dans le cinéma Jean Renoir à Paris par Claude Moliterni notamment. Il fermera toutefois ses portes au bout de seulement trois mois, faute de personnel. Les premiers vrais musées de la bande dessinée européens voient donc le jour à Bruxelles, Louvain-la-Neuve<sup>3</sup> et à Angoulême<sup>4</sup>, même s'il en existe de plus humbles ailleurs<sup>5</sup>. Aux Etats-Unis, il existe depuis 1984 le Cartoon Art Museum à San Francisco et le Museum of Comic and Cartoon Art à New York (MoCCA, 2001) et au Japon, c'est le Musée International du Manga qui a ouvert ses portes en 2006 à Kyoto. Les premiers exemples de ces institutions sont certes honorables mais manquent de rigueur scientifique : le CNBDI n'avait pas de conservateur à ses débuts, et le CBBB, par une recherche d'attrait touristique, convient mal à la conservation et à l'exposition du papier étant donné la nature du bâtiment Art Nouveau (classé) qui l'abrite. Cependant, on peut observer que les

---

<sup>1</sup> Expositions sur Hergé à la Grande Arche de la Défense en 1994 ou au Centre Georges Pompidou en 2006-2007, par exemple. Sur des expositions de plusieurs « maîtres anciens » de la bande dessinée en lien avec des auteurs actuels, les expositions « Regards croisés de la bande dessinée belge » et « Cent pour cent » au CIBDI d'Angoulême en sont des bons exemples.

<sup>2</sup> Pour exemple, on peut citer les expositions « Toy Comix » au Musée des Arts Décoratifs de Paris en 2008 (où les auteurs de bande dessinée étaient invités à travailler sur le thème du jouet), ou encore « Vraoum » à la Maison Rouge à Paris en 2009 (étaient mis en parallèle des « trésors » de la bande dessinée et l'art contemporain qui s'en inspirait).

<sup>3</sup> Le musée Hergé y a ouvert ses portes en 2009.

<sup>4</sup> Depuis 2009, le Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (CNBDI) s'est transformé en Cité Internationale de Bande Dessinée et de l'Image (CIBDI), véritable musée de la bande dessinée.

<sup>5</sup> Notamment en Suisse, Allemagne, Italie, Pays-Bas, Angleterre ou au Portugal.

efforts faits ces dernières années tendent à pousser les institutions de bande dessinée vers la voie des musées construits comme des écrans spécialement destinés à conserver et à mettre en valeur les collections, comme en témoigne le récent Musée de la bande dessinée d'Angoulême ; on se rapproche même dans certains cas des musées dont l'architecture est elle-même une œuvre (à la manière des musées Guggenheim de New York et de Bilbao) dont le Musée Hergé est le paradigme. D'une manière générale, l'exposition de la bande dessinée passe aujourd'hui par une neutralité du contexte architectural (nous avons déjà constaté l'analogie entre le mur blanc du musée avec la page de bande dessinée) : en témoignent aussi les nombreuses galeries, qui depuis les années 1980, s'adaptent au médium bande dessinée<sup>1</sup>.

#### b) *L'exposition en aire exogène*

Si la première grande exposition de bande dessinée a lieu au Musée des Arts Décoratifs à Paris en 1967, ce n'était pas la première fois que le médium investissait un musée : Winsor McCay et son *Little Nemo* avait par exemple déjà été présenté au Metropolitan Museum de New York en 1966. Plus largement, étant donnée la lenteur de la mise en place des premières institutions de bande dessinée, on l'avait déjà vu intégrer des lieux très hétéroclites : en dehors des galeries, on a pu observer des expositions « sérieuses » de bande dessinée dans des maisons de la culture, des salons du livre, festivals, bibliothèques ou librairies<sup>2</sup>. Exposer la bande dessinée de cette manière ne va pas à l'encontre de sa conception, cela est au contraire bénéfique, dans la mesure où le propos de l'exposition est construit et s'accommode au lieu où celle-ci prend place. De même, on pourrait remarquer que le discours d'une exposition devrait s'accommoder au lieu dont elle prend possession. L'exposition « Naissances de la bande dessinée », conçue en 2010 à l'occasion de la parution du livre éponyme de Thierry Smolderen va dans ce sens : dans un hôtel particulier de la fin du XIXe siècle (la maison Autrique, à Bruxelles), les planches ou reproductions couvrant surtout le XIXe siècle s'accordaient bien au contexte.

---

<sup>1</sup> A titre d'exemples, on peut citer la galerie Anne Barrault à Paris qui a notamment exposé des œuvres de l'OuBaPo, ou la récente galerie « Champaka » à Bruxelles ; mais également la « Galerie 2016 » de Jean-Marie Derscheid.

<sup>2</sup> Il est inutile de citer les nombreux lieux où l'exposition de bande dessinée est largement vulgarisée (gares, lieux de culte, etc.).

Exposer de la bande dessinée dans des librairies spécialisées ou dans des bibliothèques procède d'une même logique, étant donné que le support papier (la planche originale) ou même l'album correspondent au « contenant ». Enfin, une exposition de bande dessinée peut, si tant est que l'on considère la bande dessinée comme une forme d'art à part entière, être exposée dans des musées nationaux : c'est le cas de « Regards croisés de la bande dessinée belge » qui, nous allons le constater, s'inscrit pleinement dans un discours cohérent.

## 2. Au croisement des enjeux

### a) Regards sur la bande dessinée belge

L'histoire de la bande dessinée belge a comme chacun le sait un rôle primordial dans la création en bande dessinée au niveau mondial. Il est nécessaire de la présenter brièvement afin de décrypter les principales articulations qui peuvent aboutir à la construction d'une exposition sur cette production nationale.

Les débuts du média en Belgique sont comme en France liés à la prolifération des images d'Epinal (les *Mannekensbladen* en néerlandais) et à l'apparition de journaux et d'illustrés spécialisés. Les suppléments jeunesse de quotidiens, comme ceux du *Soir* et du *Vingtième Siècle* sont le point de départ d'un engouement de la population belge pour cette forme d'art. C'est d'ailleurs dans *Le Petit Vingtième* (supplément du *Vingtième Siècle*) qu'apparaît *Tintin* en 1929, qui va avoir la postérité que l'on sait sur des générations d'auteurs et de lecteurs. Hergé y synthétise dans ses quatre premiers récits l'influence qu'exercent sur lui les strips à l'américaine (à la Geo McManus) ainsi que la nouvelle génération européenne incarnée par le français Alain Saint-Ogan. La parution du *Lotus Bleu* en 1934 marque un passage important chez l'auteur, puisqu'il y prête plus d'attention aux décors et soigne son style d'une manière générale<sup>1</sup>. Ce sera le point de départ de son succès commercial qui détermine l'édition de bande dessinée belge des années 1930. Durant cette décennie apparaissent nombre de nouveaux magazines, autant francophones que flamands<sup>2</sup>. Parmi eux, le journal *Spirou*, édité par Dupuis en 1938,

---

<sup>1</sup> Ces « nouveautés » dans le style d'Hergé, si caractéristiques de son œuvre à suivre, seront le point d'ancrage à la qualification bien plus tard du style « ligne claire » par Joost Swarte.

<sup>2</sup> Parmi eux, *Petits Belges/Zonneland*, *Le Croisé*, *Wonderland*, *Bravo*, *Ons Kinderland*, *Ons Volkske*...

et son équivalent néerlandophone *Robbedoes*. Ces journaux, qui pour certains commencent à s'exporter en France, laissent une part belle aux bandes dessinées américaines (*Superman*, ou *Dick Tracy*) tout en faisant montre d'une créativité purement nationale (*Spirou* de Rob-Vel, repris ensuite par Jijé, lui-même marqué par un style à la fois proche d'Hergé des débuts et par un clair-obscur inspiré des américains comme Noël Sickles et Milton Caniff). Sous l'occupation, mises à part quelques bandes dessinées non collaborationnistes, beaucoup de parutions sont interrompues, leurs auteurs se refusant à faire le choix de la complaisance<sup>1</sup>. A la libération, c'est l'explosion de nouvelles revues, toujours pour enfants, dont *Tintin* de Raymond Leblanc en 1947. C'est une période de mutation de l'édition belge, y compris entre les deux principales communautés belges : l'éditeur Casterman change de mode de publication (de format, de nombre de pages, passage du noir et blanc à la quadrichromie...) et les illustrés classiques continuent à avoir du succès chez les francophones, tandis que les bandes dessinées néerlandophones sont prépubliées dans les quotidiens se rapprochant ainsi de l'actualité<sup>2</sup>. Cela va contribuer au développement de deux approches distinctes de la bande dessinée : les bandes dessinées francophones, en couleurs, qui s'exportent à l'étranger (et surtout en France) et tendent ainsi à s'adapter à une forme et à un propos gommant les spécificités belges ; et les bandes dessinées flamandes qui s'adaptent à un rythme de production plus soutenu en privilégiant une « coloration régionale<sup>3</sup> », en noir et blanc et d'un coût inférieur aux productions francophones. Ces dernières seront par là même moins exportées.

Les catégories de héros vont subir cette dissociation entre les deux aires linguistiques : là où le burlesque et la famille (ainsi qu'une place des femmes accrue) vont être la norme en Flandre, les héros francophones, masculins, intemporels et indépendants seront pendant longtemps la règle. Ils ne se mueront en personnages plus humains qu'avec l'arrivée de Greg en tant que rédacteur en chef de *Tintin* : la

---

<sup>1</sup> Parmi les dessinateurs qui continuent de publier dans les journaux collaborationnistes ou « volés », seulement certains d'entre eux pourront continuer leur carrière après la guerre, à l'instar de Vandersteen ou Hergé.

<sup>2</sup> Bob De Moor, Vandersteen ou encore Marc Sleen vont jusqu'à prendre parti dans leurs récits pour Léopold III lors de la question royale à la libération.

<sup>3</sup> Terme emprunté à Pascal Lefèvre, opposé à la « neutralité internationale » des bandes dessinées belges francophones. LEFEVRE Pascal, « La bande dessinée belge au XXe siècle », in DIERICK Charles (dir.), *Le Centre belge de la bande dessinée*, Tournai : Renaissance du livre, Bruxelles : Dexia, 2000, p. 176.

moralité y deviendra plus douteuse, comme dans le cas de cette planche d'Hermann où le héros Red Dust abat le meurtrier désarmé sans plus de scrupules (Fig. 2).

Les années 1950 sont le lieu d'une impressionnante émulation entre les auteurs belges (il existe toujours des échanges entre les auteurs néerlandophones et francophones), symbolisée par la concurrence entre *Le journal de Tintin*<sup>1</sup> et *Spirou*<sup>2</sup> ; dans la presse flamande les principaux auteurs Marc Sleen (*Nero*) ou Vandersteen (*Suske en Wiske*) persisteront dans un type de récits centrés sur la famille. Dans les années 1970, l'apparition de publications nouvelles issues de la presse satirique (*Jodelle* de Peelaert et Bertier en 1966, ou *Epoxy* de Cuvelier et Van Hamme en 1968) modifie le paysage de l'édition belge, essentiellement francophone<sup>3</sup>. De nouveaux auteurs, pour beaucoup étrangers francophones, font leur apparition dans les pages de *Spirou* en 1977, tout comme des éditeurs étrangers font appel à des auteurs belges (Yslaïre et Balac chez Glénat, Vance et Van Hamme chez Dargaud, Ptiluc chez Vents d'Ouest). C'est en même temps l'année de l'apparition du *Trombone Illustré* (supplément à *Spirou* créé par Delporte et Franquin, où ce dernier publie *Les idées noires*) ainsi que de la revue de bande dessinée plus adulte (*A Suivre*) de Casterman<sup>4</sup>. Enfin, 1977 est l'année de la première parution de *9<sup>e</sup> Rêve*, revue de la section bande dessinée de l'école St-Luc qui publie des auteurs comme François Schuiten ou Benoît Sokal. La bande dessinée flamande de son côté conforte sa position même si quelques auteurs comme Kamagurka et Her Seele, dans une veine plus « absurde », font leur apparition. La fin des années 1970 est marquée par le déclin des revues de bandes dessinées au profit des albums (sauf *Spirou* qui arrive à garder la tête hors de l'eau ; c'est à ce moment-là que Cauvin devient le scénariste attitré de Dupuis), mais également par une relation accrue entre les productions des pays francophones (il y a de plus en plus d'interactions entre les

---

<sup>1</sup> On peut citer indifféremment quelques collaborateurs du journal de cette époque-là : Graton avec Michel Vaillant, Hergé et son *Tintin*, Hermann et Greg avec *Comanche* et *Bernard Prince*, Cubitus de Dupa, Alix de Martin, *Blake et Mortimer* de Jacobs, Bob de Moor et son *Tijl Uilenspiegel*, *Chlorophylle* de Raymond Macherot ...

<sup>2</sup> De même pour la revue *Spirou* : Jijé (*Jerry Spring*), Franquin avec *Gaston Lagaffe* et *Spirou*, *Lucky Luke* de Morris, *Chaminou* de Macherot, *Boule et Bill* de Roba, Walthéry et Gos avec *Natacha*, *Gil Jourdan* de Tilleux, Peyo et ses *Schtroumpfs*, *Leloup* avec *Yoko Tsuno*, Charlier et Giraud pour *Blueberry*...

<sup>3</sup> La bande dessinée francophone belge commence d'ailleurs, dans une moindre mesure, à réintégrer les quotidiens nationaux, comme avec Geluck (*Le Chat*) dans *Le Soir* dès les années 1980.

<sup>4</sup> Y apparaîtront des nouvelles influences, comme celle de Muñoz et Sampayo ou de Pratt sur des auteurs comme Comès par exemple ; on y voit aussi de nouvelles conceptions moins universelles comme elles furent longtemps prônées par les éditeurs nationaux francophones, comme avec Schuiten, Benoît Sokal ou Johan De Moor qui font profit de leur spécificité belge.

maisons d'éditions françaises et belges). On voit également apparaître de nouveaux auteurs belges comme Frank Pé, Yann, André Geerts, et étrangers (comme les français Berthet et Frank Le Gall par exemple). Dans les années 1980 et 1990 fleurissent de nouvelles volontés éditoriales, de deux types principalement : la réédition des classiques d'un part (avec les éditions Magic-Strip des frères Pasamonik par exemple<sup>1</sup>), mais aussi des aventures plus « avant-gardistes », initiées par (*A Suivre*) en Belgique ou les éditions Futuropolis en France. Face au regain d'une publication destinée à la jeunesse chez *Spirou* par exemple<sup>2</sup> (*Cedric* de Cauvin et Laudec, *Le Petit Spirou* de Tome et Janry, ou *Kid Paddle* de Midam), on assiste au contraire à la création de collections « one shot » chez des grands éditeurs, qui laissent plus de place à la création des auteurs<sup>3</sup>. Ce mouvement s'intensifie dans les années 1990 et 2000, grâce aux maisons d'édition alternatives comme Frigo (qui deviendra Fréon, puis Frémok) qui accentuent le geste bande dessinée jusqu'à le faire se confondre avec les arts plastiques<sup>4</sup>. Dans la même optique de recherche plastique et de mise en avant de nouveaux types de récits, on peut mentionner des maisons d'éditions comme La Cinquième Couche ou L'employé du moi, et même certains fanzines<sup>5</sup>.

La bande dessinée belge a donc très tôt fonctionné sur deux aires bien distinctes, correspondantes aux deux principales zones linguistiques du pays. Ces deux grandes régions se sont donc formées au média ensemble, mais se sont ensuite éloignées, davantage dans leur conception de l'édition que dans leur parenté stylistique. « L'école de Bruxelles » tient un rôle important dans ce contexte, étant donné qu'elle a joué le rôle de « tampon » entre la Flandre et la Wallonie. L'universalité prônée par la bande dessinée francophone à un moment donné, et le fait que les deux principales aires linguistiques soient autant de portes vers les pays voisins (surtout les Pays-Bas et la France) fait que la bande dessinée belge se porte toujours bien, à l'orée des années 2010 : les trois quarts de la production

---

<sup>1</sup> Également au travers de nouveaux auteurs comme Chaland, qui remettent au goût du jour par leur style des référents oubliés de la bande dessinée belge historique.

<sup>2</sup> Cette situation se généralise plus en Flandre, où les trois revues de bande dessinée qui subsistent sont à destination du jeune public (*Robbedoes*, *Suske en Wiske* et *Weekblad*).

<sup>3</sup> Les collections « Aire Libre » chez Dupuis et « Sgné » au Lombard, d'où sortent *De zeven dwergen* de Marvano, *Zoo* de Frank et Bonifay, ou encore *Le bar du vieux français* de Stassen et Lapière.

<sup>4</sup> On trouve chez Fréon, en même temps qu'une politique de rééditions de classiques, des auteurs comme Vincent Fortemps avec *Cimes*, Olivier Deprez et *Le château de Kafka*, Thierry Van Hasselt avec *Gloria Lopez* ou encore Dominique Goblet avec *Souvenirs d'une journée parfaite*.

<sup>5</sup> Beaucoup de maisons d'édition alternatives sont passées de cette manière par l'autoédition. Le fanzine liégeois *Mycose* a d'ailleurs reçu le prix de la bande dessinée alternative en 2006.

francophone s'exportent ainsi à l'étranger (en France notamment). Les auteurs flamands ont quant à eux le choix de se tourner vers les Pays-Bas ou vers les éditeurs francophones. Le rayonnement de Bruxelles, par sa position de pivot au niveau national autant qu'europpéen, n'en est que renforcé.

b) *BD Comics Strip Brussels 2009*<sup>1</sup>

1) *Les évènements*

L'année de la bande dessinée en région de Bruxelles-Capitale est la seconde des années à thème voulue par la région bruxelloise (après l'année sur la mode et le design en 2006). Sa gestion a été confiée au Bureau des Grands Evènements (BGE), une structure créée en mai 2005 ayant pour but de mettre en place de grands évènements assez hétéroclites, permanents ou temporaires<sup>2</sup> ; parmi ceux-ci, *BD Comics Strip Brussels 2009*, pour lequel elle est chargée de l'organisation des évènements et de la communication associée, en fonction d'un budget alloué par la région. Eric Verhoest, Micha Kapetanovic et Serge Masson en sont les coordinateurs principaux.

L'année 2009 de la bande dessinée se présente sous la forme d'une succession de cinquante-cinq évènements liés à cette forme d'art. Le BGE est impliqué de quatre manières dans ces manifestations, la première étant de produire des expositions pour plusieurs lieux culturels de la ville : « Regards Croisés de la bande dessinée belge » aux Musées Royaux des Beaux Arts, « 20 ans / 20 auteurs » au BIP<sup>3</sup>, « Willy Vandersteen : l'épopée bruxelloise » à l'Hôtel de ville de Bruxelles et « Sexties » à Bozar Expo. Il en co-produit certaines autres : « A la recherche du style Atome + 14 visions » à l'Atomium, « 50 ans de *Boule et Bill* » dans la gare du Midi, « Voiliers et bulles en mer » pendant *Bruxelles Les Bains*. Mais la structure a aussi conçu ou aidé à la mise en place de nombreuses autres

---

<sup>1</sup> Il ne s'agit pas ici de faire un catalogue complet de tous les évènements liés à l'année 2009 de la bande dessinée. Pour ce faire, il faudra se référer au rapport du B.G.E sur l' « année de la bande dessinée en région de Bruxelles-Capitale ».

<sup>2</sup> Dont *La fête de l'Iris*, *Bruxelles Les Bains*, *Brussels Summer Festival*, *Plaisirs d'Hiver*, *La Foire du Midi*, le *Bal National*, etc.

<sup>3</sup> A l'occasion de l'édition du livre éponyme par le BGE.

manifestations variées, comme pour la création de fresques sur les murs de ville<sup>1</sup>, une parade de ballons géants à l'effigie des principaux héros de bande dessinée (« Balloon Day Parade »), une ostentatoire « plus grande planche BD Tintin au monde » sur la Grand' Place, ainsi que d'autres événements des plus divers<sup>2</sup>. Enfin, le BGE soutient ou s'associe également à l'année à thème des expositions organisées par d'autres structures de la région (« Expo 2048 » à la maison Pelgrim, « Les années belges de René Goscinny » à la Fondation Raymond Leblanc, « Les mondes de *Lanfeust* » et « 20 ans de manga en Europe » au CBB, « *Blueberry* de GIR » à la Maison de la Bande Dessinée, ect.), ainsi qu'à des festivals de bande dessinée ou des ventes aux enchères de planches originales. De plus, l'année 2009 correspond à quatre grands événements institutionnels : les vingt ans du Centre Belge de la Bande Dessinée, les quarante ans de la section BD de l'école St-Luc, l'ouverture de la Fondation Marc Sleen et surtout l'inauguration du Musée Hergé dans la ville voisine de Louvain-la-Neuve en juin.

A la vue de la nature composite des événements, la principale volonté de la part des autorités régionales semble être la promotion de Bruxelles et de sa région. Cela s'observe dans l'importante campagne promotionnelle qui précède et accompagne l'année à thème, tant au niveau local, national et international<sup>3</sup>. Le public ciblé, même s'il venait de loin, devait ainsi être « accroché » par l'aura de la bande dessinée belge historique. Cette visée clairement touristique va de pair avec une envie de replacer la ville, berceau important de la culture de la bande dessinée mondiale, à un niveau qui égale la puissance de ses principaux créateurs historiques. La détermination à légitimer la bande dessinée sous toutes ses formes (que le pays a su enfanter, en dehors des clivages linguistiques) est peut-être plus sujette à caution. En effet, même si les expositions les plus marquantes prennent

---

<sup>1</sup> Parmi celles-ci, des fresques *Natacha*, *Kiekeboe*, *Corto Maltese*, *Gil Jourdan*,...

<sup>2</sup> « Impro-BD : Match Paris-Bruxelles » au Théâtre Marni, la conférence « Les assises de la BD » liée à l'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge » à la Foire du Livre de Bruxelles 2009, un « concert dessiné » avec Gilles Vigneault et Fabrizio Borrini, etc.

<sup>3</sup> Dans le rapport du B.G.E, on observe plusieurs choses : une volonté de toucher des publics locaux et nationaux, avec un plan média conséquent (les principales radios, TV et journaux du pays étaient associés aux événements), une campagne importante d'affichage et de diffusion d'imprimés et des partenariats avec des transports locaux ou nationaux (la STIB, la SNCB...) ; mais également une forte présence à l'international (surtout en Europe), par le biais du site Internet, d'offices de tourisme à l'étranger, de transports (communication via les Thalys, par exemple), de campagnes publicitaires dans de grandes villes d'Europe (Paris, Amsterdam, Barcelone,...). Etant données les communautés linguistiques coexistant en Belgique, la communication était donc *de facto* quadrilingue (français, néerlandais, anglais, allemand), ce qui rajoute à l'internationalisation de l'évènement.

place dans des endroits prestigieux (aux Musées Royaux des Beaux Arts, à Bozar Expo...), d'autres sont reléguées dans des lieux plus triviaux (comme dans le cas de l'exposition « 50 ans de *Boule et Bill* » dans un hall de gare). On peut aussi pointer l'absence d'une réelle exposition ou évènement sur la bande dessinée belge contemporaine, seulement esquissée avec deux auteurs dans l'exposition « Regards croisés... » et par des expositions d'étudiants (étudiants de l'école St-Luc à la maison Pelgrim et étudiants de l'ERG à la maison Autrique)<sup>1</sup>.

Comme le dit lui-même Serge Masson, le thème de la bande dessinée a été choisi pour son caractère « extrêmement fédérateur<sup>2</sup> » : d'une part au niveau international (la bande dessinée est bien développée dans de nombreux pays occidentaux) ce qui est un attrait touristique, mais également au niveau national, puisque pour reprendre les termes de Pascal Lefèvre, la bande dessinée en Belgique « a su pénétrer la vie de tous les jours<sup>3</sup> ». Et enfin au niveau local, Bruxelles jouant le rôle moteur du reste de la production belge. On serait tenté de se demander si ce thème n'aurait pas d'ailleurs servi à prôner et à mettre en exergue un sentiment identitaire belge au travers de sa production artistique : le principe de l'année de la bande dessinée a en effet été décidé en 2007, en pleine crise politique. Mais même si l'on se souvient des enseignements d'Haskell sur la motivation patriotique de certaines expositions, il est peut-être trop hasardeux de s'aventurer sur ce terrain. Comme le fait remarquer à juste titre Serge Masson, ce sont bien des fonds régionaux et non fédéraux qui ont été engagés sur *BD Comics Strip Brussels 2009* : il est donc bien plus probable que la volonté initiale soit effectivement celle d'un rayonnement de la capitale belge au niveau artistique et touristique.

## 2) *Les acteurs*

L'organisation de l'année à thème et plus précisément de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » a impliqué un certain nombre de

---

<sup>1</sup> L'idée de la fondation d'un « centre de la bande dessinée émergente bruxelloise » pour clôturer l'année de la bande dessinée a été esquissée : l'idée était de regrouper des petites structures éditoriales et des fanzines belges et bruxellois. Mais le projet a été abandonné par le BGE, faute de budget (Micha Kapetanovic en parle en janvier 2009, preuve qu'à cette date là le projet était toujours d'actualité. Se référer à <http://video.rtlinfo.be/video/Micha-Kapetanovic/10809.aspx>).

<sup>2</sup> Se référer à l'entretien avec Serge Masson, Annexes I, p. 141.

<sup>3</sup> LEFEVRE Pascal, « Situation contemporaine de la bande dessinée en Belgique », in *Études Francophones*, Vol. 20, n°1, 2005, p. 4.

personnes, dont l'expérience et les capacités devaient garantir le bon déroulement de la manifestation. Pour commencer, deux coordinateurs principaux ont veillé à la bonne tenue de *BD Comics Strip Brussels 2009* : Micha Kapetanovic et Eric Verhoest. Le premier, gestionnaire d'évènements au BGE, était un habitué de l'organisation d'évènements de grande envergure dans la région de Bruxelles-Capitale : il était donc logique qu'il assume aussi ce rôle pour l'année à thème 2009 (d'autant qu'il a aussi été co-commissaire de l'autre exposition majeure de l'année, « Sexties »). Eric Verhoest a quant à lui co-fondé la maison de micro-édition Champaka en 1983, puis la société de gestion de droits d'auteurs Auteurs Associés (avec laquelle il a produit de fameuses expositions au Palais des Beaux Arts de Charleroi<sup>1</sup>), et a même fait un bref passage en tant que directeur éditorial de Dupuis en 2006. Il était donc aussi parfaitement qualifié du fait de son travail avec d'illustres auteurs belges (dont Franquin et Yslaire). Serge Masson, appelé en renfort auprès de deux coordinateurs, venait aussi d'une structure événementielle (dans la branche communication).

Ce sont les coordinateurs et le BGE qui se sont chargés de désigner les principaux organisateurs de l'exposition « Regards Croisés... » (bien que les coordinateurs aient aussi participé à sa mise en place et au catalogue). Les rôles ont été distribués précisément et les commissaires d'exposition, Didier Pasamonik et Jean-Marie Derscheid, n'avaient donc pas toutes les cartes en main, ce que regrette un peu ce dernier<sup>2</sup>. Ainsi, outre celui-ci, Didier Pasamonik a rempli l'autre rôle de commissaire d'exposition. Winston Spriet a été désigné comme scénographe, fort de sa longue expérience en la matière<sup>3</sup>. Les deux commissaires d'exposition ont été choisis eux aussi en fonction de leur spécialisation. Pasamonik, d'abord, étant donné son long et fructueux parcours au sein de la bande dessinée belge et bruxelloise : il a été tour à tour éditeur, écrivain et journaliste, commissaire d'exposition dans l'équipe d'Eric Verhoest « Carrefour des Imaginaires » à Charleroi, et également conseiller scientifique de l'exposition « De *Superman* au *Chat du rabbin* ». Jean-Marie Derscheid a quant à lui organisé de nombreuses expositions de bande dessinée

---

<sup>1</sup> Il s'agissait d'expositions annuelles, sous le nom « Carrefour des imaginaires ». Parmi celles-ci : « L'Argentine en noir et blanc », « Alan Moore, les dessins du magicien », ou encore « Cosey, l'aventure intérieure ». Il a également participé à la grande exposition « Le monde de Franquin » à la Cité des Sciences à Paris en 2004-2005.

<sup>2</sup> Se référer à l'entretien avec Jean-Marie Derscheid. Annexes I, pp. 128-129.

<sup>3</sup> Il est à noter qu'il assurait en même temps la muséographie des musées Hergé (à Louvain La Neuve) et Magritte (à Bruxelles), ouverts tous deux en juin 2009.

depuis les années 1980, notamment en Belgique dans sa « Galerie 2016 » (sur des auteurs issus de la mutation des années 1970-1980), mais aussi dans de nombreux autres pays. Sa librairie-galerie « Ziggourat » est notamment renommée pour avoir promu les générations « d’alternatifs » des années 1990 et 2000 (dont Fréon).

### c) Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique

Les Musées Royaux des Beaux Arts, fondés en 1801, sont le fruit de la nationalisation des richesses culturelles à partir de la Révolution Française. Ils sont assignés au rôle classique de conservation des œuvres et de leur promotion d’une manière générale, dans le domaine des arts dits « classiques » (les arts anciens, en peinture et sculpture essentiellement, jusqu’aux mouvements artistiques de la seconde moitié du XXe siècle via les expositions temporaires). Mais leur fonction, du fait de leur dénomination, passe également par leur contribution à la définition de l’identité de la Belgique dans son ensemble. Au-delà de ce rayonnement national, leur importance dépasse aussi largement les frontières du pays. On le comprend mieux à la lecture d’un ouvrage sur les institutions culturelles et scientifiques belges : « certains [établissements scientifiques de l’Etat] furent même constitués juridiquement avant la création de l’Etat belge et comportent des œuvres, objets, équipements, archives, documents, qui synthétisent l’histoire de nos Provinces (...) et en constituent, en quelque sorte, la mémoire<sup>1</sup> ». Le patrimoine conservé en ces lieux relève donc d’une certaine manière du patrimoine européen sinon mondial, du fait de la position géographique de Bruxelles et de la Belgique, et du rôle historique du pays. Il est troublant de faire l’analogie entre cette affirmation et la recherche d’universalité qui a longtemps fait le succès de la bande dessinée belge.

Pourtant, l’exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » est la toute première exposition de bande dessinée en ces murs. C’est pour cette raison, et du fait de l’importance voulue pour cet évènement, que le BGE – ou peut-être directement la région – a sollicité la participation des Musées Royaux des Beaux Arts. Au-delà de la volonté touristique, occuper le sanctuaire des Beaux Arts ne pouvait qu’être une tentative d’élever la bande dessinée au rang des arts

---

<sup>1</sup> Collectif, *Pro Scientia*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon N.V., 1990, p. 10.

« majeurs », pour faire finalement en sorte que ce « Neuvième Art » en devienne véritablement un aux yeux des institutions culturelles.

### 3. L'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge »

#### a) « La bande dessinée en Belgique »

La trame ébauchée pour construire « Regards Croisés de la bande dessinée belge » a été mûrement réfléchi, afin de proposer un nouveau point de vue sur la production nationale. Jean-Marie Derscheid et Didier Pasamonik se sont basés pour ce faire sur un précédent, largement antérieur : l'exposition « La bande dessinée en Belgique » à la Bibliothèque Royale Albert 1er à Bruxelles, du 29 juin au 25 août 1968. Selon Jean Van Hamme, l'idée de cette exposition serait le fait d'un certain Michel Claes, un employé de la Bibliothèque Royale. D'après le livre *Introduction à la bande dessinée belge* édité à l'occasion de l'exposition, elle aurait été orchestrée par Fernand Baudin et Salomon Grunhard et menée à bien par Michel Greg, Marc Lefèvre et Michel Claes. Les notices de l'ouvrage *Introduction à la bande dessinée belge* ont été rédigées par Jean Van Hamme, et elles prennent la forme d'un répertoire non exhaustif des auteurs de bande dessinée nationaux<sup>1</sup>. Par ailleurs, ce livre comporte les préfaces de deux universitaires belges<sup>2</sup> : Roger Clausse (de l'ULB) qui s'attache à dresser un panorama du média à l'époque, et William Ugeux (de l'UCL) qui s'essaye à la défense du média. L'ouvrage s'achève par quelques reproductions de planches d'auteurs reconnus et par une notice expliquant la marche à suivre afin de réaliser une bande dessinée.

La tenue d'une telle exposition a sans nul doute été impulsée par le succès de « Bande dessinée et Figuration Narrative » l'année précédente à Paris. Malheureusement, on ne sait que trop peu de choses sur l'exposition en elle-même : toujours selon Van Hamme, elle ne comportait que des planches originales, mais on ne connaît ni leurs auteurs ni leur nombre (on peut se douter que les 236 auteurs cités dans l'ouvrage d'accompagnement étaient loin d'être tous représentés). On

---

<sup>1</sup> Exception faite pour dix auteurs étrangers qui ont produit en Belgique, parmi lesquels Goscinny, Uderzo, Attanasio, Tibet, Jacques Martin...

<sup>2</sup> C'est d'ailleurs Jean Van Hamme, universitaire lui-même, qui a demandé à deux de ses confrères de rédiger les préfaces.

connaît par contre la portée d'un tel évènement, et on peut relever quelques aspects intéressants qui en découlent : il s'agit d'abord de l'une des premières expositions de planches originales du point de vue de l'histoire des expositions de bande dessinée<sup>1</sup>. Ensuite, c'est une exposition qui s'est donnée comme objectif d'aborder un thème moins ambitieux et moins encyclopédique que le modèle de l'année précédente à Paris, c'est-à-dire dépeindre l'histoire de la production belge jusqu'en 1968. Il faut à cet égard noter la pertinence du sujet de l'exposition, compte tenu de son site (la capitale belge). Ce qui amène au troisième aspect : cette exposition s'est déroulée à la Bibliothèque Royale, lieu important pour la culture belge autant que pour la conservation du papier (même si cela ne relevait certainement pas d'une réelle intention). Enfin, cet évènement est le déclencheur d'un vif intérêt pour la réalité artistique de la bande dessinée auprès des médias, des visiteurs et des pouvoirs publics<sup>2</sup>. S'appuyer sur cette exposition est donc pour « Regards croisés... » une manière de s'inscrire dans une lignée d'expositions historiques de bande dessinée.

#### b) Auteurs présentés

Les commissaires de « Regards Croisés de la bande dessinée belge » ont donc décidé de concentrer la thématique de leur exposition sur l'après-1968, considérant les productions antérieures avaient déjà été abordées. C'était un choix assez habile même si pas forcément conscient : la période du passage de la fin des années 1960 à 1970 correspond non seulement à une période significative d'évolution de la bande dessinée belge (et même mondiale), mais aussi à un bouleversement des conceptions du musée et par là à l'amorce de l'essor de la pratique de l'exposition. Le titre de l'exposition indique, contrairement à celui de l'exposition de 1968, qu'il s'agit de « regards croisés » : il fallait donc aussi, pour bien comprendre le rôle de la Belgique dans l'évolution de la bande dessinée mondiale, mettre en rapport les auteurs belges avec leurs principales influences.

---

<sup>1</sup> Il faut rappeler que si l'exposition « Bande dessinée et Figuration Narrative » comprenait un accrochage d'originaux, les organisateurs avaient plutôt misé sur des agrandissements de cases plastiquement fortes comme on l'a vu précédemment.

<sup>2</sup> Et une influence également sur un certain nombre d'auteurs, comme le signale Jean-Marie Derscheid (Annexes I, pp. 126-127).

Pasamonik et Derscheid ont cherché à se focaliser d'abord sur des auteurs vivants, voulant aborder la bande dessinée contemporaine depuis les années 1970. Ils ont également considéré qu'il ne fallait pas oublier le rôle des maisons d'éditions belges, ce qui les a amenés à d'abord établir une trame se rapprochant d'un maillage urbain permettant d'évoquer autant les auteurs que leurs éditeurs. Ils ont rapidement abandonné cette idée, du fait de la complexité de sa mise en œuvre, pour se focaliser sur des auteurs représentatifs des diverses conceptions du média en Belgique, et leurs référents historiques. Dans cette optique, ils ont décidé de se consacrer à vingt auteurs vivants, accompagnés de leurs « musées personnels » : cela permettait du même chef de visualiser leur univers afin d'obtenir un panorama exhaustif de la production nationale. Mais pour ne pas se couper de la tradition de la bande dessinée belge d'un point de vue global, ils ont également eu le désir de tenir un discours sur l'évolution du média en Belgique depuis ses débuts. C'est une des raisons pour laquelle ils ont conçu une partie introductive. Celle-ci avait pour fonction de faire le lien avec le propos de l'exposition de 1968 (afin de recontextualiser les vingt auteurs présentés) tout en allant plus loin, jusqu'aux alternatifs de la période actuelle. Cela permettait également, comme le remarque Jean-Marie Derscheid, de pallier au problème de « l'art sans mémoire » de Groensteen indissociable de la nature du média.

Comme on a pu l'esquisser, les vingt auteurs présentés sont caractéristiques des tendances de la bande dessinée belge des dernières décennies. Les scénaristes le sont à bien des égards, car ils permettent d'exposer les dessinateurs qui leurs sont associés, et en même temps de représenter la ligne éditoriale de la maison d'édition à laquelle ils sont liés, dans le cas des « scénaristes-maison »<sup>1</sup>. Cauvin représente ainsi depuis 1968 l'éditeur Dupuis et un style jeunesse caractéristique (ce que certains ont pu appeler « style gros-nez »)<sup>2</sup> ; Philippe Tome chez Dupuis également<sup>3</sup>, variant de la veine humoristique à un style plus réaliste, mais surtout célèbre pour sa collaboration avec Janry pour la reprise de *Spirou* en 1984, et son alter ego irrespectueux *Le Petit Spirou*. Jean Dufaux, tant chez Dargaud

---

<sup>1</sup> Thierry Groensteen parle du phénomène du « scénariste maison » dans son *Objet Culturel Non Identifié*. *Op cit.*, pp. 66-67.

<sup>2</sup> Parmi les dessinateurs de Cauvin, on peut citer quelques exemples : Marc Hardy (*Pierre Tombal*), Willy Lambil (*Les Tuniques Bleues*, *Pauvre Lampil*), Raymond Macherot (*Mirliton*), Walthéry (*Le vieux bleu*), Laudec (*Cédric*), ect.

<sup>3</sup> Il a aussi publié chez Dargaud, mais qui fait partie avec Dupuis et Le Lombard du même groupe Média-Participations.

ou Glénat, est le symbole de l'auteur prolifique à grand succès : l'atmosphère d'aventures historiques qu'il dégage dans ses récits convient parfaitement à des dessinateurs au style réaliste, où peuvent se mêler intrigues et action<sup>1</sup>. Le dernier des scénaristes honorés par cette exposition était Jean Van Hamme, également de l'école « réaliste », mais qui tient également une place primordiale au sein des auteurs présentés dans l'exposition. En effet, auteur à succès<sup>2</sup>, il a l'importance que l'on sait dans la promotion de la bande dessinée belge de par sa collaboration à l'exposition en 1968. Il est donc un lien avec le panorama du média belge antérieur à cette date, d'autant qu'il est un acteur de l'apparition de la bande dessinée « pour adultes » (*Epoxy*, avec Paul Cuvelier) comme de la continuité d'un certain « âge d'or » de la bande dessinée belge (il scénarise des *Blake et Mortimer* depuis les années 1990).

Les dessinateurs ou « auteurs complets » chers à Benoît Peeters composaient donc le reste de l'exposition. Walthéry incarne la réminiscence d'un style belge « classique » (il a notamment fait *Natacha* dès 1970, une des premières héroïnes francophones, « sexy » bien que grand public) ; Midam appartient à la génération du renouveau de la bande dessinée jeunesse chez Dupuis, avec son *Kid Paddle* (dès 1993) ; Frank Pé est de même dans l'enseignement des « classiques » belges, au réalisme naturel et animalier (il fait pour *Broussaille* pour *Spirou* dès 1978). Ptiluc se situe dans une lignée animalière à la manière de Macherot, mêlée d'influences issues des journaux comme *Fluide Glacial*, *Métal Hurlant*, jusqu'aux ténors de l'*underground* américain comme Crumb ou Shelton<sup>3</sup>. Marvano vient lui aussi de la bande dessinée belge classique<sup>4</sup>, mais s'éloigne de la vision hergérienne après sa rencontre avec la science-fiction : il a adapté ainsi des romanciers américains comme Haldeman (*La Guerre Eternelle* en 1988, *Dallas Barr* en 1996, ect.). Jean-Philippe Stassen, à partir de la fin des années 1980, compose un dessin très « ligne claire », habillé de couleurs chaudes, qu'il utilise pour décrire le

---

<sup>1</sup> Parmi la pléthore de dessinateurs avec qui il a collaboré, on peut mentionner Griffon (*Beatifica Blues*, *Giacomo C.*,...), Gzregorz Rosinski et Philippe Delaby (*La complainte des landes perdues*, *Murena* avec Delaby seul), Enrico Marini (*Rapaces*), Ana Mirallès (*Djinn*), Philippe Wurm (*Les Rochester*), etc.

<sup>2</sup> *XIII* avec Vance, *Thorgal* avec le polonais Rosinski, *Largo Winch* avec Francq, *Lady S.* avec Phillippe Aymond,...

<sup>3</sup> Il fait publier notamment *Pacush Blues* (1983), *Ni Dieu, ni bête !* (1992), la série *Rat's* et *Mémoires d'un motard* (dès 1995).

<sup>4</sup> Il a notamment été rédacteur en chef de la version flamande de *Tintin*, *Kuifje*, de 1977 à 1985.

déshéritement des anciennes colonies africaines<sup>1</sup>. Hermann correspond aussi à une utilisation symptomatique des couleurs, dans une veine réaliste venue d'un Jean Giraud en France (*Blueberry*) et exemplifie le processus de maturation des héros de bande dessinée initié par Greg dans le *Journal de Tintin*<sup>2</sup>.

On a remarqué que de nombreux auteurs sont influencés dans les années 1970 par la presse satirique et l'émancipation du média, ce qui aide un certain nombre d'entre eux à se diriger vers une bande dessinée plus exclusivement réservée aux jeunes : Yslaire en est le parfait exemple, puisque d'une série comme *Bidouille et Violette* (dès 1978) calquée sur un style jeunesse cher à *Spirou*, il va se lancer dans une « tragédie romantique » dix-neuviémiste, employant un style pictural et académiste. De son côté, Geluck avec *Le Chat* (dès 1983) représente l'humour décalé – d'un Reiser, d'un Topor ou d'un Siné – au dessin « ligne claire » teinté de minimalisme ; de la même manière et encore plus présente, l'influence de *Hara Kiri* (mais aussi de Ionesco comme de Dada) contribue largement à l'atmosphère absurde voire surréaliste d'un Her Seele<sup>3</sup>. Johan De Moor, fils du célèbre collaborateur d'Hergé et filleul de Vandersteen, arrive justement lui aussi à se détacher de la dynastie « ligne claire » par l'humour : sa plus fameuse création est *La Vache* (dès 1992) avec Desberg, polar humoristique soutenu par un graphisme de collages et de couleurs vives.

On a vu que l'arrivée de la revue (*A Suivre*) de Casterman provoque de nombreux changements dans les rangs de la bande dessinée belge. On l'observe chez les auteurs qui y participent : Benoît Sokal et son polar animalier *Canardo* (dès 1978) ; François Schuiten qui réalise dans la revue le début du cycle *Les cités obscures* avec Benoît Peeters<sup>4</sup>, où l'architecture et le lyrisme tiennent un rôle-clé, et où les clin d'œil à la ville de Bruxelles sont nombreux ; et enfin, Didier Comès et son utilisation des clairs obscurs hérités de Caniff, Pratt et Muñoz, qui lui sert à évoquer poétiquement son attachement aux Ardennes (*Silence* en 1981, *La Belette* en 1983, ou encore *Eva* en 1985).

---

<sup>1</sup> Il fait essentiellement des « one shot » sur ce thème, dont *Deogratias* (2000) sur le traumatisme post-génocide au Rwanda.

<sup>2</sup> Il a notamment produit *Bernard Prince* en collaboration avec Greg (1966), *Comanche* (1969), *Jérémyah* (1977), etc.

<sup>3</sup> Avec Kamargurka, ils ont d'ailleurs participé à *Hara Kiri* jusque dans les années 1980. Le paradigme de leurs productions reste *Cowboy Henk* qui paraît depuis 1981 dans le journal flamand *Humo*.

<sup>4</sup> L'album *Les Murailles de Samaris* (1982) initie la série, qui ne garde du principe de la série classique de bande dessinée qu'une atmosphère par l'unité graphique et dans la teneur des récits (opposé à la suite classique de récits autour d'un personnage).

Pour terminer la liste des vingt auteurs, il reste à évoquer Thierry Van Hasselt et Dominique Goblet, issus de la nouvelle génération apparue à la faveur des années 1990. Le premier, autant éditeur « alternatif » qu'auteur<sup>1</sup>, n'est pas assujéti à un cloisonnement de la bande dessinée face à d'autres formes d'art graphiques ou narratives : il a de ce fait contribué, d'une manière personnelle, aux mutations de la bande dessinée dans les années 1990 et 2000. La seconde, par la semi autobiographie, mêle un dessin volontairement naïf à une plasticité exaltée et inconstante, notamment dans *Faire semblant c'est mentir* en 2007 à la maison d'édition française L'Association.

Cette exposition, au travers de la réunion d'auteurs hétéroclites, offrait une vision claire de la production belge des années 1970 à 2000 dans toute sa variété. On observe de plus des spécificités nationales prônées par un certain nombre d'auteurs, ainsi qu'une représentativité des francophones et néerlandophones qui respecte bien la réalité de la bande dessinée belge contemporaine. Les commissaires d'exposition sont donc parvenus à mettre en scène l'identité belge au cœur du discours, ce qui n'est pas inopportun dans un contexte de crise politique. Didier Pasamonik illustre bien cette position : « En élargissant ce propos à l'ensemble de la bande dessinée belge de l'âge d'or, mais aussi aux œuvres contemporaines, je pense qu'on peut voir que la BD belge unit encore le pays. Elle reste une culture partagée, en dépit des frontières régionales. C'est une Belgique commune, qui partage encore des valeurs unitaires et structurantes<sup>2</sup>. »

### c) Musées personnels, vitrines personnelles

Les « musées personnels » constituaient donc un axe fondamental dans l'exposition : composés de cinq planches de « maîtres anciens » de la bande dessinée ils permettaient, à plusieurs niveaux, de mêler les influences et les inspirations des auteurs présentés. Les vitrines avaient un rôle analogue, se concentrant plus sur leur intimité. Mesurant un peu plus de 3m<sup>3</sup>, elles étaient garnies

---

<sup>1</sup> Il a notamment fondé, avec ses collaborateurs de *Frigo*, la maison d'édition d'expérimentation Fréon en 1994. En tant qu'auteur, il a notamment produit *Gloria Lopez* (2000), *Brutalis* (2002) et *Les images volées* (2008, avec Mylène Lauzon).

<sup>2</sup> Propos rapportés dans BAUMANN Roland, « Regards croisés de la BD belge », in *La Revue Nouvelle*, n°5-6, mai-juin 2009, pp. 110-112.

d'éléments variés qui devaient être représentatifs de leur personnalité. Les « musées personnels » autant que les vitrines étaient le fait d'une collaboration avec les auteurs.

On peut distinguer trois types « d'influences croisées » mises en valeur par ces éléments. La première concerne le parcours même des auteurs : la plupart étant les acteurs d'une mutation symptomatique de la bande dessinée mondiale, il fallait montrer leurs références de base, et celles par lesquelles ils ont littéralement été bouleversés (quand les deux types ne coïncidaient pas). C'est ainsi que l'on pouvait trouver des planches issues de bandes dessinées historiques belges : une planche de *Chlorophylle* de Macherot pour Ptiluc (faisant écho aux rats mis en scènes dans l'œuvre de celui-ci) ; une planche des *Idées Noires* de Franquin dont le pessimisme correspondait bien à l'attitude désabusée typique des polars chez le personnage *Canardo* de Sokal ; ou encore une planche de *La marque jaune (Blake et Mortimer)* de Jacobs, archétype d'un réalisme graphique desservant une intrigue à base d'aventures, comme on en trouve dans les récits de Dufaux. Certaines planches historiques choisies pouvaient aussi être tirées d'œuvres marquantes, influentes sur le style à venir des certains auteurs : c'est le cas de *Blueberry* (de Giraud et Charlier), sensiblement importante dans la carrière d'Hermann puisque cela va l'amener à faire *Comanche* ; ou encore une planche tirée de *Feux* de Mattotti, qui selon les dires de Thierry Van Hasselt, l'a marqué durablement. Les vitrines étaient un autre moyen mis à disposition des auteurs pour se révéler, chacun à sa manière : Walthéry qui adore le jazz y a mis des 33-tours, Herr Seele a remplacé sa vitrine par un piano à l'effigie de *Cowboy Henk* (il collectionne les pianos), Cauvin et Van Hamme se sont représentés par leur manière de travailler (Cauvin dans une chaise longue, Van Hamme debout devant un pupitre), Midam par une hache qui rappelle l'univers des jeux vidéos où évolue son *Kid Paddle*... Certains auteurs y mélangent un certain nombre d'éléments qui évoquent leur univers : attributs relevant du western (*Comanche*) avec une présence du casque d'un des héros de *Jérémyah* chez Hermann, mélange de naturalisme et de sculpture chez Frank Pé (il est fasciné par Rodin), livres et cartes rappelant l'Afrique coloniale chez Stassen, étagère construite en livres de Frémok pour Van Hasselt...

Deuxièmement, toutes ces références, et en particulier les « musées personnels », montraient un autre type de « croisements » possibles entre les auteurs : les modèles communs. C'est ainsi qu'on retrouvait des planches d'illustres

auteurs belges chez nombre d'entre eux, comme Franquin (Van Hamme, Sokal, Frank Pé, Midam, Tome), Hergé (Van Hamme, Marvano, Geluck, Herr Seele), Tilleux (Cauvin, Dufaux, Midam, Tome), Marc Sleen (Johan De Moor, Herr Seele), etc. Mais aussi des référents étrangers : Jean Giraud – Moebius (chez Van Hamme, Hermann, Dufaux, Yslaire), Hugo Pratt (chez Sokal et Comès), Milton Caniff (chez Comès et Schuiten), Carl Barks (chez Walthéry et Midam), Lorenzo Mattotti (chez Stassen et Van Hasselt), etc.

Le dernier lieu des références communes concernait évidemment ce lien entre l'histoire de la bande dessinée belge et le reste de la bande dessinée mondiale. Comme nous venons de le mentionner, un certain nombre d'auteurs parmi les vingt présentés considérait de fait que certaines de leurs références étaient étrangères. Même si le propos de l'exposition concernait l'après-1968, on observe que les principales influences des belges mises en valeur dans l'exposition jalonnaient tout le XXe siècle. Mis à part chez les auteurs belges, les principales références de la première moitié du XXe siècle étaient américaines : Schuiten qui s'inspirait logiquement de *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay (1905-1913), compte tenu du graphisme rappelant l'Art Nouveau de l'architecture bruxelloise ; *Krazy Kat* d'Herriman, bande dessinée surréaliste de référence (1913-1944) (chez Comès et Schuiten) ; ou encore *Tarzan*, de Burne Hogarth (dès 1936) en tant qu'inspiration de Frank Pé. Venaient ensuite les courants d'émancipation de la jeunesse, avec des personnifications de l'*underground* américain (Crumb pour Herr Seele, Gilbert Shelton pour Ptiluc) ; mais également des français (Jean Giraud/Moebius, Goscinny, Uderzo, Tardi, Alex Barbier, etc.) ainsi que des italiens (Hugo Pratt, Lorenzo Mattotti). Pour finir, on peut citer des références récentes, issus des alternatifs français des années 1990, pour les auteurs tels que Dominique Goblet (Jean-Christophe Menu) et pour Jean-Philippe Stassen (David B.).

Même si dans certains cas des choix de références ont pu être surprenants, il est clair qu'il s'agissait bien là de « regards croisés ». On en retire, pour la bande dessinée belge de l'après-1968, des influences complexes : belges en grande partie bien sûr, mais aussi profondément ancrées dans l'histoire de la bande dessinée mondiale.

d) L'audience visée pour « Regards Croisés... »

L'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique était donc un moyen de renforcer la place de la bande dessinée au sein des formes d'art « classiques ». Les institutions telles que les musées des Beaux Arts sont en effet l'archétype du « haut lieu de la culture ». Ce genre de structures, selon Pierre Bourdieu et Alain Darbel<sup>1</sup>, sont par leur fonction des lieux où l'accessibilité est la plus souvent réservée aux classes cultivées, même si la démocratisation des musées depuis les années 1970 et l'essor des expositions dans les années 1980 ont probablement légèrement fait fléchir ce phénomène. Il serait donc intéressant de voir quelles ont été les motivations de la rencontre entre la bande dessinée et cette haute institution des arts.

Comme on l'a dit, les Musées Royaux des Beaux Arts se sont mis à disposition de *BD Comics Strip Brussels 2009*. L'institution bénéficie déjà d'une large fréquentation du fait du tourisme ; la volonté principale voulue par la région pour l'année à thème allait donc dans le même sens. Cela s'observe notamment dans l'important plan média mis en œuvre pour l'occasion (en plus de la communication internationale déjà évoquée, la presse belge a été largement mise à contribution). Du fait du bilinguisme inhérent à la ville de Bruxelles (français et flamand), ainsi que de son statut de capitale européenne, toute la communication de l'exposition (jusqu'aux cartels) a été réalisée en trois langues (français, néerlandais, anglais). L'exposition visait donc à attirer un public touristique, mais aussi belge et bruxellois.

On pourrait appréhender « Regards croisés... » comme une exposition ne visant pas particulièrement à attirer un public « cultivé », ce que nous allons démontrer par quatre points. Premièrement, l'universalité de la bande dessinée belge prônée un temps (le gommage des spécificités belges) sert volontiers l'idée de ciblage d'un public international, principalement francophone. Deuxièmement, on l'a déjà mentionné, Pascal Lefèvre évoque l'omniprésence de la culture bande dessinée dans la société belge, ce qui pourrait avoir comme effet d'attirer des publics non habitués à fréquenter les Musées Royaux des Beaux Arts. Troisièmement, on peut évoquer l'image de la bande dessinée, considérée comme un art populaire ou

---

<sup>1</sup> BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, Paris : Les éditions de minuit, Coll. « Le sens commun », 1969, rééd. augm., 2007.

mineur, voire une forme de communication infantile : les classes dites populaires (au sens sociologique) pourraient de cette façon être attirées par une exposition de bande dessinée. Et enfin, en raison de l'importance de la partie introductive de l'exposition sur l'histoire de la bande dessinée belge (dans les 130 planches présentées plus les documents), il faut mentionner un dernier attrait pour le public : celui lié à la nostalgie.

On peut en définitive relier ces quatre points à différents types de publics potentiels. En terme de nationalité, les belges (et bruxellois) étaient bien entendu concernés par le cœur du propos, surtout si on considère la valeur identitaire de la bande dessinée en Belgique ; mais également les francophones en général (de France comme de Suisse, où il existe une réelle culture de la bande dessinée), et les néerlandophones (la bande dessinée hollandaise n'est pas en reste). L'exposition pouvait aussi attirer les publics des autres pays européens où le média tient un rôle important : Angleterre, Allemagne, Italie, Espagne en particulier. En terme d'âge, l'exposition ouvrait un champ large : les enfants, avec des auteurs comme Cauvin, Midam, Tome par exemple ; les jeunes adultes, touchés non seulement par la bande dessinée classique que par les alternatifs ; jusqu'aux personnes âgées, habituées des lieux comme les Musées Royaux des Beaux Arts, possiblement touchées ici par la nostalgie de la bande dessinée belge de leur enfance. Et enfin, cette exposition pouvait également attirer les classes populaires autant que les classes cultivées<sup>1</sup>.

L'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » mélange donc plusieurs choses. Elle s'inscrit dans une lignée importante d'expositions de bandes dessinées, dans un lieu lui-même propice aux grandes expositions et rétrospectives artistiques. Il ne s'agit pas ici de la première exposition de bande dessinée dans un musée de cette importance ; mais par le contexte dans lequel elle s'inscrivait, elle devait participer au rayonnement de la ville de Bruxelles sur la scène nationale et internationale, autant qu'elle ambitionnait l'institutionnalisation la bande dessinée pour la présenter comme l'égal des arts « classiques ». Elle participait enfin, de concert avec le rôle habituel des Musées Royaux, à renforcer une identité nationale. Reste à voir si « Regards croisés... » a également pu répondre aux principales

---

<sup>1</sup> Ce que l'on peut qualifier de « classe cultivée » par rapport à la bande dessinée concerne par exemple des praticiens, collectionneurs, étudiants ou chercheurs.

préoccupations liées à l'ambiguïté de la mise en exposition de la bande dessinée. C'est-à-dire, si l'ambition de départ s'est concrétisée dans sa réalisation et sa réception.

### **III. « Regards Croisés... » ou la conduite d'une pratique de l'exposition**

Si l'on peut aisément faire une métaphore entre le scénario de bande dessinée et celui qui guide la tenue d'une exposition, il n'en est pas de même dans la pratique. La construction du discours d'une exposition nécessite en effet de se préoccuper du public qui sera amené à le recevoir, et dans ce sens à ne pas le considérer comme étant homogène, comme un auteur peut le faire lorsqu'il s'adresse au lecteur. Les nombreux types de publics constituent autant d'entités qui reçoivent les informations et réagissent aux œuvres d'une multitude de manières : il est donc important pour l'organisateur et le scénographe de les considérer dans leur ensemble, afin de concevoir un parcours qui satisfasse tout le monde. Après la mise en place du concept de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge », Jean-Marie Derscheid et Didier Pasamonik se devaient de prendre en compte tous les publics potentiellement visés (ceux qui visitent rapidement, ceux qui regardent ce qui les intéresse, ceux qui ont le souci d'apprendre et font une visite « linéaire », etc.) en fonction de la topographie des lieux. C'est-à-dire déterminer les passages obligés des visiteurs, sélectionner des œuvres et objets caractéristiques, définir la scénographie avec Winston Spriet dans un souci de clarté, etc.

Les nombreuses expériences des principaux organisateurs concernant les expositions de bande dessinée ont dû être un atout considérable dans la mise en place du parcours de « Regards croisés... ». On pourra se demander si les choix qu'ils ont opérés, après diagnostic, se sont révélés judicieux vis-à-vis des publics et face à ce paradoxe que constitue l'exposition de la bande dessinée. Et pour mieux

comprendre les choix de scénographie et de parcours, il ne sera pas inutile de faire un détour par les autres types de mises en œuvre d'expositions de bande dessinée.

## 1. Types de scénographies d'expositions de bande dessinée

### a) Des origines à la norme « classique »

Il faut prendre en compte que les premiers exemples d'expositions de bande dessinée avaient comme toile de fond une volonté de légitimation pour le média bien plus prononcée qu'aujourd'hui. La scénographie de l'exposition « Bande dessinée et Figuration Narrative » au Musée des Arts Décoratifs de Paris (1967) en est l'archétype. Divisée en quatre sections réparties sur cinq salles, dont les trois premières réservées à la bande dessinée, elle proposait une scénographie qui permettait aux publics de se familiariser avec la bande dessinée. Dans la première section, on pouvait voir des structures de cubes qui mettaient en scènes des cases agrandies et des éléments de vocabulaire de la bande dessinée ; la seconde, basée sur la structure narrative de l'image en général, était organisée comme un labyrinthe, où des panneaux supportaient des accrochages de cases agrandies ; la troisième reprenait le principe des panneaux et agrandissements de cases ou de planches, et comportait une pièce sombre où étaient disposés des ektachromes<sup>1</sup> éclairés. Les sections suivantes étaient consacrées à la Figuration Narrative. Toutes les pièces exposées étaient munies de notices.

L'idée des agrandissements de cases, compte tenu de l'absence de planches originales, peut aujourd'hui paraître étrange : il était cependant justifié par les organisateurs en raison de l'idée que les dessins de certains auteurs de bandes dessinées pouvaient être techniquement très habiles au point de pouvoir subir n'importe quel grossissement. Ils tablaient ainsi sur des cases « fortes » plastiquement, au détriment de la narrativité propre aux multicaadres, simples ou feuilletés. Il y avait certainement aussi la volonté de faire une analogie entre les cases et les tableaux, ce qui permettait de ne pas dérouter le public au premier abord, mais qui révèle un fort désir de faire admettre que le média ne se conformait pas à l'idée qu'on s'en faisait alors.

---

<sup>1</sup> Films photographiques inversibles, en couleur.

Il semble que la première exposition de bande dessinée véritablement composée de planches originales soit « La bande dessinée en Belgique » en 1968 à Bruxelles<sup>1</sup>. Peut-être est-ce dû au fait que l'exposition soit installée dans la Bibliothèque Royale : l'accrochage de planches originales s'est alors imposé de façon naturelle. Comme on l'a dit, on ne dispose pas de plus d'informations sur cet évènement, sinon que chaque planche exposée était munie d'un cartel.

Les expositions de bande dessinée des années 1970-1980 semblent aussi choisir le chemin de la planche originale (souvent appuyée par des documents), que ce soit dans des musées, galeries, festivals ou librairies spécialisées. Du fait de l'importance croissante que l'on accorde à cette époque à l'aura de la planche, on la retrouve de plus en plus dans les musées, et dans une certaine mesure dans les galeries<sup>2</sup>. On peut d'ailleurs mentionner l'exemple de l'exposition sur Hugo Pratt à la « Galerie 2016 » en 1981, où Dersheid choisit un mode d'exposition réellement adapté au support : les strips de *Fable de Venise* en noir et blanc munis de couleurs au dos (indications pour l'imprimeur) étaient exposés sur des tables lumineuses de manière à faire apparaître ces couleurs par transparence. D'une autre manière, plus classique, on peut reprendre l'exemple tiré d'un article de Jean-Pierre Mercier et Jean-Philippe Martin, caractéristique de la généralisation progressive de la mise en exposition de la planche originale : l'exposition « Hergé dessinateur » au Musée d'Ixelles en 1988. Conçue par Benoît Peeters et Pierre Sterckx, l'exposition proposait selon Mercier et Martin « deux cent planches judicieusement choisies pour leur exemplarité et sobrement mises en scène pour ne pas gêner l'observation<sup>3</sup> ». La pratique de l'exposition de la bande dessinée, au travers de ces deux exemples, s'adapte donc à la planche originale : neutralité du contexte et modalités d'exposition en fonction des cas, mais grâce à ce phénomène, on peut aussi entrevoir la possibilité d'accrocher des planches exemplaires, c'est-à-dire des entités autographiques « fortes » au regard de l'album.

---

<sup>1</sup> Faute de documents sur le sujet, on peut se demander si l'exposition sur Winsor McCay au Metropolitan Museum de New York en 1966 était composée de planches originales.

<sup>2</sup> En effet, tandis que les expositions de planches dans les musées contribuent à légitimer la bande dessinée en tant qu'art, les galeries exposent des planches originales en raison de l'importance graduelle du marché et des collectionneurs. A l'inverse, elles sont peut-être moins logiquement présentes à cette époque dans les festivals, plus tournés vers l'industrie de consommation.

<sup>3</sup> MARTIN Jean-Philippe, MERCIER Jean-Pierre, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions », in *Art press* spécial n°26, « Bandes d'auteurs », 2005, p. 93.

A partir des années 1990, la planche originale se généralise dans les expositions : à l'exposition « High and Low Art » sur Robert Crumb au MOMA (New York, 1990), à « Maîtres de la bande dessinée européenne » à la BNF à Paris en 1999, à « Masters of American Comics » au Museum of Contemporary Art de Los Angeles en 2005, etc. Ces exemples pris parmi beaucoup d'autres sont révélateurs de cette nouvelle primauté de la planche originale (du fait de l'augmentation du nombre de collectionneurs) ; l'apparition des premières structures spécialisées précipite de plus cette prééminence. Etant donné la différence fondamentale entre la vision d'une planche originale en exposition – qui relève d'une réception collective simultanée – et la lecture intime d'un album, il serait maintenant utile de s'intéresser aux autres modes d'exposition de la bande dessinée qui tentent de pallier à cette dichotomie : les expositions « hybrides » et les « expositions spectacle ».

#### b) Expositions « hybrides »

Le vocable d'exposition « hybride », faute d'un terme plus approprié, qualifie les expositions donnant à voir la bande dessinée d'une manière élargie, en la faisant correspondre à d'autres formes d'art ou d'expression. Il s'agit dans ce cas de faire de la bande dessinée une référente de la forme d'art qui lui est associée, l'échange (ou transdisciplinarité) permettant de mettre à jour des éléments nouveaux. L'exposition « hybride » au sens où on l'utilise ici ne correspond pas à la plupart des premières expositions où la bande dessinée ne servait que de prétexte à un discours prédéfini, souvent vulgarisateur (comme dans le cas des expositions mettant en avant le côté sociologique, éducatif ou psychanalytique de la bande dessinée).

On pourrait dans ce cas parler de nouveau de l'exposition « Bande dessinée et Figuration Narrative », mais ce serait peut-être inapproprié : en effet, on a vu que le lien avec la Figuration Narrative était plus une caution intellectuelle à la mise en place d'une première grande exposition de bande dessinée. Les commissaires d'exposition s'étaient ainsi servi du terme « Figuration Narrative » pour établir un lien entre un mouvement d'art « officiel », quitte à induire le public en erreur (on pourrait en effet s'attacher à démontrer que ce terme correspond mal à la dénomination de la bande dessinée, mais ce n'est ici pas le propos).

On peut par contre retenir deux exemples récents de ce type d'expositions « hybrides », qui semblent mieux convenir à la définition vue plus haut. La première, « Toy Comix », au musée des Arts Décoratifs de Paris, s'est déroulée du 15 novembre 2007 au 9 mars 2008. Les commissaires d'exposition étaient Jean-Christophe Menu (éditeur à L'Association) et Dorothee Charles (conservatrice du département des jouets du musée des Arts Décoratifs). Le principe consistait en la mise en rapport de trente-quatre dessinateurs actuels de bande dessinée avec les départements des jouets du musée. Les auteurs étaient invités à produire sur le thème d'un jouet qu'ils avaient choisi : le but était de mettre en relief des éléments soit autobiographiques, soit fantasmés, souvent autour du thème de l'enfance. Parmi toutes les productions d'auteurs exposés, il y en a une qui pouvait retenir d'avantage l'attention, comme une mise en rapport féconde du média avec le monde ludique des jouets. Il s'agissait d'un mur avec un décrochement (comme un pupitre ou un lutrin) élaboré par Vincent Sardon, où étaient disposés quelques deux mille tampons. L'analogie entre le tampon pour enfant et le principe de reproductibilité de la bande dessinée était évidente ; cela permettait aussi de se rapprocher de l'enfance par le côté ludique de l'installation, étant donné que tous les tampons étaient amovibles.

La seconde exposition de type « hybride » est directement inspirée des mouvements artistiques qui se sont nourris de la bande dessinée, notamment le Pop Art. Il s'agit de l'exposition « Vraoum ! : Trésors de la bande dessinée et Art contemporain », également à Paris, à La Maison Rouge, du 28 mai au 27 septembre 2009. Les commissaires d'exposition étaient David Rosenberg (commissaire d'expositions d'Art contemporain) et Pierre Sterckx (spécialiste de Tintin et ami d'Hergé, qui a notamment conseillé celui-ci pour sa collection d'Art contemporain<sup>1</sup>). Cette exposition proposait quatre-vingt œuvres d'art contemporain (dessins, peintures, sculptures, etc.), toutes influencées par le Neuvième Art. Les planches originales étaient disposées en fonction de leur thème (« Walt Disney productions », « Super Héros », etc.) et correspondaient ainsi aux œuvres des artistes contemporains. On peut en citer deux principalement, en raison de leur caractère de dérision et de distance vis-à-vis de cet imaginaire collectif que personnifient certaines œuvres illustres de bande dessinée. *L'hospice* de Gilles Barbier (2002), par exemple, proposait des sculptures à taille humaine de super héros dans un contexte de

---

<sup>1</sup> Il lui a notamment fait rencontrer Andy Warhol, qui a sérigraphié son portrait (ces portraits d'Hergé par Warhol sont visibles au Musée Hergé à Louvain-La-Neuve).

maison de retraite, ce qui ramenait les surhommes (ou femmes) présentés au rang de mortels : une sorte de désacralisation du mythe. De la même manière, Hyungkoo Lee exposait son *Ridicularis* (2008), qui n'était autre qu'un faux squelette de *Dingo*, présenté à la manière d'une ossature d'animal d'un Muséum d'Histoire Naturelle. Dans ces deux cas, le clin d'œil était flagrant pour n'importe quel type de public (y compris pour les non spécialistes en bande dessinée), ce qui exemplifie un mariage réussi entre la bande dessinée et l'Art contemporain pour prendre le contre-pied de l'exposition de bande dessinée classique. D'une manière générale, les expositions de type « hybride » sont le produit d'une légitimation accrue de la bande dessinée, ce qui est d'autant plus probant que l'on voit les auteurs de bandes dessinées être de plus en plus systématiquement qualifiés d'artistes (le côté littéraire s'efface donc un peu).

### c) « Expositions spectacle »

« L'exposition spectacle » est pour Jean-Philippe Martin et Jean-Pierre Mercier un moyen alternatif de voyager dans les œuvres de bande dessinée, de faire en sorte que les visiteurs se plongent littéralement dans l'univers d'un ou de plusieurs auteurs. On voit apparaître ce type de scénographie dans les années 1980 : d'abord avec des simples objets en trois dimensions (comme dans le cas de l'exposition « Les musées imaginaires de *Tintin* »<sup>1</sup>), puis ensuite avec de réelles reconstitutions (l'astronef de *Valérian* de Mézières et Christin – à échelle 1 – ou le bunker de Bilal par exemple, au festival d'Angoulême). Mercier et Martin y voient rapidement un danger, quand « l'exposition spectacle » est « destinée à valoriser ce qui est le plus immédiatement médiatique, [quand] elle éloigne des modalités de création de l'œuvre et peut aisément sombrer dans le kitsch des dessins par nature modestes (...) en décors parfois monumentaux »<sup>2</sup>. Ces travers se retrouvent notamment dans la muséographie de certains musées spécialisés. A l'Ozamu Tezuka Manga Museum, le visiteur est par exemple amené à déambuler dans l'usine

---

<sup>1</sup> A partir de 1979, cette exposition va tourner en Europe (à Paris, Bruxelles, au Danemark) et plus loin, comme au Québec. Il s'agissait de mettre en scène, par des reconstitutions d'objets ou des pièces de musée, des objets, machines et autres éléments issus de l'univers de *Tintin*.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 95.

de robots d'*Astroboy*. Dans une moindre mesure, « l'exposition spectacle » se retrouve dans certaines muséographies des musées européens. La muséographie « Les musées imaginaires de la bande dessinée » du CNBDI d'Angoulême (dès 2003), permettaient au visiteur d'accéder à la bande dessinée par le biais des principales thématiques qu'elle véhicule, dans un décor de reproductions de façades de musées ; au Centre Belge de la Bande Dessinée à Bruxelles, la mise en scène vise surtout à jouer sur le côté touristique de « l'univers BD » proprement belge, avec la présence de certains éléments muséographiques comme la 2 CV de Roba, des sculptures de *Tintin*, ou encore une reconstitution géante de bibliothèques d'albums belges classiques. L'exposition de planches originales est cependant à signaler dans ces deux derniers cas.

Pourtant une « exposition spectacle » peut se révéler féconde dans la mesure où elle est contrôlée, voire conçue par les auteurs eux-mêmes : elle peut alors devenir le prolongement ou le support du travail du ou des auteurs. L'Atelier angevin Lucie Lom, créé dans les années 1980, en est un bon exemple. Ses principaux protagonistes (Leduc, Mouzet, Mathieu<sup>1</sup>) expliquent eux-mêmes leur démarche concernant la scénographie de leurs expositions de bande dessinée :

« Nous revendiquons la scénographie comme acte de création et moyen d'expression au même titre que la mise en scène d'un texte de théâtre ou d'un opéra. (...) nous sollicitons l'imaginaire du "spectateur" pour qu'il se confronte de façon plus intime avec les œuvres proposées. »<sup>2</sup>

Cette conception de la scénographie a aussi été partagée par Schuiten et Peteers à l'occasion de l'exposition « Musée des ombres » au CNBDI d'Angoulême en 1989. Le parcours scénographique mêlait éléments d'architecture caractéristiques de leur série *Les cités obscures* et planches originales. Cela a donné une impulsion nouvelle dans la formation de leur univers, qui a pu ensuite se ressentir sur leur travail « sur le papier », autant que dans des scénographies ultérieures (éléments de décor – tramway encastré dans un mur par exemple – à la station Porte de Hal à Bruxelles, ou habillage de la station de métro parisienne Arts et métiers).

---

<sup>1</sup> Marc-Antoine Mathieu est lui-même un auteur de bande dessinée réputé.

<sup>2</sup> Daté de janvier 1990. Tiré de Atelier Lucie Lom, *God save the comics, scénographie d'une exposition*, catalogue de l'exposition « God save the comics » au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (Angoulême) du 25 janvier au 11 mars 1990, Angers : Lucie Lom, 1990.

Les « expositions spectacle » ont trouvé un dernier essor depuis le début des années 2000, suivant la conception d'une scénographie par les auteurs. La maison d'édition française Les Requins Marteaux a conçu plusieurs expositions – avec beaucoup de dérision chez eux – sur leur univers, notamment au travers de leur personnage emblématique, *Mr Ferraille*. Ils ont ainsi produit l'exposition itinérante « Musée Ferraille » (dès 2003, à Angoulême), qui retraçait la fausse histoire de la conception du personnage par des auteurs imaginaires (calqué sur la création de personnages comme Mickey de Disney) : on pouvait y retrouver des originaux (planches originales ponctuées de repentirs à destination du public, etc.), des reproductions (fausses affiches typées années 1930 jusqu'aux années 1950), ainsi que des éléments de décor (personnages, maquette d'un hypothétique parc d'attraction Ferrailand, etc.).

Les types de scénographies évoqués participent donc à réduire l'ambiguïté de la pratique de l'exposition de la bande dessinée. Dans certains cas, on assiste à un attrait de plus en plus accru du « vivant » pour mettre en scène les auteurs : c'est le cas des « concerts-dessins » lors du festival d'Angoulême (les dessinateurs dessinent en public et en musique) et des « Matches de catch de dessinateurs à moustache » (où des auteurs déguisés s'affrontent lors de « duels dessinés » et sont soumis au vote du public). Mais c'est aussi le cas des fresques conçues spécialement pour des expositions, comme celles qui ont été produites à l'occasion de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge ». Il va être maintenant question de voir de quel type de scénographie se sont inspirés les organisateurs de cette exposition.

## 2. Scénographie et modes d'action de « Regards Croisés... »

### a) Partie introductive

La partie introductive de l'exposition, passage obligatoire pour les visiteurs qui voulaient se rendre au labyrinthe des vingt auteurs, abordait le contexte historique de la bande dessinée belge jusqu'aux années 2000. Située au niveau -3 du musée, elle investissait le secteur entièrement : vingt-deux lutrins répartis dans le premier corridor, une grande salle et un autre corridor. Si les lutrins composaient

l'essentiel de ce prologue historique, il faut néanmoins mentionner la statue de Tintin de Nat Neujean qui investissait le grand espace vide, un écran pour la maison d'édition L'employé du moi et trois fresques sur vinyl autocollant aux murs (Fig. 3).

Les lutrins, les seuls qu'on puisse trouver dans toute l'exposition, permettaient d'exposer des planches originales ou des anciennes éditions d'albums. Le principal point positif de ce mode d'exposition est évidemment qu'ils pouvaient autoriser une appréciation approfondie des planches, albums et revues, étant donné qu'ils se rapprochaient d'une horizontalité plus propice à la lecture (Fig. 4). D'une hauteur d'un mètre environ, leur contenu pouvait être à priori visible par tous, y compris par les enfants ou les personnes en chaise roulante.

Comme dans le catalogue d'exposition, le propos était structuré selon deux types de thématiques emblématiques de la bande dessinée belge : celle concernant la Belgique précisément, et celle s'émancipant des spécificités belges. Tous ces thèmes étaient développés sur des grands cartels disposés entre chaque lutrin. L'histoire belge était abordée notamment par l'identité historique (une planche de *Godefroy de Bouillon* de Sirius par exemple), la royauté (*Tintin, Le sceptre d'Ottokar*), le scoutisme (*La patrouille des Castors* de Charlier et Mitacq), les mythes ardennais (une planche de *L'almanach* de Servais notamment), ou encore la notion de famille (*Suske en Wiske* de Vandersteen, *Boule et Bill* de Roba, etc.). Les autres thèmes récurrents étaient évoqués au travers de la tradition feuilletoniste propre à la bande dessinée belge (des extraits de *Barbe Rouge* de Charlier et Hubinon, *Ric Hochet* de Duchâteau et Tibet, *Gil Jourdan* de Tillieux, *Lefranc* de Martin, etc.), mais aussi par l'apport de la mythologie outre-atlantique à la production nationale (*Tintin en Amérique* d'Hergé, *Pin-up* de Yann et Berthet, etc.) ; enfin, on pouvait y trouver les préoccupations relevant du fantastique ou de la science fiction (une planche de *L'épervier bleu* de Sirius, un album de *Yoko Tsuno* de Leloup, etc.), du renouveau de la « ligne claire » (avec *Art Moderne* de Swarte ou *Bob Fish* de Chaland) ainsi que les nouvelles expérimentations des années 1990-2000 (un inédit d'Eric Lambé, *Lettre à Pauline* de Xavier Löwenthal, *Cèdre et Séquoia* de Poot, etc.). La plupart des albums ou revues exposés étaient des premières éditions historiques : en plus de montrer par ce biais un échantillon de l'édition en Belgique, cela était propice au réveil des nostalgies chez un certain public belge. On peut y voir un autre effet : en tenant compte des thèmes profondément identitaires, cela pouvait aussi susciter une appartenance à la Belgique chez les visiteurs belges en général. Les planches

originales, les albums et revues ont ainsi dû être choisis en fonction de la pertinence du propos général de l'introduction. Dans le cas des planches originales, il est plus probable que l'identification à un thème ait été la principale caractéristique dans leur choix, plutôt qu'à partir des qualités plastiques et esthétiques.

Pour un public étranger, l'introduction ne devait donc pas avoir le même impact. Cependant, les jalons historiques étaient assez bien conçus (les thématiques se succédaient en respectant plus ou moins une chronologie) pour qu'ils puissent avoir assez d'éléments pour comprendre les différentes facettes de la production belge. Les fresques allaient dans le même sens, puisqu'elles représentaient les visions de trois auteurs sur la bande dessinée belge dans son ensemble, et même plus loin en l'inscrivant dans une histoire mondiale du média (en particulier dans la fresque de François Avril). En plus de la mise en scène d'une généalogie rappelant la conception initiale de l'exposition, tout de la position géographique de la Belgique, de la complexité de l'universalité et du poids historique de la production belge étaient là : ces fresques ont en effet été réalisées par Ever Meulen (belge), Joost Swarte (néerlandais) et François Avril (français).

#### b) Le labyrinthe des auteurs

La partie suivante constituait le cœur de l'exposition. Située au -4 du musée (en contrebas de la partie introductive, une volée de marche la séparant de celle-ci), elle était construite comme un parcours permettant au visiteur d'aborder successivement les vingt auteurs. Dès le départ, les deux premières cellules de Van Hamme et Cauvin appelaient les visiteurs encore occupés dans l'introduction, notamment grâce à une structure suspendue à cet effet<sup>1</sup>. A partir de la troisième cellule (celle d'Hermann), le visiteur était invité à suivre un parcours que l'on peut qualifier de labyrinthe. Il fallait en effet considérer la topographie spécifique de cet espace du musée (qui comprend au centre un puits de lumière hémicirculaire), c'est pour cela que les commissaires d'exposition et le scénographe ont mis au point un

---

<sup>1</sup> Il s'agissait d'une reconstitution de boules de papier géantes, rappelant le travail scénaristique de ces deux auteurs. Dans la pratique, si ces « boules » étaient bien visibles de loin, on pouvait peut-être avoir des difficultés à les identifier comme telles (elles devaient à l'origine être pourvues de motifs de bande dessinée, pour matérialiser des brouillons de planches froissés, mais elles étaient en définitive blanches) (Fig. 5).

système de cellules matérialisées par des cloisons de bois prenant appui sur le puits de lumière d'un côté (bord sud), et sur les murs de salle de l'autre bord (bord nord ; pour plus de clarté, se référer au plan général de l'exposition, Fig. 1). Le visiteur pouvait donc se promener à sa guise d'une cellule à l'autre, ce qui est en accord avec les différents types de stratégies de visite d'une exposition<sup>1</sup> : l'espace était ainsi propice aux visiteurs ayant le souci d'apprendre (qui suivent généralement un parcours sans y déroger) jusqu'à des visiteurs qui pouvaient faire le choix de « flâner » d'une œuvre à l'autre. Compte tenu de la fragilité des planches originales (en papier), aucune lumière naturelle ne pénétrait dans l'espace d'exposition.

Chaque cellule était composée, comme nous l'avons vu dans la présentation de l'exposition, d'un certain nombre de planches personnelles (entre dix et vingt environ), d'une vitrine et d'un « musée personnel », d'un texte de présentation de l'auteur en vinyl autocollant apposé sur le mur, ainsi que d'un agrandissement sur toile suspendu au niveau du point de départ de chaque cellule. Celui-ci reprenait une image caractéristique de chaque auteur, et servait également à signaler au visiteur qu'un nouvel espace commençait (Fig. 6). Outre les planches classiques exposées, le visiteur pouvait observer la présence d'écrans chez certains auteurs (chez Sokal par exemple, étant donné qu'il a travaillé dans le domaine du jeu vidéo) ou de projections au sol (notamment chez des scénaristes comme Cauvin, ce qui permettait de passer en revue un bon nombre de séries sur lesquelles celui-ci a travaillé). Chez certains autres auteurs, des toiles étaient exposées en plus des planches : chez Geluck, trois toiles, dont chacune représentait la case d'un strip, chez Frank Pé et Herr Seele des toiles également, et dans le cas de Goblet des grands formats au stylo à bille, par exemple.

Les planches originales de la partie consacrée aux vingt auteurs étaient donc toutes accrochées sur des murs blancs. Elles étaient fixées à une hauteur moyenne de 160 cm (et souvent de part et d'autre de cette hauteur). Derscheid, comme il le précise<sup>2</sup>, aurait préféré que les séquences de planches soient regroupées dans le même encadrement : le visiteur aurait alors compris aisément

---

<sup>1</sup> Selon Martine Levasseur et Eliseo Veron, les stratégies de visite d'une exposition révèlent plusieurs caractères sociologiques, désignés par des qualificatifs animaliers : le papillon (visite motivée, œuvres choisies dans le parcours selon le propos de l'exposition), la fourmi (suit le parcours « docilement », a le souci d'apprendre), le poisson (visite rapide, en retrait) et la sauterelle (parcours subjectif). Tiré de « Ethnographie d'une exposition », in *Histoires d'expo. Un thème, un lieu, un parcours*, Paris : Peuple et Culture, CCI, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 29-32.

<sup>2</sup> Se référer à l'entretien avec Jean-Marie Derscheid. Annexes I, p. 134.

qu'il avait affaire à une suite de planches d'un même récit. Ce ne fut pas le cas dans la pratique, chacune des planches avait un cadre autonome même si ceux-ci étaient presque collés bord à bord (au lieu des 25 cm de séparation habituels – Fig. 7). Chaque planche ou séquence de planches était logiquement pourvue d'un cartel (trilingue, nous l'avons vu) où figuraient le nom de l'auteur ou des auteurs, le titre de la série, le titre de l'album plus précisément, la date, l'édition, la situation de la planche dans l'album, le format, la technique et la provenance (Fig. 8). Leur position variait selon celle de la planche, ce qui avait pour effet de les voir situés souvent à des hauteurs malaisées : en dehors des planches situées à la hauteur de 160 cm, on pouvait trouver des cartels aux alentours de 90 cm ou au contraire à une hauteur approximative de 200 cm (ce qui pouvait poser problème pour un public d'enfants ou de personnes en fauteuil roulant). Dans certains cas, comme chez Johan De Moor, les dessins exposés nécessitaient de nombreux cartels, souvent situés de part et d'autre des encadrements, ce qui pouvait perturber la lecture globale de l'ensemble (Fig. 9).

Nous pouvons aussi regretter qu'il y ait eu dans cette partie de l'exposition des disparités au niveau de l'éclairage. Comme dans la partie introductive, l'éclairage était zénithal (lampes au plafond), mais nous avons aussi pu observer que certaines planches étaient mises en valeur par un éclairage ciblé (grâce à des spots cadreurs). Les planches éclairées de cette manière (celles de Schuiten et d'Yslaire, et la longue séquence de planches de Van Hasselt) pouvaient alors donner l'impression qu'on leur donnait une importance accrue (Fig. 7). Loin de cette idée, il semble plus probable qu'il n'y ait pas eu assez de projecteurs pour toutes les planches exposées ; les commissaires d'exposition auraient alors décidé d'exploiter la plasticité de certaines planches au détriment des autres (notamment là où la couleur était primordiale, comme celles de Van Hasselt réalisées à la peinture à l'huile sur papier).

Nous connaissons le sens de lecture occidental d'un album de bande dessinée, par conséquent nous pouvons pointer un dernier problème. Même si le parcours se prêtait à un cheminement « labyrinthique », le visiteur était la plupart du temps invité à suivre les cellules les unes après les autres. Certaines cellules (celles situées sur le bord nord de l'exposition) étaient par conséquent visibles selon un cheminement contraire au sens de lecture habituel : cela devait avoir pour effet de déstabiliser le visiteur, surtout quand celui-ci se trouvait face à une séquence de

planches. Cependant, il est vrai qu'il est assez improbable qu'une exposition de bande dessinée doive s'étendre sur un seul côté sous prétexte que ce serait contraire au sens de lecture.

### c) Espaces personnels

Les « musées personnels » s'inscrivaient dans le parcours « labyrinthique », et comme on l'a déjà précisé, faisaient partie intégrante de chaque cellule. Composés de cinq planches et ayant pour fonction de montrer les influences de chaque auteur, la scénographie les concernant devait être distinguée du reste des planches exposées. C'est dans ce but que les organisateurs de l'exposition ont privilégié leur exposition sur des murs de couleur. Le fait de choisir des couleurs sombres (bleu, vert, rouge, brun) donnait effectivement l'impression qu'il s'agissait de planches « spécifiques » : pour le visiteur néophyte en histoire de la bande dessinée, ces planches pouvaient avoir un attrait supplémentaire, et un public initié pouvait comprendre sans explications qu'il s'agissait des références historiques des auteurs, de leurs « maîtres anciens ». Les cinq cartels correspondants étaient structurés selon l'organisation des planches au mur. Dans certains cas, ils étaient également positionnés à des hauteurs peu raisonnables. Les encadrements des planches n'étaient pas homogènes (étant donné que certaines planches prêtées étaient déjà encadrées), cela pouvait encore une fois de plus donner l'impression de disparités entre les œuvres présentées : sur le « musée personnel » de Comès par exemple, la planche de *Krazy Kat* attirait davantage l'attention en raison de son cadre rouge vif (Fig. 10).

Dans le cas des « musées personnels » autant que dans les vitrines, on a évoqué qu'il s'agissait d'une collaboration avec les auteurs : certains auteurs ont même décidé d'exposer des planches de « maîtres anciens » tirées de leur collection personnelle. Les vitrines étaient situées généralement directement après les « musées personnels », et le visiteur pouvait donc comprendre aisément qu'il était question aussi d'une mise en avant de l'univers de l'auteur. D'une taille de 200 cm de hauteur et de côté, et de 90 cm de profondeur, éclairées par le dessus, leur contenu était varié, en fonction des préoccupations et du parcours personnel des auteurs : certains misaient sur des éléments propres à leur univers, d'autres comme Geluck

représentaient leur monde en parlant d'eux-mêmes (avec tous ces objets à l'effigie du *Chat*). Un cartel, situé en haut à gauche de la vitrine, expliquait les différents éléments qui y prenaient place (même si on peut aussi penser que celui-ci avait une localisation inconmode pour certains publics).

#### d) Autour des planches originales

Il faut mentionner un aspect important de « Regards croisés... », celui de l'adjonction à l'exposition de deux salles de lectures. Situées dans les deux coins nord du labyrinthe des auteurs (quasiment de part et d'autre du parcours), ils étaient organisés comme des petites bibliothèques : étagères occupées par des albums des séries ou « one shot » des vingt auteurs présentés, et sorte de tapis de lecture au centre (Fig. 11). La volonté était tout à fait louable : cela permettait aux visiteurs de pouvoir compléter leur visite et leur vision des planches originales par la lecture ou la consultation gratuite des albums. C'était en quelque sorte une réponse inventive à l'ambiguïté de la mise en exposition de la bande dessinée, le visiteur ayant la possibilité de saisir les différences fondamentales entre les deux entités qui composent une bande dessinée.

Cependant, on pourrait déceler dans cette démarche trois difficultés. La première concerne le temps passé par un visiteur dans l'exposition. Si l'on considère qu'en moyenne le temps de visite d'une exposition est d'une heure, et étant donné que pour une visite relativement complète de « Regards croisés... » il fallait en consacrer deux, on pourrait se demander si les visiteurs ont pris le temps de s'arrêter dans ces salles de lecture. S'ils y passaient du temps, c'était peut-être alors au détriment de la fin de l'exposition, ce qui amputait le discours proposé par les commissaires d'exposition (faire l'impasse sur les deux derniers auteurs présentés, Dominique Goblet et Thierry Van Hasselt, c'était aussi manquer l'importance de la bande dessinée belge contemporaine). Deuxièmement, les albums ayant été gracieusement confiés à l'exposition par des éditeurs (surtout francophones), on peut déplorer qu'il y ait eu quasi-intégralement des bandes dessinées en français. Et enfin, compte tenu de l'importance des « musées personnels » dans le propos de l'exposition, il semble qu'il eût été préférable de voir sur les étagères de la salle de lecture des albums de « maîtres anciens », dont les planches des « musées

personnels » étaient tirées<sup>1</sup>. En plus de la comparaison précédemment expliquée que cela pouvait susciter, un point semble primordial : celui de pallier, encore une fois, au principe de « l'art sans mémoire ». Les visiteurs qui ne connaissaient ni Milton Caniff, ni Gilbert Shelton ne pouvaient donc pas faire la connaissance avec leurs albums, ce qui dans le cas contraire les aurait peut-être incité à découvrir l'œuvre de ces « maîtres anciens ».

En dehors de l'exposition se tenait le « shop » du musée, situé à la fois à l'entrée et à la sortie de l'exposition (au niveau -3). La mention de cette boutique liée à l'évènement n'est pas négligeable étant donnée la nature reproductible des œuvres de bande dessinée, et de l'album comme principal support. On y proposait non seulement les catalogues d'exposition (en français et en néerlandais) et des produits dérivés de *BD Comics Strip Brussels 2009*, mais également un grand nombre d'albums. En plus des vingt auteurs mis en scène dans l'exposition, on pouvait y trouver des œuvres plus anciennes (notamment de l'école belge « classique » et surtout celles qui sont l'objet de régulières rééditions) ; mais comme dans le cas des salles de lecture, les albums de « maîtres anciens » en étaient absents.

Pour finir, il faut mentionner que les espaces personnels de vingt auteurs étaient complétés par des choix de films. Du 27 mai au 30 juin, la Cinematek de Bruxelles se proposait de diffuser les œuvres cinématographiques qui avaient marqué chacun des auteurs. On y retrouvait des thèmes liés à leur identité ou leur parcours artistique (*Alien* de Ridley Scott pour Midam, *Brazil* de Terry Gilliam pour Schuiten, par exemple).

Le propos voulu par les commissaires d'exposition était ainsi clairement adapté à la mise en exposition. Le fait de vouloir attirer un public le plus large possible (de l'audience locale, nationale ou internationale à l'audience selon les tranches d'âge) se retrouvait donc dans la pratique, mis à part quelques incohérences scénographiques (cartels mal situés pour un public d'enfants ou de personnes en fauteuil roulant, notamment). Enfin, la mise en exposition de la bande

---

<sup>1</sup> Les références des vingt auteurs n'étaient pas totalement absentes des salles de lecture, mais il y en avait très peu (on a pu par exemple y voir l'album *Lycaons* de Barbier). Mais peut-être était-ce dû à la difficulté de se procurer des éditions anciennes ou des rééditions, et du coût que cela devait engendrer quand cela était possible.

dessinée répondait globalement bien au paradoxe de l'exposition du Neuvième art en général. En effet, les principaux défauts de la scénographie qu'on ait pu relever devaient être liés à des carences du budget (le fait, par exemple, de n'avoir à disposition de qu'un nombre très limité de spots cadreurs). Les alentours de l'exposition de planches originales étaient aussi bien pensés, même si certaines idées auraient pu être plus approfondies, en particulier celles concernant la dimension éducative – faire connaître le patrimoine mondial du média – d'une telle exposition. Nous allons voir maintenant dans quelle mesure l'exposition a été reçue, et quels sont les enseignements que nous pouvons en retirer.

### 3. Répercussions de l'évènement

#### a) Bilan et enseignements

##### 1) *La bande dessinée au fil de l'exposition*

Nous avons pu voir que « Regards croisés de la bande dessinée belge » avait vocation à légitimer la bande dessinée, à faire susciter un sentiment d'appartenance à la culture belge ainsi que dans une certaine mesure, à (re)faire découvrir des classiques de la bande dessinée belges et mondiaux. Du point de vue de sa conception et des différents modes d'exposition de la bande dessinée que nous avons passé en revue, on peut conclure qu'elle se rapprochait bien de « La bande dessinée en Belgique » ; dans l'accrochage des planches, tout en se gardant de tomber dans la vulgarisation par la surcharge d'agrandissements, d'écrans ou d'éléments de décors ; la seule matière « autour » des planches originales était le fait de collaborations des auteurs avec les organisateurs, ce qui avait pour effet de donner du relief au propos de l'exposition.

Il reste maintenant à examiner quels autres enseignements nous pouvons tirer de cette exposition. Selon Francis Haskell, une exposition (d'un point de vue historique) permettait notamment de faire avancer la recherche dans le domaine concerné. Etant donné que le discours de « Regards croisés... » se voulait scientifique bien qu'accessible à tous, nous allons voir si des éléments ont pu être mis en évidence pendant la durée de l'exposition.

D'abord, on peut signaler qu'il y a eu les « Assises de la BD », trois tables rondes concernant l'exposition, qui se sont déroulées le 7 mars 2009 à la Foire du

Livre de Bruxelles. Elles étaient animées par les deux commissaires, et semblaient bien convenir au propos de l'exposition : « La BD "belge" existe-t-elle réellement ? Quelles seraient ses spécificités ? » (avec Schuiten, Marvano et Tome) ; « Sous son costume classique, la douce folie de la BD belge » (avec Geluck, Herr Seele et Sokal) ; « La BD au musée : pourquoi a-t-elle mis autant de temps à être reconnue ? » (avec Van Hasselt, Yslaïre et Peeters). Cependant, à part le public présent au moment des conférences, personne ne peut attester réellement de ce qui a été dit à ces occasions : en effet, il n'existe aucun compte-rendu officiel. De plus, les conférences se sont déroulées presque un mois avant le début de l'exposition, alors que les commissaires d'exposition étaient encore en train de la finaliser : on peut d'ores et déjà dire que les propos échangés n'ont pas pu porter sur les éléments apparus à la faveur de l'évènement.

Un mot sur le catalogue de l'exposition : Haskell les qualifie de « trompeurs » lorsqu'ils « se résument à ce qui a été emprunté pour la circonstance, sans tenir compte des éléments nouveaux<sup>1</sup> ». Sans pour autant affirmer que le catalogue de « Regards croisés... » est trompeur, puisque les auteurs y réalisent une remise à plat et une actualisation de l'histoire de la bande dessinée belge, il est vrai qu'il a été terminé avant le lancement de l'exposition et n'a pas pu s'inspirer des impressions que pouvaient laisser la confrontation des planches entre elles, notamment les œuvres des vingt auteurs et de leurs référents historiques. Toutefois, certaines planches qui y figurent n'ont pas pu être accrochées dans l'exposition faute de place : le catalogue pouvait alors faire figure de complément intéressant à la visite de l'exposition<sup>2</sup>. Il semble qu'il constitue également un bon point d'appui sur l'histoire nationale du média – surtout la partie introductive – dont des recherches ultérieures pourront s'inspirer.

Si des nouveautés ont pu être amenées lors de la tenue de « Regards croisés... », elles ne relèvent pas de la recherche ordinaire. En effet, l'accrochage a permis de relever certains dysfonctionnements, au niveau de certaines planches d'abord, et dans la rencontre entre les Musées Royaux des Beaux Arts avec la nature de la bande dessinée. En premier lieu, les acteurs de l'exposition ont mis à

---

<sup>1</sup> HASKELL Francis, *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup> Cela prouve que le catalogue a été terminé avant la fin de l'accrochage de l'exposition. De la même manière, les fresques d'Ever Meulen, Joost Swarte et François Avril n'y figurent pas non plus, peut-être en raison du fait qu'elles ont été terminées peu de temps avant l'ouverture.

jour de mauvaises mises en forme chez certaines planches. La plupart des planches classiques sont en fait conçues en deux feuilles distinctes (deux bandes par feuille) pour former une planche à quatre bandes telle qu'on les connaît dans les albums classiques : une planche de *Jari* de Raymond Reding était selon ce principe assemblée à l'envers (les deux bandes supérieures étaient mises à la place des deux bandes inférieures). Faire le constat d'entrée dans le musée ainsi que des recherches iconographiques sur cette planche ont ainsi permis de pointer l'erreur et de la corriger.

Cela nous amène à parler des relations entre les organisateurs de l'exposition et les Musées Royaux des Beaux Arts : il y a eu en effet des incompréhensions entre les parties, du fait de la nature de la bande dessinée et la stature de l'institution culturelle. D'un côté, les acteurs de l'exposition, en particulier les commissaires habitués à des expositions de bande dessinée, devaient se plier à des règles strictes propres à un grand musée national. Ils ont été amenés – aussi en raison du fait qu'ils ne maîtrisaient pas le budget général de l'exposition – à sous-évaluer les dépenses concernant les valeurs d'assurance notamment. D'un autre côté, les Musées Royaux des Beaux Arts ont été confrontés à la gestion d'un type d'originaux qu'ils ne connaissaient pas ou mal. Les constats d'entrée ont par exemple posé problème : en raison de la nature de la planche originale pourvue de nombreux repentirs et d'indications pour l'imprimeur, ces constats d'entrée ont été très longs et très fastidieux. Le nombre de pièces exposées – 376 planches – a largement contribué à compliquer ces difficultés (on est évidemment très loin des expositions temporaires « classiques » de peinture, où le nombre d'originaux est bien inférieur).

## 2) *La bande dessinée exposée*

Nous pouvons maintenant relever des éléments mis au jour lors de l'exposition « Regards croisés... » qui pourraient s'appliquer à l'exposition de bande dessinée en général. Nous avons déjà admis que l'activation d'une œuvre de bande dessinée pouvait passer par sa mise en exposition, à condition de respecter une certaine mise en forme.

D'abord, nous pouvons affirmer que l'exposition « Regards croisés... », au travers de la présence de nombreux cartels, a pu pallier à la notion d'incomplétude

qui régit la nature de la planche originale : situation de la planche dans l'album, date de conception ou le cas échéant de la première édition, etc. De plus, nous avons précédemment vu que les planches originales accrochées dans un musée devaient nécessiter une lecture préalable : l'idée des salles de lecture a ainsi été une réponse adéquate à ce problème, même si les albums à disposition du public ne concernaient pas toutes les planches exposées<sup>1</sup>. Enfin, la présence discrète de documents secondaires (brouillons de Van Hamme, images dans les écrans numériques, etc.) a pu compléter intelligemment la vision des planches originales, sans pour autant prendre le pas sur elle ni même l'interférer.

De façon plus large, il semble que cette exposition permette de montrer que le Neuvième art est astreint à sa matrice principale qui est la planche originale, sans pour autant devoir qualifier celle-ci de document secondaire à valeur de témoignage. Plusieurs singularités peuvent être mises en avant ici. D'abord, le fait qu'on puisse déceler, au sein d'un album ou de l'œuvre d'un auteur, des planches dites « fortes » : on a vu par exemple qu'une planche d'Hermann tenait une importance indéniable dans l'histoire de la bande dessinée belge, et que par conséquent elle devait être absolument présente, aux yeux des commissaires d'exposition, dans le corpus des œuvres de l'auteur (la planche 44 de *Le ciel est rouge sur Laramie*, tiré de la série *Comanche* - Fig. 2). C'est de même le cas avec une planche de *Tintin* (*On a marché sur la lune*) qui est l'archétype de l'évocation du style de Marvano, et qui a été insérée dans ses « musées personnels » dans ce but. Cela ramène ainsi les planches de ce genre à être « révélatrices d'un style » et à en faire des chefs d'œuvre au sens de Malraux. On a aussi indiqué qu'exposer des scénaristes au travers de leurs dessinateurs peut également attester de la vision d'un style scénaristique précis : ce fut aussi le cas avec les cinq scénaristes de l'exposition, qui étaient présentés par de nombreuses planches de plusieurs de leurs dessinateurs. Enfin, on peut pointer la difficulté de la mise à disposition « facile » des planches, étant donnés leurs circuits de conservation (surtout chez les collectionneurs). A la manière de Proust qui avait l'opportunité de revoir un tableau qu'il avait auparavant déjà apprécié dans une exposition antérieure, l'incomplétude des planches originales

---

<sup>1</sup> Les nouveaux locaux du musée de la bande dessinée d'Angoulême ont de même une muséographie plus propice à l'exposition de la bande dessinée : la partie principale est en effet composée de lutrins (où sont montrées les planches originales) et de « coins lecture » (avec banquettes et meubles accueillant des albums).

a toujours fait qu'il était quasiment impossible de se retrouver une nouvelle fois face à la même planche. Cependant comme ce point est à mettre en correspondance avec la notion de planche « forte », il semble désormais possible de pallier à ce problème, et « Regards croisés... » en est encore l'exemple : la planche de *Little Nemo* de Winsor McCay présente dans le « musée personnel » de Schuiten pouvait aussi être contemplée dans l'exposition « Naissances de la bande dessinée » à la Maison Autrique. Ce phénomène n'est peut-être qu'un « accident » dans ce cas (si la planche appartient à un collectionneur bruxellois par exemple), mais il laisse espérer une meilleure circulation des planches originales à l'avenir (ce cas serait de toute évidence plus probable si la plupart des planches originales étaient conservées dans des institutions spécialisées).

En second lieu, il nous faut évoquer la planche originale comme entité distincte de sa version imprimée. Si l'on compare plusieurs types de planches originales exposées à « Regards croisés... » avec leur reproduction en albums, on peut être amenés à relever différentes tendances. La première est très classique des planches soumises au principe de reproductibilité : il s'agit d'une planche extraite de *Blake et Mortimer* de Jacobs (tiré de l'album *Le piège diabolique*), où on peut observer l'absence de récitatifs ainsi que de la couleur (Fig. 12). Dans ce cas-ci, il est donc primordial pour le visiteur de connaître l'œuvre en album avant de pouvoir l'apprécier à sa juste valeur. Il n'en est pas de même pour une planche de Moebius (de *Arzach*) (Fig. 13). En couleur directe (où les couleurs sont apposées directement par l'auteur), on ne décèle aucune différence avec la version imprimée, même au niveau du format. La planche dans ce cas-ci peut être appréciée en exposition sans lecture préalable de l'album. Il en est de même pour une planche d'*Achille Talon* de Greg : c'est un « gag » ou petit récit complet, et outre l'absence de couleurs par rapport à sa version imprimée, il se suffit à lui-même et n'a pas besoin des autres planches de l'album pour être compris. Le cas suivant concerne une planche de *Corto Maltese* d'Hugo Pratt (de l'album *Les Celtiques*) (Fig. 14). A première vue, on ne décèle que peu de différences entre la planche originale et l'imprimé (hormis le titre « Corto Maltese » destiné à la prépublication, quelques repentirs et annotations dans les marges) ; mais de plus près, on arrive à distinguer que la plupart des décors sont faits au stylo à bille, et que Pratt a appliqué de la gouache blanche pour matérialiser des effets de courant d'air. La plasticité d'une planche comme celle-ci ne pourrait donc pas être révélée au lecteur si celle-ci n'était pas exposée. On peut enfin

citer l'exemple de Thierry Van Hasselt : les planches exposées à « Regards croisés... », à la peinture à l'huile sur papier, ne sont pas comparables à leur version imprimée, étant donné que l'album n'était toujours achevé au moment de l'exposition<sup>1</sup> (Fig. 15). La reproduction inhérente à l'activation de la bande dessinée n'existe plus dans ce cas, on est alors pleinement dans une activation par la valeur d'exposition. Cet exemple, encore plus que les précédents, nous permet d'affirmer que la valeur d'une exposition de bande dessinée n'a rien de documentaire, elle met en jeu un caractère artistique qui ne se perçoit pas toujours dans les albums. Si, en tout dernier lieu, on peut citer les éléments relevant de l'allographique conçus dans l'exposition, c'est pour montrer que les organisateurs ne se sont pas tournés exclusivement vers la matrice originale. En dehors des agrandissements réalisés pour des raisons purement scénographiques (structures d'appel à l'entrée de chaque cellule d'auteur), il faut citer les fresques de la partie introductive, qui ont été réalisées spécialement pour l'occasion : l'original existe peu dans ce cas-ci, la reproduction à la dimension des murs active aussi les œuvres de cette manière ; elle se rapproche donc aussi du principe de « l'exposition spectacle » qui fait que l'œuvre est liée à son site<sup>2</sup>.

L'exposition « Regards croisés... » était ainsi conçue de manière à prendre en compte cette forte dimension plastique qui existe chez un grand nombre d'auteurs, tout en n'occultant pas le principe de la reproductibilité par lequel le média se développe. Et même si Jean-Marie Derscheid concède qu'il aurait fait autrement à certains niveaux de l'exposition<sup>3</sup>, il semble que « Regards croisés de la bande dessinée belge » ait bien répondu aux diverses attentes que peuvent susciter des publics de bande dessinée : être confronté dans la réalité avec une planche d'une œuvre appréciée, jusqu'à la découverte de nouveaux horizons graphiques et narratifs.

---

<sup>1</sup> A l'heure où ces lignes sont écrites, l'album n'est toujours pas paru.

<sup>2</sup> A propos d'un commentaire que François Avril donne sur sa fresque, il explique qu'il a positionné quelques personnages en fonction du sens de lecture de la fresque dans l'exposition (dans le sens contraire de la lecture « occidentale ») ainsi que des publics (des personnages pour enfants dans la partie basse de la fresque). Malgré cela, les fresques de François Avril et Ever Meulen ont été éditées par Champaka dès mai 2009.

<sup>3</sup> Il aurait par exemple davantage utilisé les lutrins, jusqu'à y exposer la quasi-totalité des planches de l'exposition (sauf celles des « musées personnels »), ce qui aurait été effectivement plus propice à la lecture (pour se rapprocher de la lecture d'un album).

## b) Visions et fortune de l'exposition

### 1) Presse

L'évènement de *BD Comics Strip Brussels 2009* a suscité beaucoup de réactions de la presse pendant toute la durée de l'année à thème ; les partenaires média ou la presse belge n'ont évidemment pas été les seuls à en parler, un certain nombre de médias européens et nord-américains ont aussi annoncé l'année de la bande dessinée à Bruxelles. De son côté, l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » a fait naître un certain nombre d'articles sur le sujet, en tant que première exposition majeure de l'année à thème.

Si l'exposition « Regards croisés... » avait un partenariat avec un grand nombre de médias belges<sup>1</sup>, d'autres journaux ont également évoqué l'évènement. Cependant, à la lecture de beaucoup d'articles, on garde l'impression qu'il s'agissait plus de la promotion de l'exposition que d'articles sur le fond : pour cause, la plupart de ces billets sont datés des jours autour du lancement de l'exposition (le vernissage avait lieu le 26 mars, la visite des commissaires d'exposition pour la presse quelques jours avant). La totalité des journalistes a apprécié la visite guidée et l'exposition d'une manière générale. Si on recoupe tous les articles parus à cette période, on en retire un certain nombre de points quasi-unanimement évoqués : on retrouve ainsi dans de nombreux articles le fait qu'il s'agissait de la plus grande exposition de bande dessinée jamais réalisée en Belgique, qu'elle traitait enfin de la bande dessinée belge et qu'elle replaçait sa production dans la production mondiale ; que « l'approche [était] transgénérationnelle, multi-disciplinaire et internationale » (la phrase a été de nombreuses fois citée<sup>2</sup>), et qu'il avait été judicieux d'exposer des scénaristes. Un article de Michel Kempeneers paru dans *De Standaard* daté de la même période (30 mars) remarque quand même pertinemment que toutes les planches originales venaient pour la plupart de collections privées et des vingt auteurs exposés eux-mêmes. L'auteur regrette ainsi qu'un pays où l'histoire de la

---

<sup>1</sup> Pour la télévision : *RTBF TV, La Une, La Deux* ; les radios *La Première, Vivacité, Vivacité Bruxelles 30, Classic 21* ; *Le Soir, Mad, Le Soir Spectacles, Le Soir website* et *Focus Vif* pour la presse francophone ; *De Morgen* et *Focus Knack* pour la presse néerlandophone.

<sup>2</sup> Par exemple dans *La Libre Belgique* (Ed. Bruxelles, du 25 mars 2009) ou encore dans *Lola (La Dernière Heure, 29 mars 2009)*. Il faut noter que cette phrase se trouve en quatrième de couverture du catalogue de l'exposition.

bande dessinée est si exceptionnelle ne finance pas plus cette forme d'art, et se demande quand il y aura un réel budget pour la bande dessinée.

Les articles ne faisant pas l'éloge de l'exposition sont difficiles à trouver. On peut citer *Le Journal du Mardi* daté du 03 mars 2009 (l'article est donc écrit bien avant l'ouverture de l'exposition) où l'auteur condamne le fait de vouloir rapprocher la bande dessinée aux « arts majeurs » (il n'a pas compris le propos de l'exposition et ne l'a logiquement pas vue au moment où il rédige). L'article est par ailleurs totalement repris dans *The Bulletin* du 26 mars. Mais en dehors de ces deux exemples, l'exposition a été acclamée, et pour la Belgique, dans les deux communautés linguistiques.

## 2) *Fréquentation*

D'après le rapport du BGE sur l'année de la bande dessinée, la fréquentation de l'exposition « Regards croisés... » a tourné autour des 16 900 visiteurs sur trois mois (dont 13 700 hors vernissage, nocturne et journée gratuite). C'est un peu moins que pour l'exposition « Sexties » qui était beaucoup plus petite : il ne s'agit pas d'un échec, mais l'exposition a généré un peu moins de visiteurs que ce que les organisateurs avaient pu prévoir.

Il est par contre difficile de se prononcer quant aux différents types de publics qui se sont déplacés pour cet évènement, notamment faute d'enquête sociologique durant la tenue de l'exposition. On peut simplement tenter de regarder au niveau des ventes du catalogue dans le shop de l'exposition quelle est la représentativité des deux principales communautés linguistiques belges parmi les visiteurs<sup>1</sup>. Sur les quatre-vingt deux jours ouvrables, on observe que sur les 606 catalogues achetés, 494 étaient en langue française et 112 étaient en néerlandais. Et même si les achats dans le shop ne représentent pas forcément les publics réels, on peut en déduire qu'il y a eu une nette disparité entre les visiteurs francophones et néerlandophones. Cela peut essentiellement s'expliquer par la proportion de ventes de bandes dessinées en Belgique dans l'édition en général : comme le précise Pascal Lefèvre, environ 40% du chiffre d'affaire de l'édition francophone est occupé

---

<sup>1</sup> Ventes totales du shop de l'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge » aux Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique (du 26/03/2009 au 28/06/2009), fichier transmis par la librairie Tropismes, archives personnelles.

par la bande dessinée, contre 8% dans l'édition néerlandophone<sup>1</sup>. L'exposition « Regards croisés... » a ainsi attiré un public représentatif chez les deux principales communautés linguistiques belges. Etant donné qu'il n'y avait pas de version du catalogue en anglais (la troisième langue représentée dans l'exposition), on ne peut pas mesurer la proportion de visiteurs anglo-saxons à cette occasion.

### 3) *Au-delà de l'exposition*

Si « Regards croisés... » n'a pas attiré le nombre de visiteurs qu'elle aurait ambitionnée, on ne peut pas pour autant parler d'insuccès. Le fait de replacer la bande dessinée belge au cœur du propos en exposant certains de ces chefs d'œuvres dans une institution telle que les Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique n'a pas manqué de susciter l'attention de collectionneurs ou amateurs de bandes dessinées. Il suffit de se pencher sur le marché des planches originales pour s'en convaincre.

En regardant dans les ventes aux enchères consécutives à la tenue de l'exposition<sup>2</sup>, on peut être étonné de voir que certaines planches originales exposées à « Regards croisés... » ont vu leur côte exploser. C'est par exemple le cas d'une couverture de *Gaston* (de l'album *Des gaffes et des dégâts*) de Franquin – auteur très représenté dans l'exposition. Estimée en janvier 2010 entre 140 000 et 160 000€, elle a finalement été adjugée le 13 mars de la même année à 324 000€. Et d'une manière générale, le compte-rendu de cette vente aux enchères est qualifié de « globalement exceptionnel ».

Il n'est pas acquis que l'exposition « Regards croisés... » en particulier ait fait augmenter les prix des planches originales. Il s'agit certainement d'une tendance générale, initiée comme on l'a vu depuis les années 1980-1990 : les expositions de bande dessinée y jouent cependant un rôle important, surtout celles qui se déroulent dans des institutions culturelles importantes<sup>3</sup>. Le fait que « Regards croisés... » soit

---

<sup>1</sup> LEFEVRE Pascal, « Situation contemporaine de la bande dessinée en Belgique », in *Études Francophones*, Vol. 20, n°1, 2005, p. 6.

<sup>2</sup> Agence 14 Septembre, Communiqué de presse pour une vente aux enchères le 13 mars 2010, bandes dessinées : collection d'un amateur, Artcurial, janvier 2010. ; Agence 14 Septembre, Communiqué de presse pour les résultats de la vente aux enchères du 13 mars 2010, bandes dessinées : collection d'un amateur, Artcurial, 15 mars 2010.

<sup>3</sup> Il serait intéressant de voir si les prix des planches originales d'un Yslaïre par exemple (exposé au Louvre en janvier 2009) ont pris en compte l'institutionnalisation de l'œuvre de l'auteur.

admise dans les Musées Royaux de Beaux Arts a peut-être simplement contribué au phénomène.

Il est maintenant évident que l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » s'inscrit dans une filiation de l'exposition de bande dessinée en général. Elle y cristallise plusieurs modes de l'exposition du Neuvième art, et parvient à dresser un panorama de la création en bande dessinée, au travers de l'exposition de planches originales. Et elle parvient toutefois à doser le discours scientifique sans pour autant le vulgariser ni le compromettre. Elle apporte aussi de nouvelles ambitions à la généalogie des expositions de bande dessinée, par sa volonté de mise à l'échelle avec les arts « majeurs », en particulier dans son inscription dans un lieu clairement adapté à son propos. Mais il s'agissait peut-être aussi, pour les Musées Royaux des Beaux Arts, d'attirer de nouveaux publics<sup>1</sup> : bien qu'on ne puisse pas réellement savoir si ce fut le cas, l'exposition n'a pas suscité l'engouement espéré de la part des visiteurs. Cependant, elle pourrait avoir du poids lors de futures manifestations de ce genre, étant donné l'enthousiasme de la presse et des amateurs de planches originales.

---

<sup>1</sup> Dans le blog *Phylactérium*, l'article « Bernar Yslaire, *Le ciel au dessus du Louvre* » (novembre 2009) évoque les expositions de bandes dessinées dans les grands musées : l'impression que l'auteur en laisse est justement cette volonté de la part des institutions muséales d'élargir son public (<http://phylacterium.wordpress.com/2009/12/01/bernar-yslaire-le-ciel-au-dessus-du-louvre-louvrefuturopolis-novembre-2009/>).

## Conclusion

L'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » se conçoit donc dans l'ensemble comme étant une réussite. D'abord dans la mise en pratique du discours de l'exposition : les commissaires sont ainsi parvenus à évoquer la bande dessinée belge d'une manière quasi-exhaustive au travers de vingt auteurs contemporains. Ensuite, compte tenue de l'audience visée dans le cadre de *BD Comics Strip Brussels 2009*, l'exposition a réussi à remplir son rôle de vitrine touristique en proposant une matière pouvant convenir à de nombreux types de publics. Cette volonté d'universaliser le propos convenait totalement à la bande dessinée belge historique, ce qui peut nous amener à l'enseignement suivant : en raison du contexte dans laquelle s'inscrivait cet évènement, les commissaires d'exposition, au travers du prisme de l'année de la bande dessinée, ont pu matérialiser une unité de la Belgique dans une de ses créations phares. Si le discours de l'exposition pouvait évidemment attirer des publics étrangers, il était bien entendu plus profondément adressé à un public belge et bruxellois ; et si celui-ci connaissait mal l'histoire de la bande dessinée nationale, il pouvait notamment y voir une production artistique majeure de son pays, à large rayonnement international.

C'est en cela qu'une telle exposition peut se rapporter à la vision des expositions temporaires de maîtres anciens selon Haskell. La volonté identitaire était d'autant plus probante que « Regards croisés... » prenait place dans les musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, l'institution culturelle majeure du pays à renommée internationale. Elle s'inscrivait dès lors clairement dans un lignage historique d'expositions temporaires, y compris dans une filiation évidente avec

l'essor des expositions de bande dessinée. Par cette double généalogie, « Regards croisés... » a peut-être, plus qu'aucune autre exposition du Neuvième art, amené la légitimation inhérente à ce genre de manifestations à son paroxysme : celle d'élever la bande dessinée au rang des arts « majeurs ». Il ne s'agissait en effet de ne plus la montrer comme un phénomène culturel digne d'intérêt, mais bien de la faire rentrer par la grande porte dans le cercle restreint des beaux arts. Et si les attentes n'ont pas forcément été à la hauteur des résultats, c'est peut être en raison de la nouveauté des échanges entre la bande dessinée et de la prestigieuse institution des beaux arts. Mais bien que ce dialogue ait mis en confrontation les deux parties dans leur nature même, on peut y voir un effet positif : celui d'initier ce genre de pratique pour pourquoi pas dans l'avenir, le réitérer. La bande dessinée autant que les Musées Royaux y trouveraient un bénéfice : la promotion de la première et l'avènement de nouveaux publics pour les seconds.

Par contre, le rôle des Musées Royaux des Beaux Arts n'est évidemment pas de systématiser ce type d'exposition et de devenir le support principal de la mise en valeur de la bande dessinée, surtout que l'institution ne dispose pas dans ses réserves de planches originales. Le rôle de promotion du média en Belgique est logiquement réservé au CBBB, cependant celui-ci ne bénéficie paradoxalement d'aucunes aides de la part de l'Etat belge. La bande dessinée aurait justement largement besoin d'être soutenue à long terme : le support papier que constitue la matrice originale du média fait que les expositions temporaires et permanentes s'imbriquent dans son cas, du fait de la rotation obligatoire des planches originales (dans un souci évident de conservation). Dès lors, on peut mettre en doute la volonté initiale de l'année à thème *BD Comics Strip Brussels 2009* : au lieu d'être le point de départ d'un effort sur le long terme, l'année à thème aurait davantage servi à stimuler le tourisme, au détriment du rôle de conservation et de mise en exposition de ce riche patrimoine belge.

L'importance d'une exposition comme « Regards croisés de la bande dessinée belge » peut être mise en avant d'une manière supplémentaire : celle de l'exemplification de la mise en exposition de la bande dessinée. Si l'on reprend les deux écueils énoncés dans l'introduction, celui de l'enfermement du média dans l'idée qu'il est une culture populaire et celui qui fait que c'est un art reproductible, l'exposition de bande dessinée y apporte une réponse cohérente : elle est un nouveau moyen d'activation des œuvres. Si l'exposition de la bande dessinée est

née par une volonté de légitimation prononcée et par l'essor général des expositions temporaires, elle a su devenir un complément indissociable de son mode classique de diffusion. La nouvelle aura qu'a acquise la planche originale, mue notamment par l'émergence du collectionnisme, se devait d'être accompagnée par un support suffisant qui prenne en compte toute la dimension d'incomplétude qui régit la nature de la planche originale. L'exemple de « Regards croisés... » a montré qu'il était effectivement possible d'exposer la bande dessinée sans pour autant trahir ses principales caractéristiques : cela s'est révélé très fécond dans certains cas, même si on peut conclure que toutes les planches originales ne sont pas forcément des compléments « utiles » face à leur version imprimée. En ce sens, nous pouvons affirmer qu'elle se rapproche d'une mise en exposition « idéale » de la bande dessinée – en prenant toutes les précautions qui s'imposent concernant ce terme –, même si pour des raisons matérielles elle n'a pu faire aboutir certaines de ses innovations. Il reste qu'elle a pu montrer la voie sur la résolution de nombreuses difficultés liées au paradoxe que constitue l'exposition de la forme d'art reproductible si spécifique qu'est la bande dessinée.

## *Annexes I - Sommaire*

- Catalogue des pièces exposées : Partie Introductive : p. 112.
- Catalogue des pièces exposées : Labyrinthe des auteurs : p. 114.
- Cinematek : cycle « Regards croisés de la bande dessinée belge » : p. 122.
  - Entretien avec Jean-Marie Derscheid : p. 123.
  - Entretien avec Serge Masson : p. 142.
  - Entretien avec Jean Van Hamme : p. 150.
  - Images : p. 151.

## Catalogue des pièces exposées : Partie Introductive.

Lutrins	Planches, revues ou albums exposés
1 - Le triomphe de la croix	Jijé, <i>Don Bosco</i> , Dupuis, 1949, pl. 28. Jijé, <i>Baden-Powell</i> , Dupuis, 1950, pl. 44. <i>Le Petit Vingtième</i> (revue) <i>Le Croisé</i> (revue) <i>Kerk en Leven</i> (revue) <i>De Standaard</i> (revue) <i>Petits Belges</i> (revue)
2 - Du fait de la guerre...	E.P. Jacobs, <i>Le Rayon « U »</i> , in <i>Bravo</i> , 1943, pl. 46. Charlier et Paape, <i>Valhardi</i> , t.4, <i>Le rayon super-gamma</i> , Dupuis, 1954, pl. 85. Charlier et Hubinon, <i>Buck Danny</i> , t. 3, <i>La revanche des fils du ciel</i> , Dupuis, 1948, pl. 24.
3 - De l'histoire nationale...	Jacques Laudy, <i>La légende des quatre fils Aymon</i> , in <i>Journal de Tintin</i> , 1947, pl. 30. Sirius, <i>Godefroid de Bouillon</i> , Dupuis, 1946, pl. 21. Willy Vandersteen, <i>Tijl Uilenspiegel : De Opstand der Geuzen</i> , in <i>Kuifje</i> , 1952, pl. 36.
4 - Au mythe universel	E.P. Jacobs, <i>Blake &amp; Mortimer</i> , <i>Le Mystère de la Grande Pyramide</i> , t. 2, in <i>Journal de Tintin</i> , 1950, pl. 33. Jacques Martin, <i>Alix</i> , t. 7, <i>Le dernier spartiate</i> , in <i>Journal de Tintin</i> , 1966, pl. 38. Sirius, <i>Timour</i> , t. 9, <i>Le cachot sous la Seine</i> , Dupuis, 1960, couverture.
5 - Votre patrie, la Belgique	Herbert et Octave Joly, <i>Les belles histoires de l'Oncle Paul, Madeleine chez les gorilles</i> , in <i>Spirou</i> , 1960, pl. 2. Hergé, <i>Les aventures de Tintin</i> , t. 7, <i>Le sceptre d'Ottokar</i> , in <i>Le Vingtième Siècle</i> , 1938, pl. 96-97. Charlier et Mitacq, <i>La Patrouille des Castors</i> , t. 13, <i>La Couronne cachée</i> , in <i>Spirou</i> , 1964, pl. 42.
6 - Terre de légendes	Servais, <i>L'Almanach, Mai - Agnès</i> , in <i>(A Suivre)</i> , 1988, pl. 11. Peyo, <i>Johan et Pirlouit</i> , t. 9, <i>La flûte à six Schtroumpfs</i> , in <i>Spirou</i> , 1958, pl. 38. Will, Franquin, Macherot et Delporte, <i>Isabelle</i> , t. 7, <i>L'envoûtement des Népenthés</i> , Dupuis, 1986, pl. 16.
7 - La famille Belgicaine	Vandersteen, <i>Suske en Wiske, Het Eiland Amoras</i> , in <i>De Nieuwe Standaard</i> , 1945, strips 213 à 216. Marc Sleen, <i>Joyeuse entrée de Néron dans le quotidien Het Volk</i> , in <i>Het Volk</i> , 1950. Jef Nijs, <i>Jommeke, Purperen pillen</i> , in <i>Het Volk</i> , 1960, pl. 1, strips 1 à 4.
8 - De 7 à 77 ans...	Roba, <i>Boule et Bill</i> , t. 13, <i>Carnet de Bill</i> , Dupuis, 1976, pl. 750. Frédéric Jannin, <i>Germain et nous</i> , t. 3, <i>Vous trouvez ça bon ?</i> , Dupuis, 1981. Salma et Geerts, <i>Mademoiselle Louise</i> , t. 1, Casterman, 1993, pl. 34.
9 - La tradition feuilletonniste	Vandersteen, <i>Bessy, Bessy en de gevangene der Witchinoks</i> , in <i>La Libre Belgique</i> , 1954, pl. 22. Henri Vernes, <i>Bob Morane, Le Secret des 7 temples</i> , Le Lombard, 1968, pl. 25. Charlier et Hubinon, <i>Barbe Rouge</i> , t. 1, <i>Le démon des Caraïbes</i> , Dargaud, 1961, pl. 24.
10 - Le pouvoir d'informer	André-Paul Duchâteau, <i>Ric Hochet</i> , t. 14, <i>Ric Hochet contre le bourreau</i> , in <i>Le journal de Tintin</i> , 1970, pl. 22. Charlier et Paape, <i>Marc Dacier</i> , t. 2, <i>À la poursuite du soleil</i> , in <i>Spirou</i> , 1959, pl. 5.

	Jacques Martin, <i>Lefranc</i> , t. 3, <i>Le mystère Borg</i> , Casterman, 1965, pl. 23.
11 - DéTECTIVES et associés	Tillieux et Piroton, <i>Jess Long</i> , t. 5, <i>Il était deux fois dans l'Ouest</i> , in <i>Spirou</i> , 1978, pl. 16. Macherot, <i>Clifton</i> , t. 3, <i>Clifton et les espions</i> , in <i>Le journal de Tintin</i> , 1960, pl. 23.
12 - Aventuriers de prestige	Weinberg, <i>Dan Cooper</i> , t. 1, <i>Le triangle bleu</i> , in <i>Le journal de Tintin</i> , 1954, pl. 23. Graton, <i>Michel Vaillant</i> , <i>La 24ème heure</i> , in <i>Le journal de Tintin</i> n°22, 1957, couverture. Raymond Reding, <i>Jari</i> , t. 7, <i>Le troisième goal</i> , in <i>Journal de Tintin</i> , 1962, pl. 1.
13 - Symphonie du nouveau monde	Hergé, <i>Tintin</i> , <i>Tintin en Amérique</i> , Editions du Petit Vingtième, 1932, pl. 34. Morris, <i>Lucky Luke</i> , in <i>Ran Tan Plan</i> , 1961-1962, couverture. Greg et Tibet, <i>Chick Bill</i> , t. 7, <i>Le dernier des Bull</i> , in <i>Junior</i> n°11, 1960, pl. 6.
14 - Hollywood terre promise	Yann et Berthet, <i>Pin-up</i> , t. 2, Dargaud, 1995, pl. 38. Greg et Raymond Leblanc, <i>Tintin et le temple du soleil</i> , Belvision, 1969, celluloïd tiré du dessin animé éponyme d'après l'œuvre d'Hergé. Louis Joos, <i>Mood Indigo</i> , Points image, 1997, pl. 4.
15 - Les orfèvres de l'utopie	Sirius, <i>L'Épervier bleu</i> , t. 4, <i>Les pirates de la stratosphère</i> , in <i>Spirou</i> , 1949, pl. 1. Andreas, <i>Rork</i> , t. 6, <i>Descente</i> , Le Lombard, 1992, pl. 28.
16 - L'avènement de la bande dessinée adulte	Greg, <i>Achille Talon</i> , <i>Sapinrlinpopette !</i> , Dargaud, 1964, pl. 56. Greg et Dany, <i>Olivier Rameau</i> , <i>Le collier de perles de lune</i> , in <i>Super Tintin</i> n°27, 1984, pl. 6. Desberg et Marini, <i>Le Scorpion</i> , t. 1, <i>La marque du Diable</i> , Dargaud, 2000, pl. 43.
17 - La naissance de l'école belge	Joost Swarte, <i>Art Moderne</i> , Les Humanoïdes Associés, 1980, pl. 59. François Rivière et Floc'h, <i>Albany &amp; Sturgess</i> , t. 3, <i>À la recherche de Sir Malcolm</i> , Dargaud 1984, pl. 38. Yves Chaland, <i>Bob Fish</i> , t. 2 (inachevé), inédit, ca 1983, pl. 2.
18 - Horizons expérimentaux	Eric Lambé, sans titre, inédit, ca 2008, pl. 2. Denis Larue, <i>Illustration pour la Fête de la francophonie</i> , 2002. Xavier Löwenthal, <i>Lettres à Pauline</i> , La Cinquième Couche, 2005. Kim Duchateau, <i>Aldegonne</i> , 2005. Olivier Schrauwen, <i>My Boy</i> , Bries, 2005, pl. 14. Judith van Istendael, <i>De Maag en de Neger</i> , t. 1, De Harmonie, 2005, pl. 15. David Libens, <i>Journal</i> , inédit, 2005. Christophe Poot, <i>Cèdre et séquoia</i> , La cinquième couche, 1999, pl. 16-17. Tot et Ancestral Z, <i>Dofus</i> , t. 11, <i>Ombrage et lumières</i> , Ankama, 2008, pl. 13.
A - Revues, journaux et albums	<i>Bravo</i> - Flash Gordon – Edgar P. Jacobs, 1943. (revue) <i>Wriil</i> , 1945. (revue) <i>Spirou</i> – Franquin, 1946. (revue) <i>Le Journal de Tintin</i> , 1946. (revue) <i>Mickey</i> , 1950. (revue) <i>Heroïc Albums</i> , 1950. (revue) Hergé, <i>Tintin au Congo</i> , Petit Vingtième, Hergé, 1931. Paape, Charlier, Goscinny, Joly et Follet, <i>Oncle Paul</i> , <i>Barbe noire</i> , Dupuis, 1953. Merho, <i>Kiekeboe</i> , <i>De Wollebollen</i> , 1978. Jidéhem et Vicq, <i>Sophie</i> , <i>Qui fait peur à Zoé</i> , Dupuis, 1968.

	Vance et Greg, <i>Bruno Brazil, Le Requin qui mourut deux fois</i> , Coll. Jeune Europe, 1969. Leloup, Yoko Tsuno, <i>Le trio de l'étrange</i> , Dupuis, 1972.
B - Revues	<i>Pilote</i> , 1959. <i>Charlie Mensuel</i> , 1969. <i>L'Echo des Savanes</i> , 1972. <i>Métal Hurlant</i> , 1975. <i>Fluide Glacial</i> , 1975. <i>Circus</i> , 1975. <i>(A Suivre)</i> , 1978. <i>Le Neuvième rêve</i> , 1978. <i>Vanille-Framboise</i> , 1979. <i>Mokka</i> , 1990. <i>Frigorevue</i> , 1991. <i>La Cinquième Couche</i> , 1993. <i>Pelure amère</i> , 1994.

### Catalogue des pièces exposées : Labyrinthe des auteurs.

Auteur	Planches exposées
1 - Jean Van Hamme	<i>Epoxy</i> , Losfeld, 1968, pl. 5 (des. Paul Cuvelier). <i>Histoire sans héros</i> , t. 1, chap. 3, Le Lombard, 1977, pl. 19 (des. Dany). <i>Thorgal</i> , t. 3, <i>Les trois vieillards du pays d'Aran</i> , Le Lombard, 1981, pl. 28 (des. Rosinski). <i>Thorgal</i> , t. 9, <i>Les archers</i> , Le Lombard, 1985, pl. 28 (des. Gregorz Rosinski). <i>Thorgal</i> , t. 10, <i>Le pays Qâ</i> , Le Lombard, 1986, pl. 46 (des. Gregorz Rosinski). <i>XIII</i> , t. 10, <i>El Cascador</i> , Dargaud, 1994, couverture (des. William Vance). <i>XIII</i> , t. 1, <i>Le jour du soleil noir</i> , Dargaud, 1984, pl. 38-39 (des. William Vance). <i>Largo Winch</i> , t. 16, <i>La Voie et la Vertu</i> , Dupuis, 2008, pl. 31 à 34 (des. Philippe Francq). <i>Les maîtres de l'orge</i> , t. 1, <i>Charles, 1854</i> , Glénat, 1992, couverture (des. Francis Vallès). <i>Blake et Mortimer</i> , t. 13, <i>L'Affaire Francis Blake</i> , Ed. Blake et Mortimer, 1996, couverture (des. Ted Benoît). <i>Lady S</i> , t. 4, <i>Jeu de dupes</i> , Dupuis, 2007, pl. 4-5 (des. Philippe Aymond). <i>Lune de guerre</i> , Dupuis, 2000, pl. 54 (des. Hermann).
	<b>Musées personnels:</b> Franquin, <i>Spirou et Fantasio</i> , t. 13, <i>Le voyageur du Mésozoïque</i> , Dupuis, 1960, pl. 7. Hergé, <i>Les aventures de Jo, Zette et Jocko</i> , t. 5, <i>La vallée des cobras</i> , Casterman, 1957, couverture. E.P. Jacobs, <i>Blake et Mortimer</i> , t. 8, <i>Le piège diabolique</i> , Le Lombard, 1962, pl.23. Charlier et Giraud, <i>Blueberry</i> , t. 13, <i>Chihuahua Pearl</i> , Dargaud, 1973, pl. 45. Greg et Hermann, <i>Bernard Prince</i> , t. 1, <i>Général Satan</i> , Dargaud, 1969, pl. 7.
	<b>Vitrine:</b> pupitre avec scénarii.
2 - Raoul Cauvin	<i>Pierre Tombal</i> , t. 16, <i>Tombe la neige</i> , Dupuis, 1998, couverture (des. Marc Hardy). <i>Pierre Tombal</i> , t. 7, <i>Cas d'os surprise</i> , Dupuis, 1990, pl. 1 (des. Marc Hardy). <i>Les Psy</i> , t. 11, Ed. Dupuis, 2003, pl. 158 5/5 (des. Bédou).

	<p><i>Les femmes en blanc</i>, t. 31, <i>Rentabilité Maximum</i>, Dupuis, 2009, pl. 492 (des. Bercovici).</p> <p><i>Cédric</i>, t. 22, <i>Elle est moche</i>, épisode 302, Dupuis, 2007, pl. 1 à 3 (des. Laudec)</p> <p><i>Du côté de chez Poje</i>, t. 1, <i>L'année de la bière</i>, Ed. des archers, 1986, pl. G1-G2 (des. Louis-Michel Carpentier).</p> <p><i>Les tuniques Bleues</i>, t. 46, <i>Requiem pour un bleu</i>, Dupuis, 2003, pl. 7 à 10 (des. Lambil).</p> <p><i>Pauvre Lampil</i>, t. 1, <i>Carte blanche à Lambil</i>, épisode Angoulême, Dupuis, 1974, pl. 1-2 (des. Willy Lambil).</p> <p><i>L'Agent 212</i>, t. 25, <i>L'Agent prend la pose</i>, gag n°500, Dupuis, 2005, pl. 1-2 (des. D. Kox).</p>
	<b>Musées personnels:</b>
	<p>Maurice Tillieux, <i>Gil Jourdan</i>, t. 3, <i>La voiture immergée</i>, Dupuis, 1960, pl. 8-9.</p> <p>Gosciny et Uderzo, <i>Astérix</i>, t. 6, <i>Astérix et Cléopâtre</i>, Dargaud, 1965, pl. 36.</p> <p>Greg, <i>Achille Talon</i>, <i>La télévision juxtalinéaire</i>, in <i>Pilote</i> n°262, 1964, pl. 5.</p> <p>Jean Roba, <i>Boule et Bill</i>, t. 15, <i>Bill, nom d'un chien !, « snoobill »</i>, Dupuis, 1978, pl. 846.</p> <p>Bara, <i>Max l'explorateur</i>, Harmonia, s.d.</p>
	<b>Vitrine:</b> chaise-longue
<b>3 - Hermann</b>	<p><i>Jérémyah</i>, t. 24, <i>Le dernier diamant</i>, Dupuis, 2003, pl. 1 à 3.</p> <p><i>Jérémyah</i>, t. 1, <i>La nuit des rapaces</i>, Ed. Fleurus et EDI-3, 1979, pl. 20.</p> <p><i>Comanche</i>, t. 4, <i>Le ciel est rouge sur Laramie</i>, Le Lombard, 1975, pl. 44 (sc. Greg).</p> <p><i>Comanche</i>, t. 9, <i>Et le Diable hurle de joie</i>, Le Lombard, 1981, couverture (sc. Greg).</p> <p><i>Les Tours de Bois-Maury</i>, t. 9, <i>Khaled</i>, Glénat, 1993, pl. 39-40.</p> <p><i>Bernard Prince</i>, t. 1, <i>Le général Satan</i>, Lombard, 1969, pl. 7 (sc. Greg).</p> <p><i>Bernard Prince</i>, t. 7, <i>La fournaise des damnés</i>, Ed. Le Lombard, 1974, pl. 9 (sc. Greg).</p> <p><i>Caatinga</i>, Le Lombard, 1997, pl. 26.</p> <p><i>On a tué Wild Bill</i>, Dupuis, 1999, pl. 1.</p>
	<b>Musées personnels:</b>
	<p>Charlier et Giraud, <i>Blueberry</i>, t. 12, <i>Le spectre aux balles d'or</i>, Dargaud, 1972, pl. 48.</p> <p>Charlier et Jijé, <i>Blueberry</i>, t. 1, <i>Fort Navajo</i>, Dargaud, 1965, couverture.</p> <p>Paul Gillon, <i>Les naufragés du temps</i>, t. 9, Les Humanoïdes Associés, 1984, pl. 17.</p> <p>Jodorowski et Boucq, <i>Bouncer</i>, t. 5, <i>La proie des louves</i>, Les Humanoïdes Associés, 2006, pl. 41.</p> <p>Paul Cuvelier, sans titre, inédit, ca. 1960 (peinture sur toile).</p>
	<b>Vitrine:</b> ready-made d'objets tirés de son univers: chaise, casque, cartes postales.
<b>4 - Walthéry</b>	<p><i>La grande course</i>, Dupuis, 1967, pl. 6.</p> <p><i>Jacky et Célestin</i>, t. 3, <i>Le chinois est rancunier</i>, Dupuis, 1968, pl. 19 (sc. Gos).</p> <p><i>Natacha</i>, t. 2, <i>Natacha et le Maharadjah</i>, Dupuis, 1972, pl. 33 (sc. Gos).</p> <p><i>Natacha</i>, t. 3, <i>La mémoire de métal</i>, Dupuis, 1974, pl. 3 à 5 (sc. Borgers et Gos).</p> <p><i>Natacha</i>, t. 7, <i>L'Hôtesse et Mona Lisa</i>, épisode Natacha et les petits Miquets, pl. 26 (avec Mittéï).</p> <p><i>Le Vieux Bleu</i>, Dupuis, 1980, pl. 2-3 (sc. Raoul Cauvin).</p> <p><i>Le p'tit bout d'chique</i>, t. 1, épisode Carotte, Marsu Productions, 1989, pl. 4.</p> <p><i>Natacha</i>, t. 4, <i>Un trône pour Natacha</i>, Dupuis, 1975, couverture (sc. Maurice Tillieux).</p> <p>+ 1 planche indéterminée.</p>
	<b>Musées personnels:</b>
	<p>Marc Wasterlain, <i>Docteur Poche</i>, t. 1, <i>Il est minuit docteur Poche</i>, Dupuis, 1978, pl. 14.</p>

	<p>Gosciny et Uderzo, <i>Jehan Pistolet</i>, t. 3, <i>Jéhan Pistolet et l'espion</i>, in <i>La Libre Junior</i>, 1952, pl. 117.</p> <p>Sirius, <i>Bouldaldar</i>, in <i>La Libre Junior</i>, 1953, pl. 20.</p> <p>Carl Barks, <i>Uncle Scrooge</i>, <i>The Phantom</i>, 1954.</p> <p>Rosy et Will, <i>Tif et Tondu</i>, t. 4, <i>Tif et Tondu contre la main blanche</i>, Dupuis, 1956, pl. 8.</p> <p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> 33 Tours de jazz.</p>
<b>5- Marvano</b>	<p><i>Berlin</i>, t. 2, <i>Reinhard le goupil</i>, Dargaud, 2007, pl. 4-5 (double-page).</p> <p><i>Berlin</i>, t. 2, <i>Reinhard le goupil</i>, Dargaud, 2007, pl. 48 à 51.</p> <p><i>Berlin</i>, t. 3, <i>Deux enfants de roi</i>, Dargaud, 2008, pl. 37.</p> <p><i>Berlin</i>, t. 2, <i>Reinhard le goupil</i>, Dargaud, 2007, pl. 27.</p> <p><i>Dallas Barr</i>, t. 7, <i>La dernière valse</i>, pl. 36 à 38 (sc. Joe Haldeman).</p> <p><i>Dallas Barr</i>, t. 4, <i>Nouvelle lune</i>, Dupuis, 1999, pl. 20 (sc. Joe Haldeman).</p> <p><i>Libre à jamais</i>, t. 3, <i>Révélation</i>, Dargaud, 2003, pl. 16-17 (double-page, sc. Joe Haldeman).</p> <p><i>Libre à jamais</i>, t. 3, <i>Révélation</i>, Dargaud, 2003, pl. 42-43 (double-page, sc. Joe Haldeman).</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Emile Bravo, <i>Jules</i>, t. 3, <i>Presque enterrés</i>, Dargaud, 2002, pl. 42.</p> <p>Greg et Hermann, <i>Bernard Prince</i>, t. 4, <i>Aventure à Manhattan</i>, Le Lombard, 1971, pl. 1.</p> <p>Alex Raymond, <i>Jungle Jim</i> (bande supérieure) et <i>Flash Gordon</i> (deux bandes inférieures), King Features Syndicate Inc, 14-12-1941.</p> <p>Cosey, <i>A la recherche de Peter Pan</i>, t. 1, Le Lombard, 1984, pl. 29.</p> <p>Hergé, <i>Les Aventures de Tintin</i>, t. 16, <i>On a marché sur la lune</i>, Casterman, 1954, pl. 10.</p> <p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> 33 Tour d'Elvis Presley, jouets, magazines Life, livres de science-fiction, etc.</p>
<b>6 - Ptiluc</b>	<p><i>Faces de rats</i>, t. 1, Vents d'Ouest, 1987, couverture.</p> <p><i>Rat's Power</i>, illustration, s.d.</p> <p><i>Rat's Power</i>, illustration, <i>Match de boxe</i>, s.d.</p> <p><i>Le geste de Gilles de Chin et du dragon de Mons</i>, t. 1, <i>La mémoire et la boue</i>, Vents d'Ouest, 1989, couverture.</p> <p><i>Mémoire de motard</i>, t. 5, <i>Rendez-vous à Katmandou</i>, illustration intérieure, Albin Michel, 2005.</p> <p><i>Les rats</i>, <i>La fuite</i>, Vents d'Ouest, 1996, pl. 1 à 4.</p> <p><i>Pacush Blues</i>, t. 10, <i>Relecture du mythe de Frankenstein : Remords</i>, Vents d'Ouest, 1997, pl. 45 à 51.</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Marcel Gotlib, <i>La Rubrique à brac</i>, t. 1, <i>Entracte 1</i>, Dargaud, 1972, p. 9.</p> <p>Frank Margerin, Lucien, t. 1, <i>Radio Lucien</i>, chapitre <i>La photographie</i>, Les Humanoïdes Associés, 1982, pl. 1.</p> <p>Raymond Macherot, <i>Chlorophylle</i>, t. 1, <i>Chlorophylle contre les rats noirs</i>, Le Lombard - Dargaud, 1956, pl. 3.</p> <p>Gilbert Shelton, <i>The fabulous Furry Freak Brothers</i>, <i>The Phinea's political image</i>, 1970.</p> <p>Tramber et Jano, <i>Kebra</i>, t.4, <i>La Honte aux troussees</i>, Les Humanoïdes Associés, 1983, pl.5</p> <p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> Moto.</p>
<b>7 - Benoît Sokal</b>	<p><i>Canardo</i>, t. 1, <i>Les premières enquêtes de Canardo</i>, épisode <i>Le flic qui m'aimait</i>, Ed. Pepperland, 1978, pl. 2.</p> <p><i>Canardo</i>, t. 10, <i>La fille qui rêvait d'horizon</i>, Casterman, 1999, pl. 1 à 3.</p> <p><i>Le vieil homme qui n'écrivait plus</i>, Casterman, 1996, pl. 21.</p>

	<p><i>Canardo</i>, t. 6, <i>L'Amerzone</i>, Casterman, 1986, couverture.  <i>Krao</i>, inédit, pl. 1, 2009.  <i>Paradise</i>, t. 4, <i>Le coffre noir</i>, illustration, White birds, 2008.  <i>Syberia, chaîne de montage</i>, White Birds, 2002, dessins préparatoires 1 et 2 pour le jeu vidéo.  + 3 écrans vidéo</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>André Franquin, <i>Idées noires</i>, t. 1, Audie, 1981, pl. 16.  Pierre Dubois et René Hausman, <i>Laïyna</i>, t. 2, <i>Le crépuscule des elfes</i>, Dupuis, 1988, page de garde pour une édition étrangère.  R. Macherot, <i>Sibylline, La soirée de Noël de Sibylline</i>, in <i>Spirou</i> n°1652, 1969, pl. 1.  Paul Cuvelier, <i>Corentin</i>, inédit, ca 1960.  Hugo Pratt, <i>Corto Maltese</i>, t. 6, <i>Les Celtiques</i>, Casterman, 1980, pl. 17.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> objets hétéroclites: carte d'Afrique, photos de stars de cinéma, etc.</p>
8 - Frank Pé	<p>Illustration pour l'exposition « La part animale », Reims, 2008-2008.  <i>Manon et le vieux lion</i>, illustration, 2007.  <i>Broussaille</i>, t. 1, <i>Les baleines publiques</i>, Dupuis, 1987, pl. 24 (sc. Michel De Bom).  <i>Broussaille</i>, t. 2, <i>Les sculpteurs de lumière</i>, Dupuis, 1987, pl. 15 (sc. Michel De Bom).  <i>Broussaille</i>, t. 5, <i>Un faune sur l'épaule</i>, Dupuis, 2003, pl. 39-40.  <i>Zoo</i>, t. 1, Dupuis, 1994, pl. 33 (sc. Philippe Bonifay).  <i>Zoo</i>, t. 1, Dupuis, 1994, pl. 33 - mise en couleur (sc. Philippe Bonifay).  <i>Zoo</i>, t. 1, Dupuis, 1994, pl. 38 (sc. Philippe Bonifay).  <i>Zoo</i>, t. 1, Dupuis, 1994, pl. 40 (sc. Philippe Bonifay).  <i>Zoo</i>, t. 3, Dupuis, 2007, pl. 9 (sc. Philippe Bonifay).  <i>Zoo</i>, t. 2, Dupuis, 1999, <i>couverture</i> (sc. Philippe Bonifay).  <i>La tasse de thé</i>, peinture sur toile, 2009.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Yann et René Hausman, <i>Les trois cheveux blancs</i>, Dupuis, 1993, couverture.  René Follet, <i>La pêche à la ligne</i>, illustration, inédit, s.d.  André Franquin, Gaston Lagaffe, Dupuis, 1967, pl. 487.  E.R. Burroughs et B. Hogarth, <i>Tarzan, Reunion</i>, United Features Syndicate, 1944, pl. 672.  Eigener, <i>Gorilla</i>, ca 1960.</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> bronzes de l'artiste, croquis préparatoires, table de travail.</p>
9 - Didier Comès	<p><i>Dix de der</i>, Casterman, 2006, pl. 28 à 30.  <i>Silence</i>, Casterman, 1980, pl. 16.  <i>Silence</i>, Casterman, 1980, pl. 109.  <i>La Belette</i>, Casterman, 1983, pl. 52-53.  <i>Eva</i>, Casterman, 1985, pl. 1.  <i>Eva</i>, Casterman, 1985, pl. 47.  <i>Iris</i>, Casterman, 1991, pl. 39-40.  <i>Iris</i>, Casterman, 1991, pl. 22-23.  <i>La maison où rêvent les arbres</i>, Casterman, 1995, pl. 25.</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Hugo Pratt, <i>Corto Maltese</i>, t. 6, <i>Les Celtiques</i>, épisode Concert en O'mineur pour harpe et nitroglycérine, in <i>Pif Gadget</i>, 1972, pl. 1389-1.  Jean-Claude Forest et Jacques Tardi, <i>Ici même</i>, Casterman, 1979, pl. 100.</p>

	<p>Milton Caniff, <i>Terry and the pirates</i>, King Features Syndicate Inc, 1942.          Noël Sickles, <i>Scorchy Smith</i>, Associated Press, 1936.          George Herriman, <i>Krazy Kat</i>, King Features Syndicate Inc, 1916.</p> <p><b>Vitrine:</b> Marionnettes, livres favoris de l'auteur, masque de Noël Bissot.</p>
<b>10 - Jean Dufaux</b>	<p><i>Les Rochester</i>, t. 4, <i>Fantômes et marmelade</i>, Dupuis, 2006, pl. 33 (des. Philippe Wurm).  <i>Giacomo C.</i>, t. 3, <i>La Dame au cœur de suie</i>, Glénat, 1990, pl. 13 (des. Griffo).  <i>Murena</i>, t. 4, <i>Ceux qui vont mourir</i>, Dargaud, 2002, pl. 33 à 35 (des. Philippe Delaby).  <i>Les jardins de la peur</i>, t. 2, <i>Le retour de Lady Mongo</i>, Dargaud, 1989, pl. 41 (des. Eddy Paape et Jean-Claude Sohier).  <i>Vénus H.</i>, t. 1, <i>Anja</i>, Dargaud, mai 2005, pl. 26 (des. Renaud).  <i>Complainte des landes perdues</i>, t. 1, <i>Sioban</i>, Dargaud, 1993, pl. 52 (des. Rosinski et Delaby).  <i>Rapaces</i>, t. 2, Dargaud, 2000, pl. 45 (des. Enrico Marini).  <i>Rapaces</i>, t. 2, Dargaud, 2000, pl. 51 (des. Enrico Marini).  <i>Croisades</i>, t. 2, <i>Le Qua'dj</i>, Le Lombard, 2008, couverture (des. Philippe Xavier).  <i>Djinn</i>, t. 3, <i>Le tatouage</i>, Dargaud, 2003, couverture (des. Ana Miralles).  <i>Djinn</i>, t. 5, <i>Africa</i>, Dargaud, 2005, pl. 45-46 (des. Ana Miralles).  <i>Complainte des landes perdues</i>, t. 1, <i>Sioban</i>, Dargaud, 1993, pl. 27 (des. G. Rosinski).  <i>Complainte des landes perdues</i>, t. 3, <i>Dame Gerfaut</i>, Dargaud, 1996, pl. 47 (des. Rosinski).  <i>Niklos Koda</i>, t. 6, <i>Magie noire</i>, Le Lombard, 2004, couverture (des. Olivier Grenson).  <i>Double Masque</i>, t. 3, inédit, s.d., pl. 11 (des. Martin Jamar).</p> <p><b>Musées personnels:</b></p> <p>E.P. Jacobs, <i>Blake et Mortimer</i>, t. 5, <i>La marque jaune</i>, in <i>Journal de Tintin</i>, 1956, pl.9.          Jijé, <i>Don Bosco</i>, Dupuis, 1950, pl. 57.          Charlier et Giraud, <i>Blueberry</i>, <i>Le spectre aux balles d'or</i>, Dargaud, 1972, couverture.          Maurice Tillieux, <i>Gil Jourdan</i>, t. 3, <i>La voiture immergée</i>, Dupuis, 1960, pl. 34.          Cothias et Julliard, <i>Les 7 vies de l'Epervier</i>, t. 6, <i>La part du diable</i>, Glénat, 1990, pl. 44.</p> <p><b>Vitrine:</b> romans et photos d'acteurs de cinéma.</p>
<b>11 - Bernard Yslaïre</b>	<p><i>Bidouille et Violette</i>, t. 2, <i>Les jours sombres</i>, Dupuis, 1982, pl. 16.  <i>Sambre</i>, t. 2, <i>Je sais que tu viendras...</i>, Glénat, 1990, pl. 4.  <i>Sambre</i>, t. 4, <i>Faut-il que nous mourrions ensemble ?</i>, Glénat, 1996, crayonné de la pl. 47 et mise en couleur sur sérigraphie du trait.  <i>Sambre</i>, t. 4, <i>Faut-il que nous mourrions ensemble ?</i>, Glénat, 1996, crayonné de la pl. 47, case 1.  <i>Sambre</i>, t. 5, <i>Maudit soit le fruit de ses entrailles...</i>, Glénat, 2003, dessins préparatoires pour la pl. 36.  <i>Sambre</i>, t. 6, illustration, inédit, 2003.  <i>Mémoire du XXème Ciel</i>, Delcourt, 1998, couverture.          + 3 écrans vidéo.</p> <p><b>Musées personnels:</b></p> <p>Moebius, <i>Arzach</i>, Les Humanoïdes Associés, 1976, pl. 32.          Enki Bilal, <i>Nikopol</i>, t. 2, <i>La femme piège</i>, Les Humanoïdes Associés, 1986, illustration.          Neal Adams, <i>Deadman</i>, in <i>Strange Adventures</i> n°211, pl. 7.          Cosey, <i>Le voyage en Italie</i>, t. 1, Dupuis, 1988, pl. 39.          Picaret et Jacques Tardi, <i>Polonius</i>, Futuropolis, 1977, pl. 5.</p> <p><b>Vitrine:</b> ordinateur éventré, livres, photocopies, matériel de dessin, miroir, etc.</p>
<b>12 - François</b>	<p><i>Les Cités obscures</i>, t. 3, <i>La tour</i>, Casterman, 1987, pl. 38 à 40 (sc. Benoît Peeters).  <i>Les Cités obscures</i>, t.8, <i>La frontière invisible</i>, t.1, Casterman, 2002, pl.4 à 6 (sc.</p>

<b>Schuiten</b>	<p>Peeters).</p> <p><i>Les Cités obscures</i>, éd. spé. t. 2, <i>L'archiviste</i>, Casterman, 1987, couverture. (sc. Peeters).</p> <p><i>Les Cités obscures</i>, t. 7, <i>L'ombre d'un homme</i>, Casterman, 1999, pl. 7 (sc. Peeters).</p> <p><i>Les Cités obscures</i>, t. 6, <i>L'enfant penchée</i>, Casterman, 1996, pl. 46 (sc. Benoît Peeters).</p> <p><i>Les Cités obscures</i>, t. 6, <i>L'enfant penchée</i>, Casterman, 1996, pl. 119 (sc. Benoît Peeters).</p> <p><i>Les Cités obscures</i>, t. 10, <i>La théorie du grain de sable</i>, Casterman, 2007, pl. 20 (sc. Benoît Peeters).</p> <p><i>Les terres creuses</i>, t. 1, <i>Carapaces</i>, Les Humanoïdes Associés, 1980, pl. 6 (sc. Luc Schuiten)</p>
	<p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Milton Caniff, <i>Terry and the pirates</i>, © News syndicate co. Inc, 1942.</p> <p>Jean-Luc Fromental et Claude Renard, Ivan Casablanca, t. 2, <i>Le rendez-vous d'Angkor</i>, Les Humanoïdes Associés, 1986, pl. 42.</p> <p>Winsor McCay, <i>Little Nemo In Slumberland</i>, New York Herald co., 1910.</p> <p>George Herriman, <i>Krazy Kat</i>, King Features Syndicate Inc, 1936.</p> <p>George McManus, <i>Rosie's Beau</i>, King Features Syndicate Inc, 1936.</p> <p><b>Vitrine:</b> Montgolfière et vaisseau issus de <i>L'Ombre d'un homme</i>, lampe-building, etc.</p>
<b>13 - Philippe Geluck</b>	<p><i>Le Chat</i>, 1993, pl. 9300022 R1, 9300022 R2 et 9300022 R3.</p> <p><i>Le Chat</i>, 2007, pl. 0707035.</p> <p><i>Le Chat</i>, 2007, pl. 0709001.</p> <p><i>Le Chat</i>, 2007, pl. 0705002.</p> <p><i>Le Chat</i>, 2007, pl. 0306060.</p> <p>+ 4 agrandissements sur toile.</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Jean-Marc Reiser, <i>Phantasmes</i>, Albin Michel, 1980, 2 planches non numérotées.</p> <p>Chaval, <i>Le passage à niveau</i>, illustration, s.d.</p> <p>Hergé, <i>Roland à Roncevaux</i>, illustration, s.d.</p> <p>Lefred-Thouron, <i>Je ne suis pas gros</i>, illustration, s.d.</p> <p>Siné, <i>Hommage au Chat</i>, illustration, s.d.</p> <p><b>Vitrine:</b> Objets divers à l'effigie du <i>Chat</i>.</p>
<b>14 - Midam</b>	<p><i>Kid Paddle</i>, t. 11, <i>Le retour de la momie qui pue qui tue</i>, Dupuis, 2007, pl. 406A-406B.</p> <p><i>Kid Paddle</i>, t. 7, <i>Waterminator</i>, Dupuis, 2001, pl. 258.</p> <p><i>Kid Paddle</i>, t. 7, <i>Waterminator</i>, Dupuis, 2001, pl. 255.</p> <p><i>Kid Paddle</i>, t. 9, <i>Boing! Boing! Bunk !</i>, Dupuis, 2004, pl. 344.</p> <p><i>Kid Paddle</i>, t. 10, <i>Dark J'Adore</i>, Dupuis, 2005, pl. 369.</p> <p><i>Kid Paddle</i>, t. 10, <i>Dark J'Adore</i>, Dupuis, 2005, pl. 371.</p> <p><i>Harding was here</i>, t. 1, épisode 4, Soleil, 2008, pl. 3-4.</p> <p><i>Game Over</i>, t. 3, Dupuis, 2008, pl. G112-G113.</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Charles M. Schulz, <i>Peanuts</i>, United Features Syndicate Inc, 1978.</p> <p>Carl Barks, <i>Uncle Scrooge</i>, <i>The Phantom</i>, s.d.</p> <p>Maurice Tillieux, <i>César et Ernestine</i>, Dupuis, 1969, Gag n°5.</p> <p>André Franquin, <i>Gaston Lagaffe</i>, t. 6, <i>Des gaffes et des dégâts</i>, Dupuis, 1968, couverture.</p> <p>Jim Davis, Garfield, <i>Hello my name is Monday</i>, United Feature Syndicate Inc, 1983, couverture.</p> <p><b>Vitrine:</b> hache de Blork, carnets de travail de l'auteur.</p>
<b>15 - Philippe</b>	<p><i>Spirou et Fantasio</i>, t. 46, <i>La Machine qui rêve</i>, Dupuis, 1998, pl. 33 (des. Janry).</p> <p><i>Spirou et Fantasio</i>, t. 44, <i>Le rayon noir</i>, Dupuis, 1993, pl. 42 à 44 (des. Janry).</p>

<p><b>Tome</b></p>	<p>Soda, t. 7, <i>Lève-toi et meurs</i>, Dupuis, 1995, pl. 2-3 (des. Bruno Gazzotti).  Soda, t. 9, <i>Et délivre-nous du mal</i>, Dupuis, 1997, pl. 1 (des. Bruno Gazzotti).  <i>Le Petit Spirou</i>, t. 14, <i>Bien fait pour toi !</i>, Dupuis, 2009, pl. 507 (des. Janry).  <i>Le Petit Spirou</i>, in <i>Spirou</i>, Dupuis, 2009, pl. 518 (des. Janry).  <i>Rage</i>, inédit, s.d., pl. 42 (des. Dan Vanderlinden).  <i>Berceuse assassine</i>, t. 1, <i>Le cœur de Telenko</i>, Dargaud, 1997, pl. 46 (des. Ralph Meyer).  <i>Feux</i>, Dargaud, 2005, pl. 11 (des. Marc Hardy).  <i>Sur la route de Selma</i>, Dupuis, 1991, pl. 3 (des. Philippe Berthet).  <i>Sur la route de Selma</i>, Dupuis, 1991, pl. 60 (des. Philippe Berthet).</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Maurice Tillieux, <i>Gil Jourdan</i>, t. 7, <i>Les moines rouges</i>, Dupuis, 1964, couverture.  André Franquin, <i>Modeste et Pompon</i>, t. 1, <i>Sois bien calme, Modeste !</i>, in <i>Tintin</i>, 1956.  Greg, <i>Zig et Puce, Pompes funèbres</i>, Le Lombard, 1963, pl. 1.  Dupa, <i>Cubitus, Michel-Ange</i>, Le Lombard, 1976, Gag 336.  Bob De Groot et Turk, <i>Léonard</i>, t. 17, <i>Ohé du génie !</i>, Dargaud, 1988, pl. 32.</p> <p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> Costumes de groom et de Soda, livres et objets divers.</p>
<p><b>16 - Johan De Moor</b></p>	<p><i>La Vache</i>, t. 5, <i>Le silence des animaux</i>, Casterman, 1996, pl. 24 (sc. S. Desberg).  <i>La Vache</i>, t. 8, <i>La momie scandaleuse</i>, Casterman, 1999, pl. 16 (sc. S. Desberg).  <i>La Vache</i>, t. 5, <i>Le silence des animaux</i>, Casterman, 1996, pl. 18 (sc. S. Desberg).  <i>La Vache</i>, t. 4, <i>Peaux de vache</i>, Casterman, 1995, pl. 16 (sc. S. Desberg).  <i>Gaspard de la nuit</i>, t. 2, <i>Les chasseurs de la nuit</i>, Casterman, 1989, pl. 9 (sc. Desberg).  <i>Bio Carburant</i>, illustration, in <i>Pan</i>, avril 2008.  <i>Télé Achat</i>, illustration, in <i>Pan</i>, décembre 2008.  <i>Réchauffement</i>, illustration, in <i>Pan</i>, 2008.  <i>Mickey 11 septembre</i>, illustration, in <i>Pan</i>, 12.09.2001.  <i>Bilingue</i>, illustration, in <i>Spirou</i>, 2005.  <i>Spécialités culinaires</i>, illustration, in <i>Spirou</i>, s.d.  <i>Quoi manger</i>, illustration, in <i>Spirou</i>, s.d.  <i>Cow-boy burger</i>, illustration, in <i>Fluide Glacial</i>, 2007 (avec Salma).  <i>Mouches à merde</i>, illustration, in <i>Spirou</i>, s.d.  <i>Autoportrait</i>, in <i>Knack</i>, janvier 2009.  <i>L'heure des perroquets</i>, 2009.</p> <p style="text-align: center;"><b>Musées personnels:</b></p> <p>Marc Sleen, <i>Nero, De gouden vrouw</i>, in <i>Het Volk</i>, 1954, strips 223 à 226.  Willy Vandersteen, <i>De familie Snoek</i>, t. 10, <i>Snoek wordt snugger</i>, in <i>Standaard</i>, 1953.  François Boucq, <i>La dérisoire effervescence des comprimés</i>, Casterman, 1991, pl. 43.  Bob De Moor, <i>Tijl Uilenspiegel</i>, in <i>De Dageraad</i>, 1984, strips 69 à 72.  + <i>Portrait d'Obama</i>, indéterminé.</p> <p style="text-align: center;"><b>Vitrine:</b> attributs culturels de la Belgique entassés dans une caddie de supermarché.</p>
<p><b>17 - Herr Seele</b></p>	<p><i>Cow-Boy Henk, Uw afhaalkapper</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Het model</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Sint Tetisch</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Surrealist</i>, 1996 (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Superman</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Paulus Bril</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Brandweerman</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Oktoberrevolutie</i>, s.d., pl. 1-2 (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Wat is dit ?</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, In het licht van Vermeer</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).  <i>Cow-Boy Henk, Zonsondergang in de ochtend</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).</p>

	<p><i>Cow-Boy Henk, Geeft een gitaarrecital</i>, s.d. (sc. Kamargurka et Herr Seele).</p> <p><b>Musées personnels:</b>  Hergé, <i>Quick et Flupke, Le tournoi</i>, Casterman, s.d., couverture.  Marc Sleen, Nero, <i>De X-bom</i>, in <i>Het Volk</i>, 1956, strips 17 à 20.  Robert Crumb, <i>The meeting</i>, in <i>Hup Comics</i> n°2, 1987, pl. 9.  Ernie Bushmiller, <i>Nancy</i>, United Feature Syndicate Inc., 1947, non numéroté.  Quino, <i>Mafalda</i>, date, édition et numérotation indéterminés.</p> <p><b>Vitrine:</b> Piano à l'effigie de <i>Cow-Boy Henk</i>, tempera sur bois de l'auteur (sans titre, 2000) et peinture (autoportrait, s.d.).</p>
18 - Jean-Philippe Stassen	<p><i>Le bar du vieux français</i>, t. 1, Dupuis, 1992, pl. 36 (sc. Denis Lapière).  <i>Bullwhite</i>, Albin Michel, 1989, pl. 24 (sc. Denis Lapière).  <i>Déogratias</i>, Dupuis, 2000, pl. 1-2.  <i>Déogratias</i>, Dupuis, 2000, pl. 17-18.  <i>Déogratias</i>, Dupuis, 2000, pl. 70.  <i>Déogratias</i>, Dupuis, 2000, pl. 73-74.  <i>Le jour où...</i>, épisode 6 avril 1994, Futuropolis/Gallimard, 2007, pl. IV-V.  <i>Coeur des ténèbres</i>, illustration pour le roman de Joseph Conrad, Futuropolis/Gallimard, 2006, p. 104.  <i>Coeur des ténèbres</i>, illustration pour le roman de Joseph Conrad, inédit, Futuropolis/Gallimard, 2006.</p> <p><b>Musées personnels:</b>  David B., <i>Babel</i>, t. 1, <i>Le Roi du monde 2</i>, Coconino Press, 2003, pl. 21.  Will Eisner, <i>The Spirit, Money Money</i>, Eisner Estate, 1947, pl. 6.  Ted Benoît, <i>Vers la ligne claire, Le principe du futur antérieur</i>, Les Humanoïdes Associés, 1980, non numéroté.  Jason, <i>Hemingway</i>, Carabas, 2005, pl. 21.  Lorenzo Mattotti, <i>Feux</i>, Albin Michel, 1986, pl. 25.</p> <p><b>Vitrine:</b> 2 cartes de l'Afrique coloniale, romans sur l'Afrique (de Conrad, Gide, etc.)</p>
19 - Dominique Goblet	<p><i>Grand paysage</i>, 2007.  <i>Paysage au bic vert</i>, 2007.  <i>Faire semblant, c'est mentir</i>, Ed. L'Association, 2007, pl. 1 à 4.  <i>Faire semblant, c'est mentir</i>, Ed. L'Association, 2007, pl. 53 à 56.  <i>Faire semblant, c'est mentir</i>, Ed. L'Association, 2007, pl. 84.  <i>Faire semblant, c'est mentir</i>, Ed. L'Association, 2007, pl. 34-35.  <i>Faire semblant, c'est mentir</i>, Ed. L'Association, 2007, pl. 95 à 98.</p> <p><b>Musées personnels:</b>  Stéphane Mandelbaum, <i>Portrait de Pasolini</i>, illustration, inédit, s.d.  Jean-Christophe Menu, <i>Mélo mimolette blues</i>, Ed. L'Association, pl. 1 et 7.  Ilan Manouach, <i>Les lieux et les choses qui entouraient les gens désormais</i>, La 5ème Couche, pl. 4-5.  Dominique Théâte et Dominique Goblet, <i>Match de catch, Mariage</i>, inédit, pl. 2 et 5.  Amanda Vahamaki, <i>The Bun Field</i>, Canicola, 2006, pl. 51 à 54.</p> <p><b>Vitrine:</b> livres anatomiques en pop up + divers flacons avec bestioles dans formol</p>
20 - Thierry Van Hasselt	<p><i>La petite main</i>, Ed. Frémok, à paraître, 16 planches.</p> <p><b>Musées personnels:</b>  Vincent Fortemps, <i>Par les sillons</i>, inédit, Frémok, 2009, non numéroté.  Lorenzo Mattotti, <i>Feux</i>, Albin Michel, 1986, pl. 56.  Alex barbier, <i>Autoportrait du Vampire d'en face</i>, Frémok, 2000, pl. 24.  Olivier Deprez, <i>Le Château, d'après F. Kafka</i>, Frémok, 2003, pl. 168.  Frédéric Coché, <i>Hic sunt leones</i>, Frémok/Le Signe Noir, 2008, pl. 25.</p> <p><b>Vitrine:</b> étagère composée de livres des éditions Frémok, objets divers.</p>

CINEMATEK : Cycle « **Regards Croisés de la bd belge** » - 27/05 au 30/06

27.05 *Glory* d'Edward Zwick, USA, 1989 (choix de **Raoul Cauvin**)

31.05 *Amadeus* de Milos Forman, USA, 1984 (choix de **Johan De Moor**)

01.06 *Rashomon* d'Akira Kurosawa, Japon, 1951 (choix de **Philippe Tome**)

03.06 *Ratatouille* de Brad Bird & Jan Pinkava, USA, 2007 (choix de **Ptiluc**)

03.06 *Stalker* d'Andrei Tarkovski, URSS, 1979 (choix de **Frank Pé**)

06.06 *Le voyage à Bountiful* de Peter Masterson, USA, 1985 (choix d'**Hermann**)

07.06 *Brazil* de Terry Gilliam, UK, 1985 (choix de **François Schuiten**)

08.06 *Amours chiennes* d'Alejandro González Iñárritu, Mexique, 1999 (choix d'**Yslaïre**)

09.06 *Liaisons secrètes* de Richard Quine, USA, 1960 (choix de **Jean Dufaux**)

10.06 *Et au milieu coule une rivière* de Robert Redford, USA, 1991 (choix de **Benoît Sokal**)

15.06 *L'extravagant M. Ruggles* de Leo McCarey, USA, 1935 (choix d'**Herr Seele**)

15.06 *Sombre* de Philippe Grandrieux, France, 1998 (choix de **Thierry van Hasselt**)

16.06 *Certains l'aiment chaud* de Billy Wilder, USA, 1959 (choix de **Didier Comès**)

17.06 *Affreux, sales et méchants* d'Ettore Scola, Italie, 1976 (choix de **Philippe Geluck**)

23.06 *Alien* de Ridley Scott, UK, 1979 (choix de **Midam**)

27.06 *Butch Cassidy and the Sundance Kid* de George Roy Hill, USA, 1969 (choix de **Marvano**)

28.06 *Tarzan trouve un fils* de Richard Thorpe, USA, 1939 (choix de **Jean Van Hamme**)

28.06 > 30.06 *La grève* de Sergei M. Eisenstein, URSS, 1924 (choix de **Jean-Philippe Stassen**)

29.06 *Le droit du plus fort* de Rainer Werner Fassbinder, Rfa, 1975 (choix de **Dominique Goblet**)

30.06 *Le manuscrit trouvé à Saragosse* de Wojciech Has, Pologne, 1965 (choix de **François Walthéry**)

## Entretien avec Jean-Marie Derscheid.

**Pour commencer, je vais te demander quelques petites indications sur ton parcours, à la fois personnel et professionnel, qui t'amènent à être commissaire d'exposition.**

- J'ai d'abord une formation de biologiste et j'ai travaillé dans une galerie d'art pour payer mes études. Après ça, j'ai ouvert à Bruxelles une galerie d'art dans les années 80 qui s'appelait « Galerie 2016 » que j'ai tenue huit ans je crois, qui était une galerie d'art contemporain, d'une façon générale : c'était des toiles, des dessins. Je restais autour de la peinture, peinture abstraite parfois, ou peinture et dessins, avec de jeunes artistes suisses et belges, quelques américains...C'était plutôt graphique, pas d'installations. On était tout un groupe de galeries autour des étangs d'Ixelles – il y a quelques galeries qui subsistent encore de cette époque-là – et on avait décidé de faire un gros événement tous ensemble autour d'un thème. Chaque galerie allait présenter un artiste, et le thème c'était Venise. Donc j'ai été à Venise, je cherchais un artiste, « Fables de Venise » sortait à ce moment-là dans (A SUIVRE), et je me suis dit un bon artiste vénitien : Hugo Pratt. Je l'ai rencontré à Venise, il a accepté, et on a fait cette première exposition.

**De planches originales ?**

- De planches originales, et c'était sa première expo, année 1981. Je les ai directement emprunté à lui. Je l'ai rencontré au mois de mai, l'expo était prévue pour début septembre, puis il m'a dit : « Je vais faire une sélection de planches et je vais te les amener ». Et puis plus de nouvelles, il avait disparu comme toujours...J'ai téléphoné chez Casterman, personne ne savait où il était...puis tout à coup, un jour, je reçois un coup de téléphone de Casterman me disant « Hugo arrive ». Et il est arrivé avec l'exposition une semaine avant le début. J'avais lancé les cartons d'invitation, j'avais tout fait, en me disant que je n'avais peut-être pas d'expo. En même temps, j'avais publié avec lui et son sérigraphe habituel le premier gros portfolio : 10 sérigraphies à 100 exemplaires, en 70 X 70 cm. C'était le costume de Corto Maltese morcelé, dont on retrouve aujourd'hui quelques éléments dans « Notes de voyage » : certaines images sont reprises sur les CD et la couverture. C'était avec un éditeur vénitien, qui s'appelait Guido Fuga, qui était aussi entre autres avec Vianello, petite main sur certaines planches de Hugo.

**Il avait donc fait une sélection de planches...**

- Oui, il y avait les planches de *Fable de Venise*, composées de strips, dont il y avait la couleur au dos à l'aquarelle, les indications couleur pour l'imprimeur.

**Mais ça, ce n'était pas exposable...**

- Si, c'était exposable, parce que nous avons construit de grandes tables lumineuses spécialement à cet effet, et on voyait les couleurs par transparence. Au mur, on avait mis les dix grandes sérigraphies (70 X 70 cm). Il ne voulait pas vendre « Fable de Venise » – avec Hugo, c'était un peu particulier parce qu'il vendait des chapitres entiers – et il m'avait donné un chapitre entier des « Celtiques », qui était « L'ange à la fenêtre d'Orient » que j'ai pu vendre intégralement.

**Et quand il vendait ses planches à chaque fois par chapitre, il décidait de le faire ?**

- Oui, mais il ne l'a pas fait énormément. Il a vendu deux, peut-être trois chapitres des « Celtiques », un chapitre de Corto Maltese « Toujours un peu plus loin », l'entièreté de « Jesuit Joe », et c'est à peu près tout. Il y a eu au début quelques planches qui

ont circulé de « La Balade de la mer salée », mais très peu, trois ou quatre. C'était déjà très restreint.

### **A la suite de cela, tu as fait d'autres expositions ?**

- Après ça, il y a un libraire qui m'a contacté, qui m'a dit que c'était bien, qu'on pouvait s'associer pour faire régulièrement des expositions de bande dessinée dans ma galerie. C'était Bidouille, sur le campus de l'ULB, qui n'existe plus depuis très longtemps. On s'est associé et on a fait d'autres expositions après ça. La suivante c'était Moebius : on a refait un coup un peu similaire, moi j'ai exposé Moebius, et une autre galerie située pas très loin (la Galerie Wittamer) a exposé Jean Giraud. Donc d'un côté il y avait *Blueberry*, de l'autre côté il y avait Moebius. A cette époque-là j'avais toutes les planches d'« Arzach ». Puis j'ai refais Moebius quelques années après, parce qu'on était devenus copains, à l'époque de « la Cité feu », et là j'ai eu toutes les planches de la « Cité feu » faites avec Jeff Darrow, un énorme portfolio. Bref c'était des grosses expos, parce que le lieu était très grand, c'était des expos où je mettais 150 à 200 planches. Ce n'était pas une petite galerie. Puis on a fait Tardi, Paul Gillon, Forrest, tous ces gens-là. Et Hugo [Pratt] me disait : « Ecoute, travaille avec moi, tu verras, je t'amènerai tous les grands noms de la bande dessinée ». Et effectivement c'est ce qui c'est passé. Pendant les années 80, j'ai fait ça, essentiellement. J'ai continué quelques expositions d'art contemporain bien sûr, mais régulièrement on faisait une expo de BD, trois ou quatre par an, quelque chose comme ça. Ca c'était le début. On a fait les premières expositions de Loisel, qui sortait *La Quête de l'oiseau du temps*. Il faut bien se dire qu'à cette époque-là, vendre des planches originales n'était pas évident... Si Pratt et Moebius ont bien fonctionné, à l'expo de Tardi par exemple, j'ai vendu deux planches, point-barre.

### **Et les prix, je suppose qu'ils ont complètement changé ?**

- Les prix, évidemment, ils ont complètement évolué. Pratt et Moebius étaient déjà cher, mais un Loisel, ce n'était pas cher du tout. Et là j'ai vendu zéro planche à l'époque, personne n'en voulait. C'est hallucinant mais c'est comme ça.

### **Tu as eu ta galerie jusqu'à quand ?**

- 1989, donc huit ans. Après ça, fin 1991, j'ai ouvert la galerie Ziggourat, qui était une librairie - galerie, qui a eu pas mal d'importance pour les Frémok. Moi justement, j'avais évolué aussi, je me suis dit que j'allais faire des trucs un peu plus contemporains, s'intéresser aux jeunes auteurs, etcetera. On a pas mal travaillé ensemble avec les Frémok, on les a pas mal aidés au début, et je crois que ça a été assez important. Puis on a exposé d'autres gens, de Six Pieds Sous Terre, Ambre... Mais en dehors de ça, on exposait encore du traditionnel, j'avais exposé Manara, j'ai réexposé Pratt. J'ai fait sa toute première exposition et sa toute dernière, de son vivant, en 1993.

### **Quand est-ce que tu as commencé à faire des expositions dans des lieux plus « institutionnels » ?**

- J'ai commencé en 2000. Non, j'ai commencé un peu avant, même si on peut pas vraiment dire que c'était institutionnel. Parce que déjà, à l'époque de la « Galerie 2016 », l'expo de Moebius par exemple, on l'a présentée en Italie à Pescara, à Angoulême, dans pas mal de lieux. J'avais déjà l'envie à ce moment-là de faire des expositions dans d'autres lieux. Par exemple, avec Louis Joos, je me suis dit que ce serait pas mal de faire une exposition pour le promouvoir dans des festivals de jazz : on a fait une grosse expo de lui au festival de jazz de Montreux... J'en ai fait de plus

en plus des expositions comme ça. En 2002, là vraiment ça a été le moment où je me suis dit que j'allais me consacrer plutôt à ça. La Communauté Française de Belgique m'a commandité une grosse exposition sur la bande dessinée belge contemporaine, avec un petit historique, mais qui n'était pas représenté par des planches originales, mais plutôt par des documents, et des livres. C'était une exposition qui était destinée à être présentée en hors - Belgique. Ca devait être à la fois grand public et simple.

### **C'était quand même plus pour mettre en valeur les spécificités belges ?**

- Absolument. Cette exposition, commencée petite – on va dire de 250 m<sup>2</sup> – a commencé la première fois en 2002 à Sydney, et ensuite, elle a fait le tour du monde. Et en fonction des endroits, elle s'est mise à grossir, pour se terminer en 2007 à Santiago du Chili. Elle faisait à ce moment-là 1100 m<sup>2</sup>. La partie nouvelle bande dessinée avait pris presque la moitié de l'expo.

### **Au fur et à mesure c'était des auteurs que tu avais récupérés au passage...**

- Oui c'est cela, et puis c'est en fonction des lieux. Tu te dis que l'expo évolue, et c'est en te disant que c'est un peu moins bien, que ça a un peu vieilli, que tu dois l'expliquer autrement ; et c'est surtout en fonction des demandes sur place. J'allais généralement une première fois sur place pour voir le lieu, faire des plans, rencontrer les personnes, voir ce qu'ils voulaient pour l'exposition, pour l'adapter. Il fallait à chaque fois adapter l'exposition, pour être sûrs d'avoir un succès public. L'adapter, ça voulait dire rencontrer également les acteurs de bande dessinée locaux. Même quand c'était en Australie, on a rencontré des acteurs locaux, et j'ai travaillé avec Colin Wilson qui vit à Melbourne, et je lui ai demandé si on ne pouvait pas faire des stages en bande dessinée : la bande dessinée en Australie elle n'existe pas, c'est du cartoon politique, mais la BD *sensu stricto* il n'y en a pas trop. Il y avait en dehors de ça Tome (de Tome et Janry), qui vit un peu au sud de Brisbane six mois par an, qui était là, Nicolas Vadot (le dessinateur de presse du Vif, auteur de *Norbert l'imaginaire* au Lombard) et Frank Pé invité d'honneur. Avec cette équipe « multidisciplinaire » nous avons organisé des ateliers avec des dessinateurs australiens. A chaque fois on voulait faire des rencontres avec des auteurs du coin, que ce soit à Hong-Kong, que ce soit à Séoul, au Chili...

### **En parlant de lieu, les expositions se déroulaient dans quels types de structures : musées, galeries,...**

- Essentiellement dans des musées ou dans des grandes bibliothèques. Par exemple à Hong-Kong, c'était dans deux lieux différents : à la Bibliothèque Nationale de Hong-Kong, et dans un centre commercial gigantesque... Il faut penser à tout, aux lumières, aux murs, il faut tout prévoir, c'est la raison pour laquelle j'allais régulièrement deux mois avant pour caler tout, et pour commencer à rencontrer les personnes.

### **Tu faisais la scénographie toi-même ?**

- Je fais la scénographie moi-même, et en fonction du lieu on adapte. Mais c'est une scénographie simple, très simple. L'exposition se terminait sur une sorte de chambre d'enfant belge type, avec des couettes *Boule & Bill*, ou *Tintin*, des choses comme ça ; et une bibliothèque avec des gros coussins, et les enfants pouvaient s'asseoir et lire. Et l'exposition commençait généralement avec une sorte de petit atelier d'artiste, avec un simulacre de bureau de dessinateur, avec un ordinateur qui permettait d'aller voir quelques sites d'auteurs belges.

**Et entre cette exposition et « Regards Croisés de la bande dessinée belge », tu en as fait d'autres ? Quelles sont les plus marquantes ?**

- Oui, j'en ai fait pleins d'autres. En dehors de ça j'ai fait une exposition sur les illustrateurs belges pour la foire de Bologne, où la Belgique était invitée (en 2006 ou 2007), qui était une grosse exposition, avec quarante dessinateurs, un gros catalogue, etc. ; j'ai fait une petite exposition sur le rapport entre la bande dessinée belge et le dessin d'animation : les héros de BD qui vivent une autre vie dans l'animation ou les auteurs réalisateurs de leurs animations, et ça allait depuis la création de Belvision – et même un peu avant, avec les toutes premières expériences belges de dessin animé comme Wrill – jusqu'à Benoît Feroumont, Thierry Van Hasselt...c'est une petite exposition qui tourne encore maintenant. Elle part à Zagreb au Festival du dessin animé en juin prochain. Toutes ces expositions-là ont été remplacées en moyenne trois fois par an et ont duré chacune quatre ans. Sauf « Comics Strip », « Passion's Trip » qui a fait sept ans, avec trois voyages par an. Ça m'occupait tout le temps, et j'ai dû arrêter la librairie-galerie *Ziggourat*, car je n'y étais plus jamais ; et j'étais en fin de bail, et le propriétaire n'a pas voulu renouveler le bail. J'ai dû partir, je me suis installé pendant un an à six cent mètres de là, mais le cœur n'y était plus, parce qu'il n'y avait pas le même type de surface, le même type d'aménagement, il fallait se réadapter...ça me correspondait absolument pas, je préférerais aller me promener avec mes expos à Hong-Kong ou ailleurs. En dehors de ça, je suis devenu aussi conseiller artistique...J'ai fait énormément d'autres expositions. J'ai fait une exposition Galilée, qui a fait le tour de l'Italie, de Rome à Aoste, qui a été à Angoulême...C'était une exposition énorme : un concept entre des dessins de Claude Renard qui en outre avait réalisé des sculptures...on avait fait un truc assez gros. C'est une exposition qui a tourné huit fois en trois ans je crois. Ça m'a amené tout à coup à organiser des expositions pour le Festival de Sierre (CH), chaque année. Ce qui a abouti à un concept de cubes de 3 mètres d'arrêtes, placés outdoor dans la ville, chaque cube étant consacré à un jeune auteurs suisse ou étranger, un éditeur indépendant, etc... Il fait beau trois cent jours par an, donc il n'y avait pas de problème. C'est aussi à cette occasion que les membres d'Atrabile ont imaginé le concept de « la petite fabrique d'image », réalisation par le public d'un album de BD en direct. Après ça, quand le festival de Sierre a périclité, j'ai été appelé par le Festival de Lausanne en tant que conseiller artistique. Je monte là-bas chaque année une grosse exposition.

**Tu as aussi fait l'exposition « Alternative Chaos » il me semble...**

- Oui, avec Erwin Dejasse de Liège. C'était sur l'histoire de la bande dessinée indépendante en Belgique. Présentée au Festival International de Haarlem en 2008.

**Qu'est-ce qui t'as amené à être commissaire d'exposition sur « Regards Croisés... » ?**

- On me l'a demandé, environ un an avant.

**Pour Didier Pasamonik c'était la même chose ?**

- Oui, la même chose.

**Vous aviez déjà travaillé ensemble ?**

- Jamais. On se connaissait bien par contre. Eric Verhoest nous a téléphoné et nous a demandé si on ne voulait pas travailler là-dessus. On s'est téléphonés, on s'est dit « ça te va de bosser avec moi ? », il m'a dit oui, je lui ai dit oui, et nous sommes partis

pour l'aventure. Depuis je crois que l'aventure est bonne, on s'entend très bien et je crois qu'on va faire pas mal d'autres choses ensemble.

« Regards Croisés... », ça a été ma plus grosse exposition, c'est celle qui m'a demandé le plus d'énergie, le plus de travail. D'abord, c'est un collectif. La recherche des planches pour un truc comme ça, ce fut chaud.

**Justement, sur cette exposition, comment est-ce que vous avez commencé à appréhender, conjointement avec Didier Pasamonik, l'étude et la mise en valeur de la bande dessinée belge ? Est-ce que vous vouliez plutôt retracer l'histoire de la bande dessinée belge depuis ses débuts, ou plutôt montrer un horizon actuel des productions, ou les deux ?**

- Directement, l'idée de « Regards Croisés... », c'était sur la bande dessinée belge contemporaine. C'était ce rapport entre la bande dessinée belge contemporaine et pour chaque auteur, leurs références. On a commencé à imaginer ça, à voir qui allait avec quoi, comment ça fonctionnait ; faire la sélection des artistes, ce qui a pris beaucoup de temps, parce qu'on a dit qu'il fallait un artiste représentatif de courants ou d'intérêts différents, mais un artiste vivant. Et quand on a essayé de faire ça, on s'est plantés. On s'est dit que ce n'était pas possible d'expliquer cela aux gens, tel quel, en ne laissant que ça. Donc on s'est plongés après ça dans l'historique. C'est pour ça qu'il y a eu tout à coup quelque chose qui n'était pas prévu au départ, cette énorme partie historique dans l'exposition « Regards Croisés... », qui raconte un petit peu notre cheminement, en disant : « Finalement ça commence comment la bande dessinée belge ? ». C'était notre réflexion, que s'est-il passé. On voulait absolument inclure le travail des maisons d'édition, puisque sans leur travail, pas de bande dessinée contemporaine. Aujourd'hui, je pense que pour diverses raisons, les libraires n'ont même plus le fonds de base de la bande dessinée belge puisqu'ils n'ont plus la place, étant donné l'incroyable production actuelle. Il y a des rééditions, des choses comme ça, mais je constate que beaucoup de libraires ne connaissent même plus l'histoire même de cette BD belge. Donc nous on s'est dits qu'on devait absolument passer par une partie historique, une partie introductive à l'exposition. Après ça, les gens comprendraient probablement mieux pourquoi ces vingt auteurs différents, pourquoi ceux-là, puisque nous avons à chaque fois cherché à représenter une thématique par auteur.

**Le fait de prendre des auteurs vivants, est-ce que ça n'a pas aussi été une question de « facilité », pour avoir des planches plus facilement, pour avoir un apport de leur part ?**

- Non, ce n'était pas lié à ça. On a pris les auteurs vivants parce que l'objectif était là. Travailler avec du vivant. Pas forcément pour avoir un apport facile de leur part, parce qu'il y a des auteurs vivants qui n'ont pas de pièces, qui n'ont pas d'œuvres à eux. Pour les scénaristes, quand on a fait le choix d'un Cauvin par exemple, ce qui nous intéressait chez lui c'était sa représentativité du côté humoristique. Mais c'est un scénariste, donc il a fallu chercher chez tous les auteurs avec qui il travaille. Il était aussi représentatif de tout un courant important de la bande dessinée belge, qui est le courant « gros nez » traditionnel, mais qui est essentiel, qui est une sorte de base de la BD belge. Ce n'était pas du tout par facilité. Ce qui a été déjà très difficile, c'était la sélection des vingt auteurs.

**Justement, vous vous êtes basés sur une exposition de bande dessinée antérieure qui a eu lieu en Belgique...**

- C'est ça, on s'est basés sur une exposition qui avait été faite en 1968, « La bande dessinée en Belgique », et on s'est dits qu'on n'allait pas refaire ce que Van Hamme

et Greg avaient fait, on allait commencer à partir de là. Pour ceux qui ont vu cette exposition par le passé, où qui ont été marqué par cette époque-là : on ne va pas reprendre les mêmes, on fait autre chose. Tout ça c'était absolument clair. Peut-être que si il n'y avait pas eu l'exposition de Van Hamme, nous aurions reconsidéré la question. Nous aurions probablement pris quelques auteurs plus vieux aussi, mais toujours vivants.

**Est-ce que cette exposition a été marquante pour les gens qui l'ont vue, a eu de la postérité ?**

- Pour beaucoup de monde, oui. Beaucoup d'auteurs. François Schuiten m'en a parlé, d'autres auteurs comme Philippe Wurm m'ont dit : « Je me rappelle, j'ai vu cette expo » ; Frank Pé se rappelle avoir vu cette exposition, etc. Oui, ça a eu de l'impact à cette époque-là. Mais on n'en a pas tellement parlé à l'époque...

**Il me semble que c'était la première exposition d'envergure en Belgique ?**

- Oui. Après ça c'est vrai que j'avais fait une autre exposition à Gand, en 1986 ou 1987, bien après, qui s'appelait « Ninth Art ». Elle était proposée au Musée d'Art Moderne de Gand, qui à l'époque était sous la direction de Jan Hoet, un des grands experts belges de l'Art Contemporain en Belgique.

**Sur les motivations de l'exposition « Regards Croisés... » : est-ce qu'il y a eu la volonté, au travers du prisme de BD Comic Strips Brussels 2009, de donner un rayonnement à la bande dessinée au niveau local et international, et dans quelle mesure ?**

- Je pense que c'est une question qu'il faut plus poser à Micha Kapetanovic qu'à moi. Je pense que l'opération BD 2009 est une opération dirigée par l'office de tourisme de Bruxelles et même de Belgique, puisqu'il y a eu d'autres manifestations un peu partout en Wallonie, avec des hauts et des bas. C'est au départ une envie politique, je crois. Est-ce qu'elle s'inscrit réellement dans un souhait de promotion de la BD ? Peut-être, mais je n'en suis pas plus sûr que ça.

**Toi, en tant que commissaire d'exposition, comme tu as toujours fait pour la bande dessinée belge, tu as voulu l'exalter, profiter de ce tremplin...**

- Voilà, c'est ça. Avoir la possibilité d'investir les Musées Royaux, tu ne fais ça qu'une fois dans ta vie, tu ne vas pas dire non. Pour Didier et pour moi, c'était tout de suite de travailler ensemble et l'envie de faire quelque chose de bien, qui pourrait aider à l'ouverture de la bande dessinée vers un autre public.

**Un autre pendant, sur la question de la motivation : à propos de la question identitaire de la Belgique, pas mal chahutée, surtout au moment où vous avez dû commencer l'exposition – on devait être en pleine crise –, est-ce que vous avez pris ça en compte ?**

- Oui, on était en pleine crise. De toute façon nous avons tout de suite regardé du côté de la Flandre, ce qu'il y avait en bande dessinée, et on a constaté qu'il y a de moins en moins de choses. La Flandre, ne nous trompons pas, a fait de la très bonne bande dessinée, a eu un type brillantissime qui s'appelait Vandersteen (qui était le plus absurde de tous les auteurs de bande dessinée au monde, je crois), qui a fait école, clairement. Après ça tu as eu d'autres auteurs, comme Marc Sleen, etc., qui ont fait école aussi, et qui sont tout à fait représentatifs. Le problème, c'est que puisqu'au départ on avait dit qu'on travaillait avec des vivants – le véritable travail après

l'exposition de Van Hamme – ces deux figures majeures de la bande dessinée flamande tombaient. Ce qu'il y a aujourd'hui dans la bande dessinée flamande est très bizarre. D'un côté les choses de moindre qualité, qui sont des productions de séries issues de séries TV : c'est très particulier, sans graphisme épatant. Tu as évidemment Johan de Moor qui est autant francophone que flamand. Et puis tu as quelques auteurs flamands, il ne faut pas les oublier, ils étaient dans l'exposition, qui travaillent et qui sont essentiellement connus par un public francophone : comme Marvano, comme William Vance, ce sont des flamands. Ils travaillent avec des scénaristes francophones, ou bien ils sont eux-mêmes scénaristes... Mais le succès en Flandre est mitigé, et le succès en francophonie est beaucoup plus important chez ces gens-là. Un Marvano par exemple, il doit toujours rappeler aux flamands qu'il est flamand, parce qu'ils le prennent pour un francophone. Tu as évidemment le cas Kamagurka et Herr Seele, deux cas particuliers : là on rejoint le véritable surréalisme, voire même le dadaïsme, qui est proprement flamand aussi.

**Vous avez quand même choisi les auteurs d'une manière très naturelle, ou vous vous êtes dits qu'il fallait autant de Flandre que de Wallonie dans l'exposition ?**

- Pas tellement, c'était la recherche des particularités, que ce soit des particularités flamandes ou pas. Et on a trouvé ces gens-là, dans leur particularisme. Et Marvano en plus, c'était celui, dans toute la bande dessinée belge actuelle, qui traite un peu de science-fiction, qui la met en relation avec notre quotidien, qui la détourne, qui est un passionné d'histoire également. On n'avait pas d'autre cas parallèle en francophonie, donc il est apparu naturellement. C'est un parfait représentant. Donc tout ça après réflexion – et tu as raison – s'est développé de façon très naturelle. Mais il y a eu beaucoup de réflexions en amont...

Didier et moi, nous avons pensé qu'on allait se faire trucider parce qu'on avait oublié telles et telles autres personnes, mais même pas. Il y a eu bien des gens qui ont posé des questions en disant pourquoi lui, pourquoi là. Mais quand on expliquait « pourquoi lui ? » : parce qu'il représente la science fiction ; « pourquoi Tome et Janry et le *Petit Spirou* ? », par exemple : parce qu'en soit ça les représente, Tome et Janry en particulier ils ont deux types de travaux différents. Tome, en tant que scénariste il fait des choses comme *La Berceuse Assassine*, il fait le *Petit Spirou*, et il a repris *Spirou*. Il fallait quand même que quelque part on se rappelle de *Spirou*... Ce n'est pas vraiment le cas avec un Batem qui a simplement repris le *Marsupilami*. Voilà, ça a coulé de source. Enfin, ça a pris du temps, mais après ça on trouvait que c'était logique. Il n'y a pas grand monde qui nous a finalement décimé sur ce point.

**A propos de la méthode de travail : tu m'as dit que vous aviez commencé à travailler un an avant ?**

- Oui. Les trois premiers mois ont été consacrés à faire une sorte d'arbre généalogique, en se demandant comment intégrer le travail des éditeurs là-dedans. On a fait un grand plan avec des rues, avec rue Franquin, rue Hergé, etc. Mais on ne s'en sortait pas... Après ça on a fait des tableaux en créant des « familles » d'un arbre généalogique, mais là aussi c'était assez compliqué. Tout ça a mis trois mois.

**On vous a donné un budget initial, et à partir de cela vous avez établi une feuille de route ?**

- Non, ce n'est pas tellement ça. C'est une problématique de l'ensemble de l'exposition : on a jamais pu regarder le budget, on a jamais pu se baser sur le budget. On savait combien on était payés pour faire le travail, on était mandatés et donc on avait notre salaire. On avait également un défraiement en plus, qui a été exposé tant de la part de Didier que de la mienne. A un moment donné, on est

arrivés au problème des valeurs d'assurance, à savoir que nous rentrions les planches en disant : « ça c'est une planche représentative », et on a explosé quelque part le budget assurances. Parce que je pensais que les assurances ça allait être du un pour mille ou autour, et en fait ça a été plus de trois pour mille. Ça je ne le savais pas, mais c'est parce que les musées ne peuvent travailler qu'avec certains assureurs très spécialisés, et donc gourmands...

**C'était lié au fait que ce soit aux Musées Royaux des Beaux Arts que les valeurs d'assurance ont pris autant d'importance ?**

- Oui, tout a fait. Je crois ça a grevé le budget, clairement. Je dois t'avouer que moi à un moment donné j'ai dû dire stop, « ça je ne prends pas parce que c'est trop cher »... Et j'avais encore beaucoup d'autres planches que j'avais laissé de côté. A un moment donné, j'ai dû un petit peu batailler pour qu'on ait la sculpture de Tintin de Nat Neujean parce qu'elle était quand même assez chère. Par exemple, c'est une pièce que j'ai amenée au musée avec les gens qui travaillaient pour le BGE, avec une camionnette que j'ai louée. Je l'ai amenée de force, puisqu'il n'y avait plus d'argent pour que le transporteur officiel de l'assureur aille le chercher. On a vraiment dû bricoler à la fin. En prenant des risques ... calculés quand même.

**Avec Didier Pasamonik, vous chaperonniez tout ? C'est vous qui avez délégué Winston Spriet pour la scénographie par exemple ?**

- On n'a pas eu le droit non plus. On ne pouvait pas discuter de tout ce truc-là, nous on était mandatés pour concevoir l'exposition. Après ça il y avait le BGE qui décidait qui ils employaient comme scénographe, etc. On n'avait pas du tout toutes les cartes en main. Ça, ça a été, je pense, un des problèmes. On aurait certainement fait les choses autrement, si on avait eu un peu plus de « pouvoir », Didier et moi. Il y a certaines choses qui auraient été faites autrement. Moi par exemple je ne voulais pas d'œuvres accrochées aux murs, sauf peut-être pour les œuvres référence ; je ne voulais pas forcément des cadres mais plutôt des lutrins pour tout, sauf pour les références, pour accentuer encore la vision des choses : la différence entre la référence de chaque artiste, les cinq planches, et les planches de l'artiste, qui sont plus des planches de travail qui sont faites presque à l'horizontale. On aurait pu les mettre sur lutrins, et les références je les aurais bien encadrées parce qu'elles sont justement référentes, « muséales ». On aurait peut-être gagné un peu d'espace et de visibilité, puisqu'on aurait pu mettre les références au-dessus du lutrin. Quitte à avoir à conserver des bandes de couleur, une signalétique. Mais nous n'avions que peu de choix.

**Ca aurait fait comme dans des expositions de maîtres anciens, avec les auteurs contemporains mis en rapport avec les grands maîtres...**

- Exactement. C'était mon optique. Pour des tas de raisons que je ne connais pas, elle n'a pas été retenue entièrement. Elle a été retenue au niveau des lutrins de l'introduction. L'autre idée, c'était comment, avec cette intro – ça a coûté un peu d'argent aussi –, expliquer tous nos petits dessins, nos plans, notre arbre généalogique préparatoire. On s'était dits qu'il fallait le représenter d'une manière globale. Et c'est pour ça qu'on a fait appel, avec Eric Verhoest, à Ever Meulen.

**Qui s'est transformée après en une autre fresque avec Joost Swarte et François Avril.**

- Voilà. Parce que Ever Meulen est quelqu'un de très précis mais d'assez lent, et il n'est pas arrivé à boucler l'ensemble de la fresque qui devait représenter tous les chapitres de l'introduction. Et être un complément d'information visuel synthétique,

par la même occasion. Ca s'est terminé comme ça et c'est très bien, parce que je trouve qu'effectivement cette fresque est devenue un regard sur l'histoire de la BD belge par les grands représentants de la bande dessinée française, hollandaise et belge. Un regard extérieur de la part de Joost Swarte et de François Avril. Finalement, c'est déjà un regard porté sur les choses, du pays au Nord et du pays au Sud. Le début par Ever Meulen était absolument brillantissime. Sur ce point-là on était vraiment ravis.

### **Au niveau des prêts et des prêteurs : qui, combien, sous quelles conditions ?**

- La première chose, et je redis que ce n'était pas pour des raisons de simplicité, c'était d'abord les vingt auteurs eux-mêmes auquel on s'adressait. Dans certains cas, les choses étaient plus compliquées. Quelqu'un comme Jean Dufaux et sa multitude de séries : il m'a proposé de regarder sa propre collection, et j'ai dû un peu la compléter, mais pas grand-chose. Parce qu'il a reçu des planches de chacun de ses dessinateurs, et là-dedans j'ai pu faire un choix, et il y avait le matériel. Donc lui c'était relativement simple. Mais pour un Van Hamme et un Cauvin, il a fallu s'adresser directement aux dessinateurs. Alors qu'on aurait fait plus simple avec la collection privée de Van Hamme par exemple, collection très intéressante d'ailleurs.

### **Tu connaissais tous ces auteurs ?**

- Non, pas tous, mais presque. Donc le premier point c'était les auteurs eux-mêmes ; et puis ensuite, quand on les a interviewés, c'était leurs référents. Je cherchais à les retrouver, et là on a dû s'adresser à ce moment-là à des collectionneurs. J'en connaissais déjà beaucoup de par mon activité antérieure. Et puis il y a quelques collectionneurs prodigieux en Belgique qui ont un nombre de planches hallucinant. Et ce ne sont pas des « manches », parce que quand ils choisissent, ils ont un regard, ils savent très bien ce qu'ils achètent et pourquoi ils achètent. Donc étonnement – et j'étais le premier étonné – tu trouves la planche que tu veux.

### **Est-ce que tu t'es retrouvé dans des situations où tu leur demandais certaines planches qu'ils avaient et ils refusaient ?**

- Non, aucun. Si, il y a un collectionneur qui aurait bien prêté certaines planches, mais il avait une planche que je voulais et cette planche-là il ne voulait pas la prêter. C'était une planche de Morris. Mais comme cette planche de Morris est un peu controversée, je comprends de la part de ce collectionneur qu'il n'a pas voulu la prêter. Parce qu'on n'est pas sûrs qu'elle soit « légale ».

### **Parce qu'en dehors de ça, les collectionneurs sont plutôt flattés d'avoir à prêter des choses de leur collection pour une exposition de cette importance ?**

- Oui, généralement. Puis beaucoup tiennent le discours suivant : « Enfin la BD rentre au musée, c'est une légitimation... ». Et puis ce sont des gens, certains d'entre eux en tous cas, qui sont de véritables protecteurs de ce patrimoine. Réellement et étrangement. Parce qu'on se dit que les auteurs vendent, on a vu des auteurs qui ont tout vendu parce qu'ils avaient besoin d'argent, comme Macherot par exemple. Certains collectionneurs ont vraiment acheté les perles, et parfois beaucoup de pièces pour essayer de conserver le patrimoine. En tous cas, parmi tous les collectionneurs que j'ai rencontrés, il y en a deux avec qui – tant que eux seront en vie – ça ne va plus bouger. Ca n'a pas la qualité de conservation d'un musée mais ça en a la rigueur, la plupart des pièces sont encadrées chez eux, ou bien dans des meubles à tiroirs avec un passe-partout. Ils font ça plutôt bien. Parfois mieux que le Centre Belge de la Bande Dessinée.

### **A propos du CBBB, est-ce que vous avez fait appel à eux ?**

- Oui, on leur a demandé, ils ont été très charmants, ils ont prêté sans problème.

### **Combien de planches ?**

- Une petite dizaine. C'était des planches que je n'arrivais pas à trouver ailleurs, je leur ai demandé s'ils les avaient, et étrangement oui. Eux-mêmes ont parfois des planches qui sont prêtées par des auteurs ou des collectionneurs. Par exemple, la Fondation Jacobs prête annuellement, ou pour une durée de trois ans (je ne connais pas exactement les termes du contrat) cinq planches au CBBB. Ils avaient là déjà de très belles planches de *Blake & Mortimer* qui m'ont permis de présenter effectivement du *Blake & Mortimer* de qualité. Ils m'ont prêté d'autres choses, que je ne trouvais pas chez les collectionneurs, comme la *Patrouille des Castors* de Mitacq. Ils avaient la planche qu'on voulait. C'était une chance, ils ont un gros fonds Mitacq. Effectivement, du Mitacq, tu ne pas vas forcément en trouver facilement ailleurs, il n'y en a pas beaucoup chez les collectionneurs. Parce que la famille n'a pas vendu, ou autre... Par exemple il y a certains auteurs qui sont difficiles à trouver. Etrangement, il y a peu de Sirius. Si, il y en a, mais on ne sait pas où elles sont.

### **Il y eu environ combien de planches d'accrochées ?**

- 376.

### **La liste des oeuvres que vous avez choisi au début a-t-elle été différente de la liste des œuvres présentées au final ?**

- On est arrivés à tout trouver. On a même eu un problème de manque de place. On était arrivés à 420 planches, quelque chose comme ça. Donc il y a eu une cinquantaine de planches qu'on avait rentrées mais qu'on n'a pas pu exposer parce qu'on n'avait pas la place.

### **Toutes les œuvres qui ont été reproduites dans le catalogue ont-elles été exposées ?**

- Non pas toutes. Pour des questions de manque de place aussi. Ou parfois parce que tout à coup, on a trouvé en dernière minute une planche qui nous semblait beaucoup plus parlante encore que celle qui avait été mise dans le catalogue. Donc on a fait une inversion. Par exemple pour une planche de *Blondin et Cirage*, qui est dans le catalogue et qui n'est pas dans l'exposition. Le catalogue a dû se faire très rapidement. Nous n'avions pas d'éditeur au début. Cela s'est tout à coup débloqué et il a fallu foncer. Alors nous y avons mis certaines planches d'auteurs ou de séries qui nous semblaient indispensables. Puis, par la suite, j'ai trouvé de meilleures planches qui traduisaient encore mieux notre propos dans l'exposition. Nous les avons privilégiées. J'ai vraiment voulu trouver certaines planches mieux que d'autres, parce que tout à coup quand ça se produit, tu te dis que celle-là est vraiment trop juste par rapport à notre thématique. Ca a été le cas pour maximum cinq planches. Par rapport au catalogue, c'est vraiment peu.

### **D'une façon générale, pour une exposition de bande dessinée, si on ne trouve pas une planche précise chez un collectionneur ou dans un centre spécialisé, est-ce qu'il y a l'opportunité de prendre une autre planche que celle qu'on voulait, de choisir entre les autres planches de l'album ?**

- Non. Je ne dis pas que c'est le cas pour tout, mais il y a un certain nombre de planches qu'on voulait absolument avoir. Qui nous semblaient indispensables pour

l'exposition. Exemple : une planche de *Comanche*, où l'un des héros, Red Dust, tue le « méchant », alors qu'il est désarmé [dans l'album T. 4, *Le ciel est rouge sur Laramie*, pl. 44]. Cette planche-là, je la voulais, Didier la voulait, celle-là et pas une autre.

**Dans ce cas là, c'est parce qu'elle était « forte » dans l'œuvre elle-même ou qu'elle était représentative de l'auteur ?**

- Elle était représentative de l'auteur. Et forte dans l'historique des choses. Puisqu'on parle de Hermann en disant qu'il a sa conception propre de la justice, c'est lui qui fait rentrer la violence dans des journaux comme Tintin. C'était cette planche-là qui nous fallait, qui était la planche représentative. On a d'autres planches de violence dans Hermann, mais c'est celle qui a marqué Didier, qui m'a marqué moi, qui a marqué pleins de gens, c'était celle-là, donc on la voulait. Bingo, on l'a trouvée chez un collectionneur.

**Ainsi, quand on parle, comme dans ce cas-là, d'une planche nécessaire à l'exposition, est-ce qu'on peut parler d'un chef d'œuvre au sens de Malraux, c'est-à-dire de « l'œuvre la plus significative de l'inventeur d'un style » ?**

- Oui. Maintenant, ça reste quelque part un peu subjectif, dans la mesure où c'est Didier et moi qui la déclarons comme ça. Il y a peut-être quelqu'un d'autre qui va dire que dans Hermann c'est pas cette planche qui montre le plus la violence, c'est une scène où il y aura pleins de personnages en train de s'entretuer. Avec Didier, on tombait régulièrement d'accord en disant « il faut cette planche-là », comme celle de Mitacq, où on voit le roi qui bêche son champ de patates. C'était cette planche-là qu'on voulait. On l'a trouvée, parfait. Mais peut-être que dans d'autres cas, c'était peut-être moins essentiel. Je crois qu'on doit mettre une différence entre les planches d'introduction, les planches choisies avec les auteurs ou par les auteurs. Parfois ce sont les auteurs qui nous ont dit : « Moi j'aimerais bien montrer celle-là » dans le cas de leurs planches. Quand on va chez Hermann, il te dit que ses meilleures planches sont vendues. Celle-là, entre autres, Hermann ne l'avait plus, donc on l'a cherchée, c'est tout. Je crois qu'il faut faire un distinguo entre ces planches que l'on voulait absolument, les planches de l'introduction qui étaient quand même aussi très spécifiques (puisqu'elles parlaient de l'historique), et les planches choisies par les auteurs. Pour ces planches choisies par les auteurs, ils n'étaient pas plus précis que ça. Quand Comès dit qu'il voudrait une *Krazy Kat*, on sait que ce n'est pas facile d'en trouver, donc quand on les trouve, on fait un choix dans ce qui nous est proposé. Parce qu'ils ne nous ont pas donné plus d'informations que ça. On a cherché quand même à avoir une belle planche de *Krazy Kat*, ou une belle planche de *Little Nemo*. Dans le cas de François Schuiten c'est un peu différent, puisqu'il a voulu mettre ses propres planches de référence. Geluck aussi a voulu mettre celles de sa collection propre. Mais pour ceux qui n'ont pas été comme ça, on a essayé de choisir de très belles pièces. Quand Hermann nous a demandé du Gillon, on est allés chez lui et on a fouillé pour avoir la planche, et Paul Gillon nous a dit qu'il voudrait montrer telle planche plutôt qu'une autre.

**C'est aussi en fonction des préférences des auteurs ? Et vous vous faisiez votre choix là-dessus ?**

- Oui, de toute façon ce sont les auteurs qui nous ont dit ce qu'ils voulaient. Un Walthéry nous a donné dix planches importantes à ses yeux. C'était des pistes et après on choisissait. Comès lui voulait absolument un Milton Caniff, un Pratt, un *Krazy Kat* – ce qui nous a étonnés, mais il voulait absolument un *Krazy Kat* – et il voulait un Noël Sickles en me disant que je n'en trouverais pas. On l'a trouvé. C'est

tout, c'était à la fois simple et complexe. Pour Marvano, quand il me dit qu'il aimerait bien quand même une planche de *Tintin* (il ne m'a pas dit lequel), je trouvais que par rapport à sa thématique il était logique de trouver une planche de *Tintin* dans l'espace. Soit à peu près l'introuvable, mais on l'a quand même trouvée chez un collectionneur parisien. Et quelle planche !

**Est-ce que c'était une volonté de votre part de mettre à disposition du public les œuvres de bande dessinée intégralement, c'est-à-dire en albums ?**

- Oui, absolument. Par exemple ça c'est une des parties qui m'a gêné également, c'est que j'aurais voulu mettre plus de documents papier dans l'exposition. Donc toujours cette envie de lutrins qui aurait fait gagner de la place physiquement, puisqu'on aurait pu mettre les planches juste avec un passe-partout autour et pas de cadre, et on aurait pu intercaler toujours dans ces mêmes lutrins des documents : couvertures d'albums ou albums, documents papier. Là on s'est retrouvés avec Didier Pasamonik avec un dilemme, donc pour nous il était absolument important qu'il y ait au moins ces espaces lecture. Parce que la bande dessinée c'est une lecture avant tout.

**Au niveau des planches des « grands Maîtres » des musées personnels, il n'y avait pas d'albums qui se référaient à ça.**

- Non, moi je l'avais demandé mais ça ne s'est pas fait.

**C'était un problème d'éditions à retrouver, ou autre ?**

- Non. Nous on a dit qu'il fallait une bibliothèque avec tous les albums des références. Ça été un libraire qui a été chargé de tous les livres, et il n'a pas fait le boulot.

**Vous n'avez pas eu le temps de le superviser sur ça ?**

- Ce n'est pas qu'on n'a pas eu le temps, on n'avait rien à dire. On est de nouveau dans un cas de figure où on aurait dû avoir un peu plus de pouvoir.

**L'affirmation que l'incomplétude de la planche originale implique une bonne connaissance de la part du visiteur est à mettre en opposition avec la nature de la bande dessinée liée à son histoire, qui est une sorte « d'art sans mémoire », qui fait que les expositions de bande dessinée doivent montrer l'inaccessible. Qu'est-ce que tu penses de ça ?**

- D'abord, il ne faut pas oublier que dans l'exposition, pour chacun des vingt auteurs, nous avons toujours voulu au moins présenter une séquence. On présentait deux, voire trois planches qui se suivent, pour que les gens comprennent la notion de séquence.

**La scénographie a été pensée comme ça ? Si trois planches fonctionnent ensemble, on doit voir qu'elles sont ensemble ?**

- Voilà, tout à fait. Moi aussi au niveau scénographique j'aurais voulu accentuer la chose, et on s'est mal compris avec le scénographe et avec l'encadreur. Justement nous souhaitions un seul cadre regroupant les trois planches. Ce qui aurait changé encore l'aspect visuel. Parce que là question est bien là, c'est quoi montrer une bande dessinée. Entre autres l'inaccessible c'est l'histoire propre, l'histoire racontée. Quand on montre une planche, on ne connaît pas l'histoire.

**Ca implique justement une connaissance de la part du visiteur ? Ce qui implique aussi des rééditions d'albums, ou des bibliothèques accessibles...**

- Absolument. Et ça implique de présenter le total, c'est-à-dire les livres, quelque part dans l'exposition. Alors l'idéal pour moi quand on fait une exposition de BD : nous sommes, Didier et moi, pour chaque exposition de BD que nous avons conçu, toujours sur notre faim parce qu'on n'a pas résolu le problème. Comme résoudre le problème : à la fois présenter l'original, c'est-à-dire la planche, la base du travail, et l'objet terminé, qui est un roman, qui est une histoire. Jamais aucune exposition de bande dessinée ne m'a satisfait et n'a résolu le problème.

**Cette insatisfaction est aussi liée au fait que quand on va voir une exposition de bande dessinée, on a peu de chances de retrouver des planches que l'on a déjà vu auparavant, du fait de la fragmentation des œuvres ? Si l'on reprend le principe de « planche forte », on se retrouve à peut-être voir les planches d'un même album mais peut-être plus jamais la même...**

- Ca c'est clair. Mais ce qui se passe, c'est qu'il y a parfois des miracles en bande dessinée, où quand tu fais une exposition, tout à coup tu vas trouver vraiment ce que pleins de gens vont considérer comme étant la pièce magique. Quand tu vas au Musée Hergé, et que tu te prends à l'exercice, tu ferme les yeux et tu te dis : « Qu'est-ce que je veux voir comme planches du *Sceptre d'Ottokar* ? ». Et tu ouvres les yeux et tu vois celles auxquelles tu as pensé. Tu te dis qu'il y a un inconscient collectif, et qu'effectivement, dès lors, il y a des planches spéciales. C'est vrai qu'avec Didier on s'est dits « il faut cette planche-là », pas trop une autre, et on est arrivés à les avoir. Parce que les collectionneurs ont aussi cette sorte d'inconscient collectif, en se disant que c'est une grande planche. Ca aurait pu mal se passer, mais ça a été une bonne surprise de pouvoir les trouver comme ça.

**Est-ce que le public aurait ressenti une différence ?**

- Je crois. Honnêtement je crois. Parce que même s'il n'y a eu peut-être pas assez de public dans l'exposition, je crois que les gens qui ont vu l'exposition étaient plutôt bluffés. Cette question d'inconscient collectif de la planche, je suis persuadé que ça existe. Mais bon, effectivement, ça ne résout pas le problème quelque part : pour quelqu'un qui est ignare en bande dessinée, sur les planches qu'on a montré, il pourrait très bien ne pas comprendre pourquoi ce sont celles-là. Et ça on n'a pas encore résolu, personne n'est prêt à le faire, nous sommes encore au B-A-BA de l'exposition en BD.

**Justement, dans le cas des planches exposées de scénaristes, comment est-ce que vous avez abordé la chose ? Comment est-ce que vous vous êtes dits que vous alliez mettre une planche originale d'un auteur qui finalement n'a pas tracé un seul trait de sa main sur cette planche ? Dans ce cas-là la planche relève-t-elle du témoignage ?**

- Oui...mais pas vraiment. Parce que tu vas voir que quelque part, l'ensemble des planches du monde de Cauvin représente le monde de Cauvin. Je veux dire que lui ne va pas se mettre tout à coup à faire une bande dessinée réaliste. C'est son monde. C'est effectivement du témoignage, mais c'est une réalisation aussi, puisqu'on met à chaque fois une séquence, qui permet aux gens de comprendre un peu. Et on voit très bien la différence entre le monde de Cauvin et le monde de Van Hamme, où on est dans le réalisme partout. On voit aussi en regardant toutes les planches que ce n'est pas la même chose, que c'est très cohérent aussi. Ce n'est pas uniquement un témoignage, c'est une illustration de son monde.

**Mais vous ramenez quand même un peu de témoignage, dans le fait d'exposer des synopsis, différents éléments...**

- Oui, on aurait dû le faire un peu plus. D'une manière un peu plus importante. Mais Cauvin par exemple m'a dit que ses synopsis étaient à la poubelle à chaque fois que l'album est fait. Il voulait bien en refaire, mais je trouvais que ça ne sentais pas le véridique. Il fallait qu'il les redessine, puisqu'il « croque » ses découpages.

**Et les vitrines dans ce sens-là, c'est peut-être une manière de mettre tous les auteurs au même niveau, avec ces éléments propres à leur univers...**

- Oui. Et alors sur ces deux gros monstres [Van Hamme et Cauvin], on a voulu faire dans le minimalisme. Ca cela a été clairement notre choix, pas de vitrines, on met deux éléments qui sont deux éléments tout à fait opposés comme leur monde est opposé. Le réalisme et le caricatural. Il y en a un qui écrit ses scénarios dans un siège pliant, il est couché, l'autre est debout. Pour moi, tout était là. Pour ces deux-là on ne voulait pas mettre de vitrine, c'est tout. On les avait les vitrines, ça ce n'était pas une question de budget, mais on ne savait pas quoi mettre de parlant *inside*. Nous serions tombé dans le gadget.

**Comment vous vous y êtes pris pour ces vitrines ?**

- Pour ces vitrines, on parlait directement aux auteurs. C'était leur espace libre. Ils avaient le choix entre être soit référentiels, soit représenter leur monde. Stassen, il est plutôt référentiel dans sa vitrine. Ce sont les bouquins, ce sont les vieilles cartes, ce sont les choses qu'il aime bien, mais ce sont des vieilles cartes d'Afrique. Et puis c'était très intéressant, puisqu'on leur disait : « Cet espace est un peu le vôtre ». C'est comme ça qu'on leur proposait. Ce qui est amusant, c'est de voir comment tout à coup les auteurs se mettent en référence par rapport à ça. Et psychologiquement, c'était fort intéressant. Quand tu vois la vitrine de Schuiten et celle de Geluck, ils parlent d'eux et de leur travail à eux, de leur monde à eux. Ils ne parlent pas d'autre chose, ils se mettent eux-mêmes en évidence, à nouveau.

**Chez Geluck, en même temps, ça rejoint son travail...**

- Oui, et chez Schuiten aussi. Et chez Herr Seele aussi. Chez Comès, pas du tout, il parle des autres. Chez Stassen, ce n'est pas très référent. Chez Walthéry, c'est la musique qu'il aime. Chez Midam, il parlait de lui aussi. Herr Seele parlait de lui, c'était son piano *Cowboy Henk*, qui parlait de lui. Ces vitrines étaient très intéressantes, puisque c'était leur ego qu'ils pouvaient mettre, si il y avait un gros ego, comme un François [Schuiten], comme un Herr Seele...

**Est-ce que tu as eu le sentiment que ces vitrines se corrélaient au travail des auteurs ou de leurs musées personnels ?**

- Oui, je crois que ça marchait assez bien. Puis surtout cela montrait très bien un trait de leur personnalité. Dans un premier temps, on s'était dits qu'on allait être un peu directifs par rapport aux vitrines. Et puis on s'est dits en les rencontrant qu'on n'allait pas être trop directifs. Pour un Schuiten par exemple, on s'était dits qu'on allait travailler avec des éléments de Horta, mais là nous imaginions leur propre monde. C'eut été faux. Une intervention dans leur monde, une interprétation. Alors, il y a certains auteurs qui s'en fichaient complètement, qui ne savaient pas quoi. Mais ce fut vraiment leur libre choix. Regarde la vitrine de Dominique Goblet, qui était remplie de vieux livres et des vieux trucs : ça n'a rien à voir avec son travail d'auteur, mais elle a voulu ça parce que ça la représente quelque part, parce que ce sont des

choses qui l'intéresse, qui la motive. Comme Van Hasselt qui a mis toute sa bande d'amis auteurs. Tu as un Ptiluc qui dit : « Moi une vitrine ? Non, une moto, c'est ça qui me représente ». Bon, d'accord, une moto. Ce n'était pas plus compliqué que ça même si ça a été un moment difficile. Parce que ça relevait de l'accessoirisme, c'est ça. Il y en a certains qui voulaient s'impliquer dedans, il y en a qui n'en avaient rien à faire, mais par exemple Marvano a eu de la peine à faire sa vitrine. Walthéry ne savait absolument pas, donc là on lui a suggéré de faire une vitrine autour des disques, et il a trouvé que l'idée était très bonne. Moi j'étais sûr que Hermann ne voulait rien faire du tout, et que ça allait être pour moi un vrai calvaire. Au contraire, pas du tout, il a dit qu'il allait se foutre de la gueule de l'art contemporain. Et étrangement il se prend les pieds dans le tapis puisqu'il fait un *ready-made*. Il m'a fait les plans détaillés de la position de chaque objet, il a tout dessiné, donc ce n'est pas n'importe quoi. Il a fait la topographie, c'est le seul qui m'a fait un plan très précis. Lui qui disait s'en moquer complètement, il nous a fait quelque chose de mesuré. Midam il savait pas quoi mettre, et il s'y est mis lui-même d'une certaine façon, avec son cauchemar de main coupée...

**Mais c'était aussi un peu ce vous leur demandiez, de se mettre de façon personnelle...**

- Tout a fait.

**J'en reviens à la planche originale. Est-ce que tu penses que le statut de la planche originale influe sur le statut de la bande dessinée en elle-même ? Ou alors est-ce que tu considères l'importance de la primauté de l'album ?**

- Personnellement, oui. Je crois que le statut de la planche, actuellement, est un statut commercial, puisqu'elle rentre dans des galeries, des choses comme ça. On est dans le domaine commercial. Mais quelque part ça n'interfère pas sur le statut de la bande dessinée en elle-même. Ce sont deux choses très différentes.

**Est-ce que c'est une caution face au temps ?**

- Je crois, oui. Mais ce sera de la même manière que des lettres, que des documents de base d'un écrivain.

**Tu penses que ça relève du témoignage, d'une dimension pédagogique ?**

- Oui, il y a entre autre ça. Mais ça ne veut pas dire que ça n'a pas de valeur. Historique, ou incroyablement commerciale. Quand tu vois les prix que font les planches aujourd'hui... Je ne sais plus qui a des problèmes de sous, une femme, une française, qui a été une petite amie d'un peintre. Elle a des problèmes de sous, et elle va vendre ses lettres d'amour. Il y a eu une estimation qui a été faite chez Sotheby's, et il y en a quand même pour 180 000 €, pour trois cent lettres d'amour. Je crois que quelque part dans la bande dessinée, si les collectionneurs aujourd'hui sont des nostalgiques en partie, certains sont de véritables passionnés et protecteurs du patrimoine. J'en connais un qui veut absolument que le Centre Belge de la Bande Dessinée se transforme complètement, soit vraiment bien. Il est prêt à ce moment-là à mettre toutes ses planches en dépôt. Pour le moment il les garde chez lui. Il a dans les 1500 planches.

**En bande dessinée, du fait du média et du support, très spécifique, c'est-à-dire relatif à la conservation du papier, est-ce que tu penses que l'exposition permanente et l'exposition temporaire en bande dessinée s'imbriquent, dans la mesure où les rotations sont draconiennes ?**

- Oui, je crois que ça peut s'imbriquer. Mais il faut faire attention, il faut parler en termes de conservation. En termes de conservation, les normes draconiennes ont été établies à trois mois tous les trois ans. Pour le moment il faut être quand même clair, il n'y a pas de préétabli, tout le monde fait un peu n'importe quoi avec les planches de bande dessinée. Angoulême commence un peu à coincer les choses, puisqu'ils se disent musée et ils vont faire vraiment les choses dans les règles, et ils ont raison de le faire. Mais pour ça il faut un énorme stock. Or aujourd'hui en Belgique, il n'y a pas un musée en Belgique qui a suffisamment de planches de bande dessinée pour pouvoir à la fois imaginer une permanence et un *turn-over*. Et en plus faire de la promotion avec le même document. Donc on est au B-A-BA de ce genre de choses-là.

**Dans ce sens-là, l'exposition temporaire a peut-être des points positifs. Les expositions temporaires ont souvent permis de remettre à plat les connaissances sur le domaine. Dans ce cas-là, y a-t-il eu des points positifs ressortis de cette exposition « Regards Croisés... » ? Je pense par exemple à la planche de Jari de Raymond Reding, dont vous vous êtes rendus compte à l'exposition qu'elle était montée à l'envers...**

- Absolument. Il y en a eu deux comme ça. Et puis surtout on s'est rendu compte que pour un tas de planches elles devraient être restaurées. Le problème de la planche de bande dessinée, c'est qu'à l'époque où certaines ont été faites, c'était par des auteurs qui ne se prenaient pas pour des artistes mais pour des artisans. Ils travaillaient avec des papiers collants, et ces papiers collants transpercent ; les méthodes de conservation, même chez les auteurs, c'est un peu du n'importe quoi ; il y a des tâches, des piqûres d'acide un peu partout. Il y a des gens heureusement, qui ont le budget ou qui veulent le faire, qui font des restaurations très cohérentes. Il y a des collectionneurs qui le font aussi. Mais le CBBD n'a pas les moyens, ou ne se donne pas les moyens en tous cas pour faire ce travail de restauration.

**A cet égard, qu'est-ce que tu penses de la politique de réédition de fac-similés de planches originales ?**

- Moi je trouve ça formidable. Je crois que c'est un véritable travail qu'il faut faire maintenant. Ce qui est très intéressant, ce que cette exposition « Regards Croisés... » m'a appris et le travail que j'ai fait avec Didier, m'a ouvert les yeux sur toute cette problématique. J'ai pris beaucoup plus conscience de cette problématique de disparition ou de mauvais traitement de ce patrimoine culturel très important pour la Belgique, pour l'histoire même de la Belgique. Il ne faut quand même pas oublier, je ne connais pas les chiffres par cœur, mais pour la bande dessinée en Belgique – entre les auteurs, les éditeurs, les imprimeurs, les secrétaires de maison d'édition, les scénaristes, les gens comme moi qui tournent autour, les historiens – il y a 25 000 personnes qui vivent de la bande dessinée en Belgique. C'est-à-dire plus que Opel Anvers. Donc c'est un secteur économique hyper important qui mérite vraiment un soin particulier. Maintenant s'il n'y avait pas eu cette histoire, il n'y aurait pas eu 25 000 personnes qui travaillent dans ce secteur, et qui vivent de ça. Donc tu prends conscience de ça, tu prends conscience de l'importance de l'Histoire, tu prends conscience de beaucoup de choses. Au départ, si tu regardes mon parcours, c'est un coup de cœur pour la bande dessinée. Pratt, une rencontre amicale, celle avec Moebius... J'apprends tout à ce moment-là, dans les années 80, progressivement. Et

avec « Regards Croisés... » je suis remonté aux sources. Rien ne m'intéresse plus que de continuer à plonger dans l'histoire de la bande dessinée belge.

**Pour revenir à la partie introductive de l'exposition, vous avez fait exprès de prendre des jalons historiques et de les allier aux grandes thématiques de la bande dessinée. Le but était de susciter chez le visiteur une sensation d'appartenance à ce pays et d'appartenance à cette culture ?**

- Oui, tout a fait. Clairement, c'est ça.

**Et de mettre des vieilles éditions, de vieux albums, c'était dans cette optique-là aussi ?**

- Oui. On en avait beaucoup plus, mais là il y avait encore vraiment un manque de place. Mais Didier est un boulimique de documentation, il voudrait en mettre partout, mais je pense qu'il est moins conscient que moi de la capacité qu'ont les gens à visiter une exposition. Quand je vais voir une exposition, et j'y suis habitué, je reste rarement plus de deux heures. Or si tu veux vraiment lire « Regards Croisés... » à fond, il y en a déjà pour trois heures et demi ou quatre heures. Et au minimum, ça prenait deux heures. Quand on faisait le speech, et qu'on faisait le guide avec Didier, ça prenait deux heures ou deux heures et demie. Donc il y avait déjà tellement de documents... Didier voulait encore en mettre plus, mais ce n'était pas possible. On n'avait ni la place, ni la possibilité pour les gens d'ingurgiter tout ça, c'était indigeste. Déjà pour moi je crois qu'il y avait trop, soyons clairs. J'aurais mis encore moins de planches, quitte à mettre plus de docs. Mais bon, nous sommes dans un Musée et le B.G.E nous a dit de favoriser les originaux.

**Pour revenir sur les fresques, vous les avez demandées expressément pour qu'elles soient reproduites sur papier collant au format donné ?**

- Oui c'est ça.

**Un autre chose, Didier Pasamonik parlait d'écrans à mettre dans l'exposition, parce qu'il s'intéresse de près à la bande dessinée numérique. Finalement il y en a eu très peu. C'est lié à quoi, et toi que penses-tu du support numérique de la bande dessinée ?**

- Personnellement, je fais très attention avec la projection d'images dans une exposition d'art plastique. Parce qu'étrangement, on est tous devenus des consommateurs d'images, et une image qui bouge est toujours plus attractive quoi qu'il arrive par rapport à une image fixe. Donc personnellement, je n'étais pas chaud pour ça. Par rapport à une évolution de la bande dessinée actuelle, dans sa technique que ce soit avec *Sambre* de Bernard Yslaire, soit avec tout l'aspect de Benoît Sokal dont on voulait montrer son virage vers l'animation et le jeu vidéo, je n'avais pas envie de montrer d'autres projections, parce que je me suis dit que les gens regardent ça, et point barre. On faisait les projections au sol dans le cas des scénaristes pour montrer plusieurs images, parce qu'on n'arrivait pas trop avec un Dufaux à présenter tout le monde, tout son univers. Mais en plus on le projetait au sol, ce qui ne me dérangeait pas trop, ça ne devient pas un énorme écran que les gens regardent, coincés dessus plutôt que de regarder les planches originales. Il était évident qu'il fallait une projection pour *L'Employé du Moi*, qui présentait le travail sur Internet, ce qui est logique par rapport à leurs productions. Mais je ne voulais pas mettre plus d'écrans avec plus de projections parce que je crois que ça tue le reste.

C'est pour ça qu'il y en a eu peu finalement, j'évite terriblement ce genre de choses. Pour reprendre le cas du musée Hergé, les gens tournent relativement vite, et ils arrivent dans la salle de cinéma et s'asseyent, et ils restent coincés là pendant une demie heure à trois quarts d'heure. Et après ça ils regardent leur montre et ils se disent « merde », or il y a encore un paquet d'autres trucs à voir derrière, parce que la salle de cinéma est au milieu du musée quasiment, et ils n'ont plus le temps pour le reste. Donc ils ne voient pas la fin. Et je ne suis pas sûr qu'ils reviendront pour autant. Ils oublient des perles. Le spectateur est de plus en plus paresseux. La vidéo permet de leur pré-mâcher leurs impressions.

**Et dans le cas où l'on est sur des bandes dessinées totalement numériques, c'est-à-dire celles où on n'utilise plus du tout de papier, peut-être que les expositions de bandes dessinées numériques à ce moment-là se passeront sur écran ?**

- Oui.

**Est-ce qu'il y aura même besoin d'aller dans un musée pour ça ?**

- Non. Non, ça suffira. On pourra les télécharger par exemple et les regarder chez soi. Mais je crois malgré tout que dans le futur tu auras encore toujours des auteurs qui vont vouloir travailler sur du papier, et qui ne vont pas vouloir passer à la Wacom. Je ne vois pas un Frank Pé passer sur une Wacom. Le support papier va rester, et il y aura des artistes, comme Bernard Yslaire, qui veulent absolument évoluer avec les technologies nouvelles. Donc il y aura une disparition de certaines œuvres sur papier, probablement, oui. Après si tu fais de nouveau une collective, imaginons la même exposition dans dix, quinze ou vingt ans, je pense qu'il y aura une grosse partie d'images projetées. Mais à ce moment-là on devra aussi trouver une nouvelle combine pour présenter la bande dessinée. Ce sera quelque chose de nouveau, parce que ce sera des projections, mais à ce moment-là on rentre peut-être dans la notion d'un art narratif qui va être présenté comme de la vidéo, comme de l'art vidéo. Il faudra travailler ça autrement. Pour le moment personne n'a assez de recul.

**Au niveau de cette scénographie, cette vision de l'exposition de bande dessinée, est-ce que cette exposition aurait pu être conçue de la même manière s'il elle avait été dans un autre lieu (soit dans un lieu spécialement dévolu à la bande dessinée, soit dans un lieu sans aucun rapport)?**

- Ca c'est une question un peu délicate, mais je crois y avoir déjà répondu. Je ne l'aurais pas fait de la même manière si j'avais eu plus de libertés. Je conçois aussi que dans un musée comme les Musées Royaux des Beaux Arts, on ait des règles très strictes. Mais je pense aussi que les musées eux-mêmes ne comprennent pas au départ ce que c'est que la bande dessinée, ou ne savent pas ce que c'est. Comme ça a été le cas avec les Musées Royaux. Je crois qu'ils ne savent toujours pas, ou qu'ils ne savaient pas en tous cas avant de commencer, ce que c'était. Du tout, aucune connaissance. Tu as par exemple Inga, qui s'occupait des constats d'entrée, elle n'avait évidemment jamais vu une planche de bande dessinée de sa vie. Quand elle a vu l'état de certaines planches qui rentraient dans le musée, elle était terrorisée la pauvre. Alors que pour les habitués comme toi ou moi, ce sont des états normaux, et même parfois de très bons états. Elle faisait des notes parfois absurdes, dans la logique, puisqu'il y avait des petits traits, des cachets, des choses qui pour elles détérioraient l'œuvre. Ta question, est-ce qu'on aurait changé la façon d'exposer ailleurs, non, mais sans l'importance majeure de ce site – donc de ces contraintes normales – on aurait eu peut-être un peu plus de libertés.

**Mais la bande dessinée – sur papier, en tous cas – est peut-être destinée, si elle se retrouve de plus en plus dans des musées comme cela, à subir des règles beaucoup plus draconiennes ?**

- Probablement. Mais les règles draconiennes je ne suis pas contre, loin de là. Je trouvais très bien que Inga ait fait ce travail-là, je trouvais ça formidable. Le problème c'est qu'elle ne comprenait pas quelque part ce qu'elle faisait. Quand il y a des annotations en bleu, au bic bleu, elle disait : « C'est quoi ce gribouillage, qui sait qui l'a fait ? ». Mais ça fait partie intégrante de la planche : notes d'impression, indications couleurs, indications de réduction pour l'imprimeur, etc... A la fin, elle a commencé à comprendre, mais les deux premiers jours, elle était vraiment paniquée, quand elle a vu les oeuvres arriver, et la quantité phénoménale de planches qu'il y avait. Ça l'a terrorisée. Parce que généralement dans un musée comme ça il y a quoi ?, cinquante pièces. Là il y en a quatre cent. Elle n'avait jamais vu autant d'œuvres d'un seul coup pour une expo, la panique complète. Sinon, ça s'est très bien passé. Mais à la fois, et le musée n'a pas très bien compris, et je n'en sais rien mais je pense qu'il y a dû y avoir des trucs internes, peut-être des oppositions à cette exposition. J'imagine des gens au musée qui n'étaient pas d'accord, mais ça ne me regarde pas en fait. Il y a pleins de gens, dans un musée aussi important que celui-là, qui considèrent toujours aujourd'hui la bande dessinée comme un art mineur. Et ça ne va pas changer, ou du moins je ne pense pas que l'exposition ait contribué à ce que ça change vraiment parmi eux. Tu sais, au Metropolitan de New-York, à ma connaissance seulement trois artistes américains de comics sont représentés dans les collections permanentes: Le premier : Herriman, puis vient Milton Caniff et Alex Raymond.

**Pas de regrets, en dehors de ce que tu n'aurais pas déjà dit ?**

- Non. Pas de regrets du tout, mais quelque part, une première rencontre insolite entre une très grande institution et le monde de la bande dessinée qui est tout à fait balbutiant dans le domaine des expositions. Et c'est un choc, et c'est une incompréhension, de part et d'autre. Je crois que j'ai eu moins de problèmes quand j'ai exposé « Comics Strip » à la Bibliothèque Nationale de Chine à Hong-Kong par exemple. Je n'avais pas les mêmes genres de problèmes parce que eux ne connaissent pas la bande dessinée non plus, mais ils s'en fichent. Ce qui les intéressait c'était le nombre de visiteurs. Et nous en avons eu 25 000 en quinze jours. En Corée par contre, quand l'exposition « Comics Strip » fut exposée au Musée Illmim de Séoul, ils savaient très bien ce qu'est la bande dessinée : quand l'exposition est arrivée, ils en prenaient un soin aussi précieux qu'à Bruxelles, mais ils savaient ce qu'ils traitaient. Donc ils savaient comment présenter, exposer, comment faire pour que la sauce marche. Et acceptaient mes idées, les discutaient parfois et souvent les amélioraient. Avec une exposition de bien moindre importance, mais avec discussions et consensus, nous avons accueilli pas moins de 45 000 visiteurs en quinze jours. Objectif atteint pour tous.

Entretien réalisé le 18 janvier 2010 à Bruxelles.

**Je vais commencer par vous demander de me parler de votre parcours, et me dire ce qui vous a amené à être coordinateur au sein de l'année de la bande dessinée à Bruxelles en 2009.**

- Avant de commencer sur ce projet-ci, je travaillais dans la communication d'une boîte d'évènements : on a organisé entre autres un autre évènement pour le ministre Emir Kir, et de fil en aiguilles, il y a eu une demande qui s'est faite ici [au BGE] pour renforcer l'équipe de coordination de l'année à thème, puisqu'ils n'étaient que deux au départ.

**Ces deux-ci étaient Eric Verhoest et Micha Kapetanovic...**

- C'est ça. A la base, eux ont façonné l'ensemble du programme dans l'année qui a précédé l'année à thème.

**Et c'est au niveau de l'exposition « Regards Croisés... » que vous avez eu le plus à faire personnellement ?**

- « Regards Croisés... », ça a quand même été à mon niveau l'os de mon programme, puisqu'on était trois, plus Vincent [Tutino] qui était directeur technique pour la production, et qu'il a fallu de A à Z monter la plus grosse exposition jamais dédiée à la bande dessinée en Belgique, si ce n'est en Europe.

**Elle a été désignée comme ça ? Dès le départ cela devait être l'exposition la plus grosse de l'année de la bande dessinée ?**

- Oui c'est ça. Ca ne devait pas être la plus grosse, mais je pense que la volonté c'était effectivement de faire rentrer la bande dessinée dans un lieu prestigieux qui étaient les Musées Royaux, c'est-à-dire lui donner un petit peu son titre honorifique et ses lettres de noblesse, en disant que la bande dessinée est reconnue comme un art à part entière. C'était la volonté qui était derrière le choix de ce lieu. Mais je ne pense pas que la volonté était d'en faire la plus grande exposition. Par contre, on a pu se rendre compte que c'était quand même une exposition qui au niveau du contenu était assez exceptionnelle.

**D'une façon plus large, à propos de *BD Comics Strip Brussels 2009* : dans quel contexte ça a été décidé, par qui, et il y a combien de temps ?**

- Micha Kapetanovic répondrait à ça mieux que moi étant donné que je suis arrivé dans le projet en 2008 au mois de septembre. Mais en gros l'année à thème de la région Bruxelles-Capitale c'est une année qui prend place tous les trois ans, il y a un thème qui est décidé pour cette année-là, et c'est assez récent, puisque je crois que c'est la deuxième édition. La BD est évidemment un thème extrêmement fédérateur, c'est encore l'un des rares fleurons culturels belges, puisque la culture en Belgique est une compétence régionale. A partir de ce moment-là, avoir à Bruxelles quelque chose qui représente la bande dessinée belge, ça permet de fédérer évidemment l'ensemble des acteurs politiques autour d'un thème qui – avec la bière, les frites et le chocolat – nous maintient encore dans cette identité belge. Donc la BD effectivement c'est un thème fédérateur par rapport à ça. Ca a été décidé par la région Bruxelles-Capitale.

**Est-ce que, au travers du prisme de cette année de la bande dessinée, il y a eu une volonté de donner un rayonnement à la bande dessinée au niveau local et au niveau international ?**

- Oui, clairement. C'est-à-dire que c'est ça le principe de l'année à thème, c'est effectivement, tous les trois ans, de mettre plus de moyens dans la promotion de Bruxelles en tant que ville touristique. Evidemment, dans cette année de la BD, comme je viens de te le dire, c'est un thème extrêmement fédérateur, donc les moyens étaient suffisamment conséquents pour pouvoir assurer à cet événement une promotion et une visibilité autant au niveau régional évidemment, national évidemment aussi, et même international : avec les chiffres qu'on a pour l'instant, ne fut-ce qu'au niveau du site web, on a une fréquentation belge bien évidemment, mais au niveau des pays étrangers c'est de la France principalement, de l'Allemagne, la Hollande, l'Espagne, les Etats-Unis... Donc il y a des gens qui ont été sensibilisés et qui ont été attirés par la BD belge. Il y a eu des gens qui effectivement ont dû venir en se disant par exemple qu'en allant en Europe, parce qu'ils sont fans de BD, ils vont à Bruxelles parce que ça ne se reproduira plus ce genre d'expositions, un programme comme celui-là.

**Comme une sorte d'exposition universelle centrée sur la bande dessinée ?**

- Un petit peu, oui.

**Est-ce qu'il y a aussi eu la volonté de prendre à bras le corps la question identitaire ? Je ne sais pas quand l'année de la bande dessinée a été décidée exactement, mais est-ce que c'était pendant la crise politique belge ?**

- La crise a démarré en 2007, quelque chose comme ça... Oui, je crois que ça correspond plus ou moins, ça doit plus ou moins coller à l'actualité. Maintenant, est-ce que c'était une véritable volonté... A mon sens, avant tout, le but de l'année touristique c'est la promotion de Bruxelles. Sinon ce seraient des budgets fédéraux qui seraient engagés, ce qui n'est pas le cas. Par rapport à ça, je crois qu'avant tout c'est de mettre Bruxelles en avant sur la scène, et de montrer la capitale de la Belgique, la capitale de l'Europe. Maintenant est-ce qu'il y a une volonté de solidifier la culture belge derrière ? Franchement, j'ai du mal à répondre.

**Je vais revenir à l'exposition « Regards Croisés... » précisément. Comment ça se fait qu'elle se soit déroulée dans les Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique ? Est-ce que c'est eux qui se sont proposés, ou est-ce qu'on a eu cette volonté de mettre cette exposition dans ce lieu ?**

- C'était une volonté, tout à fait. Il y avait une volonté d'officialiser la BD comme un art, si pas majeur, en tous cas comme un art ayant sa place à côté des plus grands. Et par rapport à ça il y a eu effectivement des choix qui ont dû être faits au niveau des lieux à investir, et les musées Royaux des Beaux Arts, c'est quand même l'adresse prestigieuse à Bruxelles, l'adresse où sont rassemblées les plus belles œuvres d'art qu'on ait en stock.

**Qui a décidé cela ? Micha Kapetanovic et Eric Verhoest ?**

- Non. Ici, on va dire que le rôle de la coordination c'est de proposer des idées, c'est aussi de les mettre en œuvre, d'avoir une assistance technique de production et d'organisation, mais c'est une organisation régionale. L'année à thème dépend de l'office du tourisme et je dirais qu'il y a beaucoup de gens qui sont impliqués dans les décisions, comme par exemple la décision de mettre cette exposition aux Musées

Royaux des Beaux Arts. C'est aussi, je pense, Charles Picqué qui aura décidé qu'effectivement ça se passera bien là, et puis au niveau de la région. Il me semble que les Musées c'est du fédéral, mais ça dépasse, au niveau du choix et de l'acceptation de la sélection, le rôle des coordinateurs. Le rôle des coordinateurs étant de proposer des idées, de les mettre en œuvre, de les défendre, mais pas réellement avoir le pouvoir d'aller aussi loin que de d'imposer des choix à certaines personnes.

**Au niveau du budget. Est-ce qu'il y a un chiffre pour le budget de l'année de la bande dessinée 2009 ?**

- En réalité, pour la production et la promotion des expositions, on est à environ deux millions d'euros. Un petit peu plus, je pense, mais il me semble que c'est dans cet ordre d'idée-là. Parce qu'il y a d'autres événements qui ont fait partie du programme qui étaient des événements qui étaient déjà prévus à l'avance, comme par exemple l'ouverture de la fondation Marc Sleen rue des sables, qui a coûté aussi quelques centaines de milliers d'euros. Mais ça a été intégré au programme de l'année de la bande dessinée, mais ça n'a pas été créé pour l'année de la bande dessinée comme l'ont été « Regards Croisés... », « Sexties », « Vandørsteen », les expos Atomium, la « Balloon Day Parade »...

**Et plus précisément, pour le budget de « Regards Croisés de la bande dessinée belge » ?**

- 800 000 €, je crois.

**C'était ce qui était prévu au départ pour cette exposition ?**

- Il me semble que c'était un petit peu moins que ce qui était prévu au départ.

**Par rapport à d'autres expositions de l'année à thème, c'est beaucoup ? Par exemple par rapport à « Sexties » ?**

- C'est environ le double. Disons que le rapport œuvres au mètre carré est quand même assez à l'avantage de « Regards Croisés... » parce que sur 1500 m<sup>2</sup> il y a eu quelques centaines de cadres, alors que sur « Sexties » l'exposition était beaucoup plus petite. Au niveau effectivement mètres carré / œuvres exposées, « Regards Croisés... » était plus fournie à ce niveau-là.

**Ce qui est curieux, c'est que la fréquentation a été plus importante sur « Sexties » que sur « Regards Croisés... » ?**

- Oui.

**De quel ordre à peu près ?**

- C'est de l'ordre de 2000 personnes en plus, il semble. Je pense que c'est quelque chose comme ça. Je pense qu'avec « Regards Croisés... » on est à 16 000 personnes, et « Sexties » a eu 18 000 ou 19 000 personnes.

**A propos de la fin de l'exposition : au niveau du vernissage, comment ça s'est passé, qui a été invité ?**

- Le vernissage a eu lieu la veille de l'ouverture, et il y avait huit cent ou neuf cent personnes. Étaient invités tous les cabinets ministériels qui ont participé

financièrement au programme. Principalement les cabinets ministériels en région bruxelloise, et quelques fédéraux qui ont été invités aussi. Tout ce qui est édition aussi : Lombart, Dupuis, Casterman... Tous les auteurs possibles et imaginables, tous ceux qui étaient exposés étaient là, avec d'autres en plus. Les vingt auteurs belges étaient là... Je dirais que c'était principalement le gratin de la BD belge.

**Que des locaux ? Est-ce qu'il y a aussi eu des invités internationaux, que ce soit des historiens, théoriciens, collectionneurs ?**

- Oui, internationaux. Non, plus des auteurs français, il y avait effectivement quelques collectionneurs, les prêteurs qui étaient là... Principalement c'était ça, le monde de la BD belge, leurs différents bureaux ou représentants en France, en Hollande, etc.

**Est-ce qu'il y a eu des conférences durant la durée de l'exposition ?**

- Pendant la durée de l'exposition, je pense qu'il y en a eu assez peu. Par contre il y en a eu beaucoup avant, pour préparer, pour faire monter la sauce. Je ne me souviens pas qu'il y ait vraiment de véritables exposés sur le contenu ou d'avoir même organisé des conférences et des tables rondes sur « Regards Croisés... ». Non, il y a eu évidemment la table ronde qu'on a montée à la Foire du Livre qui était juste un petit peu avant, et qui a préparé le terrain puisqu'il y avait huit auteurs belges qui étaient exposés, plus les deux commissaires d'exposition qui étaient là aussi, et qui effectivement ont parlé de la BD belge comme amorce de l'exposition qui allait avoir lieu. Il y a eu Peeters qui a été invité, Geluck qui était là aussi, Herr Seele, Scott McCloud qui était venu faire son exposé sur son dernier livre. On a fait de la pub pour « Regards Croisés... » à la Foire du Livre me semble-t-il. Donc oui ça peut être vu comme l'amorce de l'exposition, maintenant par la suite, pas que je sache.

**En fait le catalogue a été fait en amont, des conférences ont été faites en amont, et après il y a rien eu. Qu'est-ce que vous pensez de ça, de façon personnelle ? Puisqu'il n'y a eu aucun imprévu du coup...**

- Ce n'est pas faux. Très sincèrement, ça aurait effectivement mérité d'être relancé, plus serré et plus ponctuel. Maintenant, je dirais aussi que le travail qui a été fait en amont pour la promotion était assez conséquent.

**C'est-à-dire qu'il y a eu de la publicité pour « Regards Croisés... » aussi au niveau international ?**

- Oui, il y a eu de l'affichage dans les gares à Paris, à Amsterdam... On a fait des distributions de flyers au Festival Ficomic de Barcelone, à Lyon aussi par les offices du tourisme sur place. En même temps on a été faire des présentations des expositions à Paris aussi...

**Sous quelle forme ces présentations ?**

- On a fait une présentation à l'ambassade avec des journalistes français, une conférence de presse. Le plan média était quand même assez conséquent. On a aussi fait, au niveau régional, à Bruxelles on voyait l'affiche partout, les flyers étaient distribués partout... Nationalement aussi. On avait de la pub qui passait dans toute la presse néerlandophone, francophone, la télévision, la radio... Je crois que vraiment au niveau de la campagne de promotion, pour un évènement culturel, c'est assez exceptionnel ce qui a été donné, réellement.

### **Pour l'expo « Regards Croisés... », quels étaient les partenaires média justement ?**

- Tout ceci est indiqué dans le rapport, donc je vais t'épargner la liste. Mais il y avait en gros un quotidien francophone, un néerlandophone ; un hebdomadaire francophone, un néerlandophone ; TV francophone principalement, radio francophone principalement, néerlandophone aussi pour « Regards Croisés... ». Non, « Regards Croisés... » c'est vrai, il y avait TV néerlandophone aussi. Donc on a essayé de garder un certain équilibre entre les deux communautés linguistiques.

### **Et les autres médias invités lors du vernissage ?**

- Il y avait tout le monde. Il y avait tous les journalistes possibles et imaginables, qui sont impliqués dans la BD, ou dans la culture en général. Principalement dans la BD.

### **Quels ont été les échos des médias ?**

- C'est assez conséquent. On va dire que principalement, au niveau médias, dans l'ordre chronologique des événements, et par ordre d'importance : « Balloon Day Parade », « Regards Croisés... », et puis on a eu beaucoup d'échos de « Sixties », moins de « Vandersteen ». Mais vraiment les trois événements phares c'était « Regards Croisés... », « Balloon Day Parade » et « Sixties ». Ensuite on a eu pas mal de retours presse pour la grande planche *Tintin* sur la Grand' Place, qui est aussi un événement hyper photogénique. Il y a eu un très bel article sur le show de Scott McCloud dans *Focus/Vif*, où ils ont fait tout le *Focus/Vif* en forme de bande dessinée. A ce niveau-là je dirais que la presse a bien réagi et on a vraiment des articles assez élogieux.

### **Et les Musées Royaux, quels échos ont-ils eu après l'exposition « Regards Croisés... » ?**

- Ça je ne saurais pas te dire. On va dire que c'est deux mondes assez différents qui se rencontrent, l'un monde des Beaux Arts avec des œuvres on va dire irremplaçables, et qui regarde la bande dessinée comme un art de masse, reproductible, reproduit, et je dirais qu'à ce niveau-là il y a eu des frictions entre les différents services et la manière dont ils concevaient leur implication dans l'exposition.

### **Sur le statut de la planche originale ?**

- Exactement, et sur le statut de l'original par rapport à ce qu'eux ont l'habitude d'envisager. Maintenant, je pense aussi que pour les Musées, l'exposition n'avait pas la même importance. Eux ont l'habitude d'avoir des expositions qui tournent de manière récurrente tout au long de l'année, ils ouvraient le Musée Magritte en même temps qui était cité comme un des événements culturels majeurs dans le monde. Il y a deux poids deux mesures dans l'implication que le musée voulait bien avoir par rapport à tel ou tel événement. Je pense qu'il y a eu aussi des frictions à ce niveau-là, où nous on avait l'impression de monter l'exposition du siècle sur la bande dessinée, et que eux estimaient ça comme une exposition de moindre importance par rapport à Magritte ou à d'autres expos qui étaient montées.

**A propos du shop dans l'exposition. Comment ça a fonctionné, qui s'en est occupé ? Parce que j'ai appris que les commissaires d'exposition avaient un rôle de concepteur de l'exposition, mais que ce n'était pas eux qui chaperonnaient le tout...**

- Oui, tout a fait. Les commissaires d'exposition travaillent au commissariat de l'exposition, à la réalisation du contenu, le scénographe travaille à la réalisation du contenant, et puis nous on travaillait à la coordination du reste. Donc effectivement pour le shop BD, on a finalement délégué ça à la librairie Tropismes, qui a exploité le shop en y mettant des bandes dessinées des vingt auteurs qui étaient exposés.

**Seulement des vingt auteurs ? Pas d'albums relatifs aux musées personnels ?**

- Non, je crois que c'était les vingt auteurs et le catalogue.

**De la même manière, il n'y a pas eu, dans l'exposition, de bandes dessinées des « maîtres anciens » comme on peut les appeler, mais il y avait celles des auteurs belges présentés. Qu'est-ce que vous pensez de ceci ?**

- Je ne suis pas sûr pour le shop. Par contre ce qui faut savoir, au niveau des BD qui ont été mises à la disposition des visiteurs pour la lecture, c'était un deal qu'on a fait avec les éditeurs. Ils nous ont mis gracieusement à disposition des bandes dessinées. Je dirais que par rapport à ça, il faut un petit peu ménager les susceptibilités. Donc le but était que chacun des vingt auteurs aient une place équivalente au niveau de son exposition, puisqu'en parlant franchement, une exposition comme celle-là c'est aussi le moment de faire de la pub pour les auteurs, où les auteurs peuvent se mettre en avant ou en tous cas avoir une bonne visibilité sur leurs travaux. Le fait est que le shop BD et les espaces lecture devaient refléter ce qui était exposé. Pour l'espace lecture c'était un choix délibéré, pour le shop il me semble qu'il n'y avait que les vingt auteurs. Surtout qu'en plus dans les vingt auteurs il y en a qui ont produit soixante, septante, trois cent albums, et il fallait aussi qu'il y ait une répartition relativement équitable entre ceux qui étaient plus « arty » et qui n'en avaient sorti que cinq, et les grosses machines de guerre comme Van Hamme qui a fait des séries hyper rentables. Tout ça a dû être mis un pied d'égalité pour ménager les susceptibilités.

**Au niveau du catalogue, d'une façon générale – pas que dans le shop –, il y a eu combien d'exemplaires tirés ? Combien de vendus ?**

- Il y en a eu cinq mille exemplaires. Il y en a eu un peu plus de deux mille qui ont été immédiatement vendus, en français et néerlandais.

**Il y en a eu en version anglaise ?**

- Je ne pense pas, il y avait juste français et néerlandais. La vente a été assurée via deux réseaux de distribution, un en Flandre et un en Wallonie. Je n'ai pas les derniers chiffres, mais je crois que le catalogue a été assez bien perçu et devrait rester une sorte de référence au niveau de la bande dessinée belge, en tous cas pour les dix prochaines années. C'est un bon cliché de ce que la bande dessinée en Belgique peut offrir.

**Peut-être un mot de la fin, ou des remarques qui n'auraient pas été déjà dites sur l'exposition « Regards Croisés... »...**

- Dans l'ensemble, c'est une exposition qui mérite d'être exportée. Je pense que c'est une bonne carte de visite de la culture belge, en tous cas de cet aspect-là de la culture belge. De la même manière, ça mériterait de partir en Asie, en Amérique du

Sud, aux Etats-Unis... Parce qu'on y montre notre conception de la bande dessinée, qui à l'inverse de beaucoup d'autres pays, est effectivement ici considérée comme un art majeur, ou en tous cas important. Je sais qu'ici les gens sont assez étonnés, je pense aux américains, de voir que les comics en Belgique sont des éditions cartonnées, ou même en Flandre où c'est beaucoup moins fréquent. Ici on fait la part belle à l'objet quasiment de collection, alors qu'aux Etats-Unis ce n'est pas comme ça que ça se passe. Au Japon encore moins. Effectivement je pense que c'est une exposition qui vaut la peine d'être exportée.

**Est-ce qu'elle serait exposable ailleurs ? Est-ce qu'elle n'a pas été trop conçue pour être présentée à Bruxelles ?**

- Non. C'est-à-dire qu'un expo, c'est modulable. Il y a des gens dont c'est le métier de faire voyager ce genre de projet culturel, et de les adapter au lieu. Il y a des prêteurs qui vont dire qu'ils veulent récupérer leurs œuvres, mais je pense que dans l'ensemble il y a un noyau, surtout au niveau des vingt auteurs belges, qui peut continuer à avancer et à servir de porte-parole.

**Mais la partie introductive n'est pas trop centrée sur la Belgique, dans le sens où elle est construite entre le rapport de la bande dessinée belge avec l'histoire belge ?**

- Non, je ne pense pas. A partir du moment où l'exposition est exportée, je pense que c'est justement important de lui attribuer le rôle qu'elle prétend jouer. Si effectivement c'est une exposition de BD belge, d'auteurs belges, elle assume sa mission. Et la BD belge et la Belgique qui reste quand même un des pôles de création de la bande dessinée, je pense qu'à l'international il y aura des visiteurs qui seront attirés par le sujet.

**Au niveau de l'année de la bande dessinée qui s'est terminée au mois de janvier, qu'est-ce qu'il y a à retirer de tout ça ? Est-ce que le BGE considère que c'est un succès ?**

- Le BGE considère que c'est un succès, la région considère que c'est un succès. Le rapport de l'année de la bande dessinée présente la pérennisation de l'effet année de la bande dessinée sous la forme d'une fête. C'est encore un petit peu tôt pour en parler, mais disons qu'ici il y a une réelle volonté de la part de la région de faire en sorte que cette année de la bande dessinée ait réellement servi de tremplin, ait lancé une dynamique pour replacer Bruxelles comme une ville importante au niveau de la bande dessinée internationale. La presse a suivi, on a vu que ça fonctionnait, on a vu que les différents intervenants, que ce soit les prêteurs, la presse, les éditeurs, étaient prêts à se mettre dans l'aventure. Donc par rapport à ça, il y a une pérennisation de cet effet-là à assurer. Et il y a une proposition qui a été faite par le BGE pour pérenniser l'effet de l'année de la bande dessinée et assurer de nouveau ce statut à Bruxelles de ville importante dans le paysage BD. Quelque chose qui ressemblerait à une fête, ou un week-end, un événement ponctuel annuel.

**Un festival classique de bande dessinée ?**

- Je ne pense pas. D'abord parce qu'il y en a déjà. Maintenant rien n'empêche de fédérer les initiatives, et au lieu d'en avoir six, de se retrouver avec un festival, je ne sais pas. Maintenant l'important c'est que l'effet ne retombe pas comme un soufflé et qu'on ne se retrouve pas à avoir travaillé pendant tout ce temps pour rien.

**Donc finalement ce n'était pas une tribune touristique pour l'année 2009 ?**

- Oui, mais c'est-à-dire qu'une année touristique c'est aussi énormément de travail qui est orienté vers la création de liens entre les différentes parties, entre les différentes entités. Et ces liens, s'ils ne sont pas entretenus, se brisent, parce que chaque bateau part dans un sens. A ce niveau-là, si tu ne pérennises pas l'effet, tu auras perdu tout le bénéfice de ce travail et des fonds qui auront été investis pour justement remettre Bruxelles au centre de la scène.

Entretien réalisé le 19 janvier 2010 à Bruxelles.

**Quelles ont été les motivations, les raisons pour laquelle l'exposition "La bande dessinée en Belgique" a été montée, et sur une idée de qui (est-ce vrai que vous et Greg en avez donné l'impulsion, et si oui, à quel niveau avez-vous participé à sa réalisation et à sa promotion) ?**

- Je ne me suis pas occupé de l'exposition de 68 à la Bibliothèque Royale. Je travaillais alors pour la *US Steel*, et ma participation à cet événement s'est bornée à établir le répertoire des auteurs BD belges de l'époque. Et à obtenir (étant universitaire) les avant-propos des deux profs d'université qui figurent en tête de ce petit ouvrage (qui n'est donc nullement le catalogue de l'expo).

**Y'a t-il eu une influence du succès de l'exposition "Bande dessinée et figuration narrative" sur cette exposition à la Bibliothèque Royale ?**

- L'initiative, effectivement influencée par l'expo "Bande dessinée et figuration narrative" réalisée entre autres par Claude Moliterni l'année précédente à Paris, est venue d'un certain Michel Claes, employé à la Bibliothèque Royale (ce qui explique le choix du lieu), et dont j'ignore ce qu'il est devenu. Il est allé trouver Greg qui l'a aidé avec enthousiasme à réaliser ce projet. Ce fut, historiquement, la toute première exposition de planches originales en Belgique.

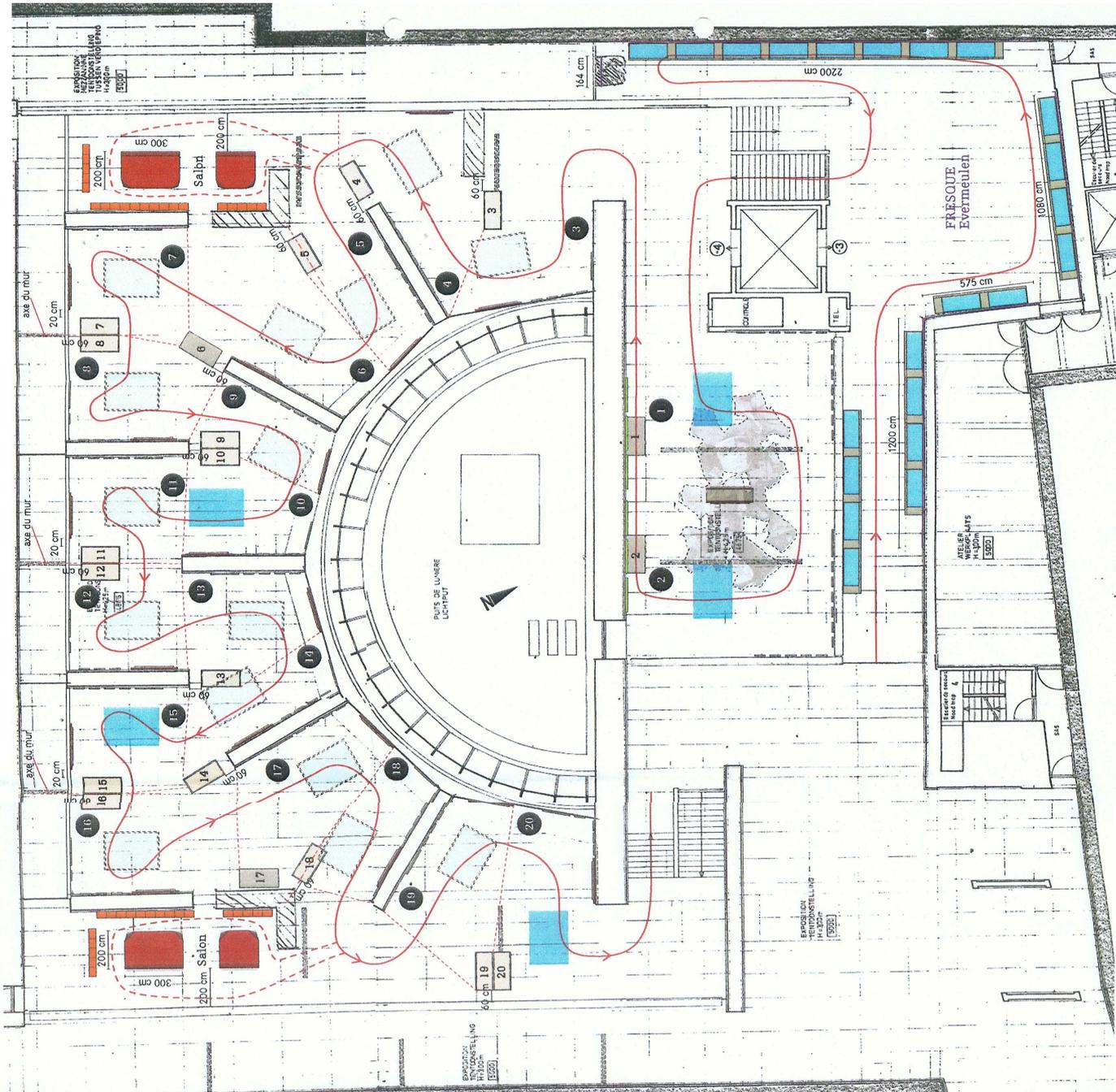
**A propos de la scénographie de cette exposition : y avait-il que des planches originales de présentées ? Et/ou des agrandissements de planches ou cases « fameuses » ? Ou d'autres éléments, comme relevant de l'exposition-spectacle : figurines, statues, ou autres ? Les planches étaient-elles encadrées et accrochées aux murs, ou y avait-il des vitrines ? Quelle était la signalétique de l'exposition ?**

- Je ne me souviens pas que cette exposition ait fait l'objet d'une scénographie particulière. Comme c'était la toute première du genre, ce furent simplement des planches accrochées aux murs d'une salle vide, avec le nom des dessinateurs assortis d'un bref commentaire. Donc, pas de statuettes (ça n'existait pas encore), d'objets, de pages de scénario ou quoi que ce soit d'autre. Ni non plus de classement par genre.

**Enfin, que pensez-vous de l'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge » par rapport à cela, trouvez-vous qu'elle a quelque chose à voir avec l'exposition « La bande dessinée en Belgique » ?**

- Nous sommes là bien loin de "Regards Croisés" qui, quarante ans plus tard et après les innombrables expos de BD un peu partout, se devait de trouver une scénographie originale, ludique et instructive. Ce qu'ont fait également les organisateurs de l'exposition qui m'est consacrée à la médiathèque de Reims et que je viens d'inaugurer (avec presque tous mes dessinateurs) il y a une dizaine de jours. Le principal intérêt de cette exposition de 1968 est donc d'avoir été pionnière et d'avoir attiré l'attention des pouvoirs publics, des médias et des nombreux visiteurs sur la réalité artistique de nos "petits miquets". Ce fut le timide début de la reconnaissance de la bande dessinée en tant qu'art et métier "respectable". Il y a seulement quarante ans.

Propos recueillis par courriel le 24 novembre 2009.



REGARDS CROISÉS  
de la bande dessinée belge  
Bureau des Grands Evénements  
Musées Royaux  
des Beaux-Arts de Belgique

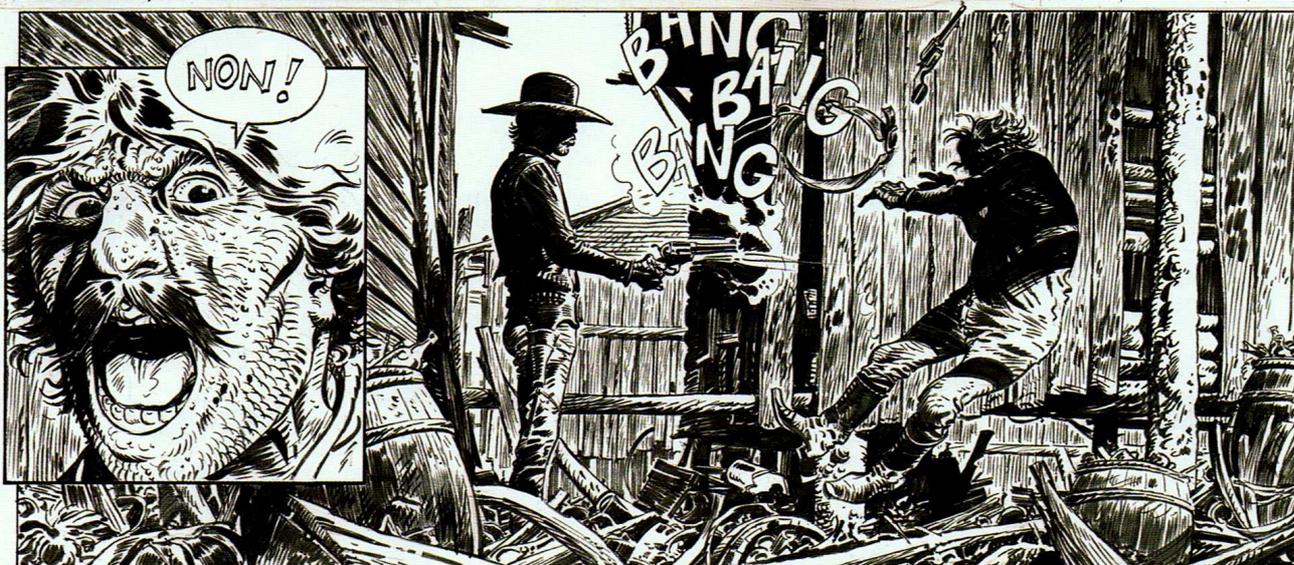
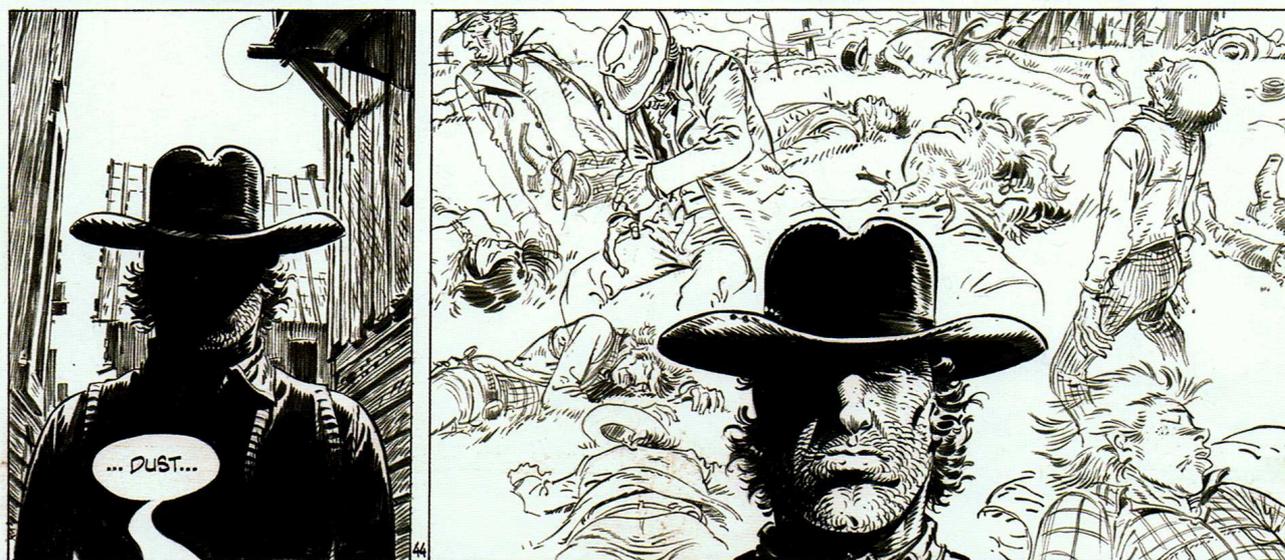
Winston Spriet  
Projet  
Implantation  
échelle 1/200  
09 mars 2009

02

LEGENDE :

- 1. Jean Van Hamme
  - 2. Raoul Cauvin
  - 3. Hermann
  - 4. Walthéry
  - 5. Marvano
  - 6. Pfluc
  - 7. Benoît Sokal
  - 8. Frank Pé
  - 9. Didier Comès
  - 10. Dufaÿs
  - 11. Geluck
  - 12. Schuiten
  - 13. Yslaire
  - 14. Midam
  - 15. Tome
  - 16. Johan de Moor
  - 17. Her Seele
  - 18. Stassen
  - 19. Dominique Goblet
  - 20. Van Hasselt
- Projection au sol
- Agrandissement sur toile
- Planches
- Planches "Séquence"
- Référence
- Agrandissement façade
- Vitrine
- Lutrin
- Socle
- Cimaise
- Structure d'appel
- Cheminement

Figure 1 – Plan général de l'exposition.

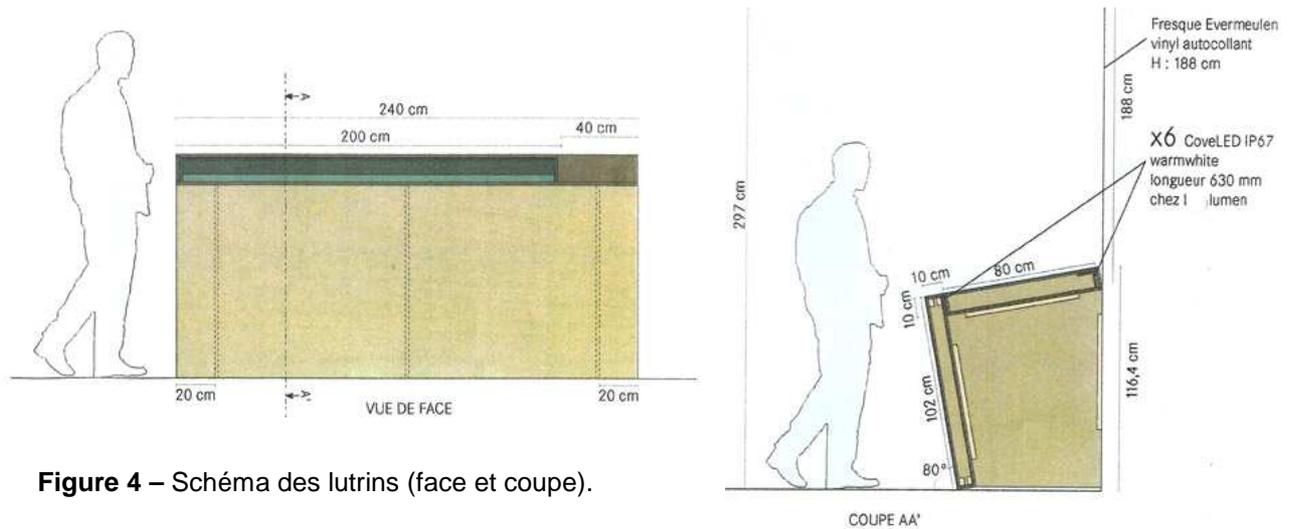


56 1/4. ex T49 complu

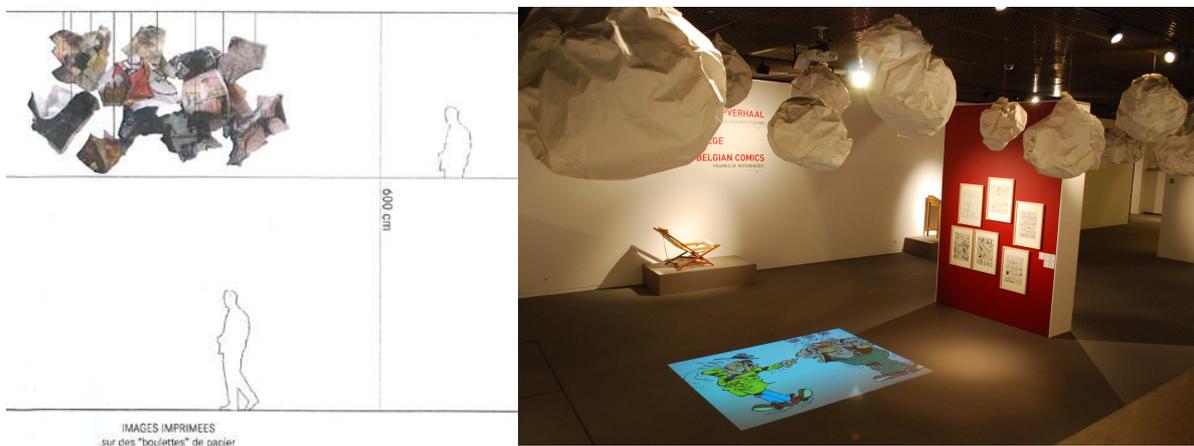
Figure 2 – Greg et Hermann, *Comanche*, t. 4, *Le ciel est rouge sur Laramie*, Le Lombard, 1975, pl. 44.



**Figure 3** – Partie introductive : litrins et fresques de Ever Meulen et Joost Swarte (en haut, respectivement à gauche et à droite) ; litrins, écran de la maison d'édition L'employé du moi, fresque de François Avril ; enfin, sculpture de Tintin de Nat Neujean. Les fresques complètes sont visibles sur le blog *Klare Lijn*. (<http://blake-jacobs-et-mortimer.over-blog.com/ext/http://klarelijninternational.midiblogs.com/archive/2009/03/28/regard-s-croises.html>).



**Figure 4** – Schéma des litrins (face et coupe).



**Figure 5** – Structure d'appel du labyrinthe des auteurs (projet et vue de l'exposition).

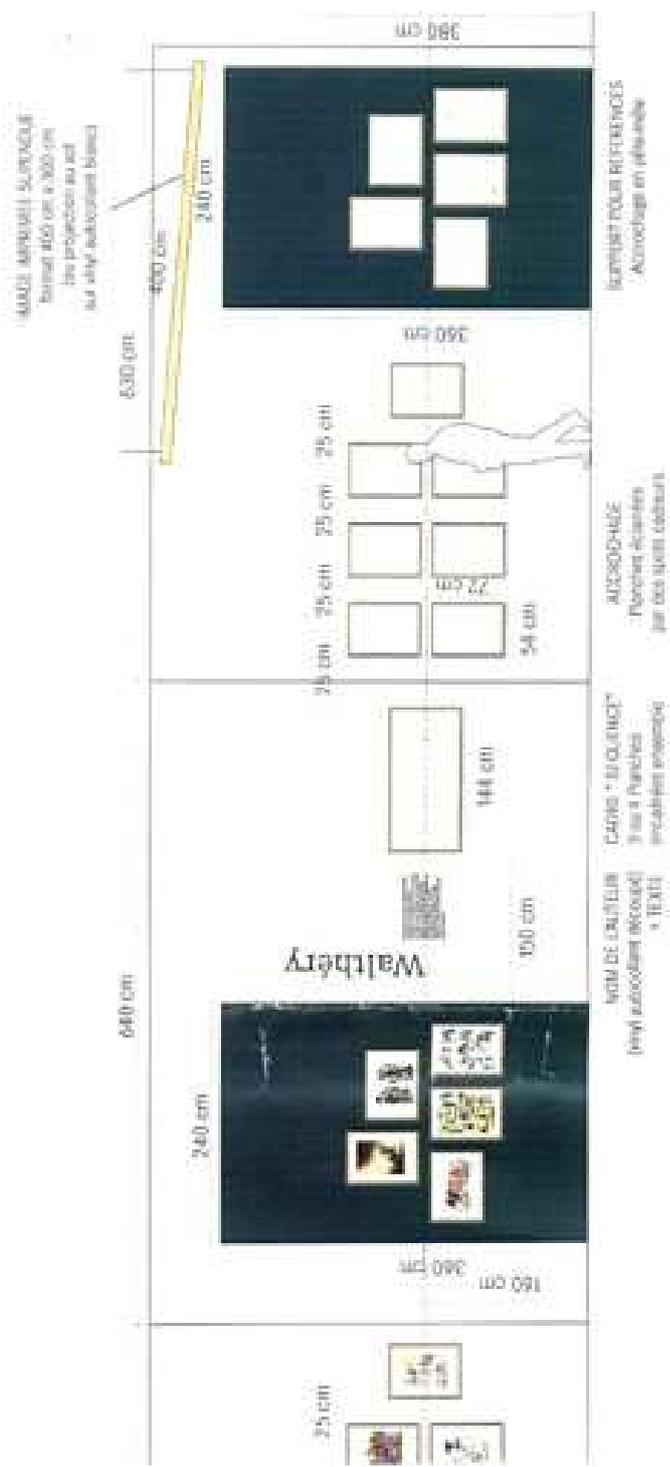


Figure 6 – Présentation-type d'une cellule auteur du labyrinthe des auteurs (ici Walthéry).



Figure 7 – Cellule de François Schuiten (détail). On peut observer ici la différence d'espacement entre les séquences de planches et les planches isolées.

De même, on a ici un des seuls exemples dans l'exposition de planches éclairées par des spots cadreur.

**THORGAL - # 3**

**Les trois vieillards du pays d'Aran**  
*De drie oudsten van het land van Aran*  
*De drie oudsten van het land van Aran*

Jean Van Hamme  
 Rosinski  
 Lombard 1981

28 | 46,5 x 36 cm  
 Encre de chine sur papier  
 Oost indian inkt op papier  
 Indian Ink on paper

Collection Privée  
 Privécollectie  
 Private collection

Figure 8 – Exemple de cartel. Ici, *Thorgal* de Van Hamme et Rosinski.



Figure 9 – Exemple d'une mauvaise lisibilité des cartels.



**Figure 10** – « Musée personnel » de Didier Comès. On remarque ici la présence trop appuyée du cadre rouge de la planche de *Krazy Kat*.



**Figure 11** – Le premier des deux espaces de lecture de l'exposition (étagères et tapis de sol rouge).

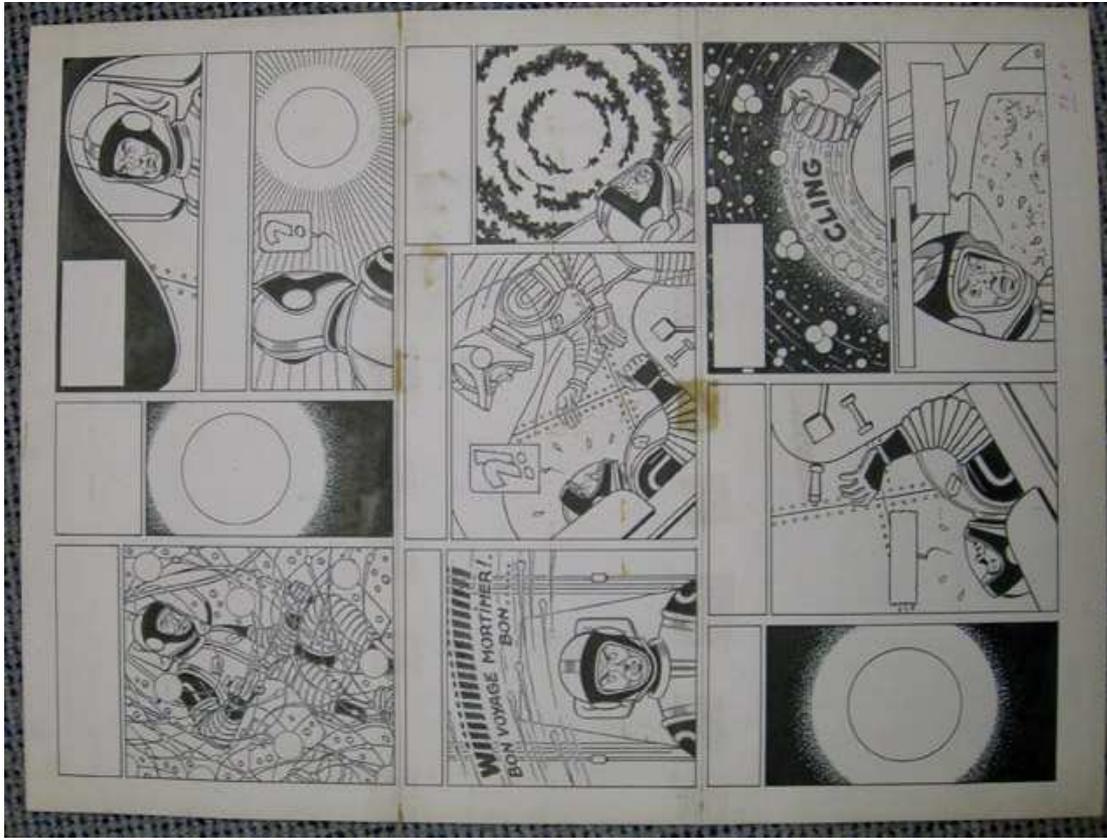
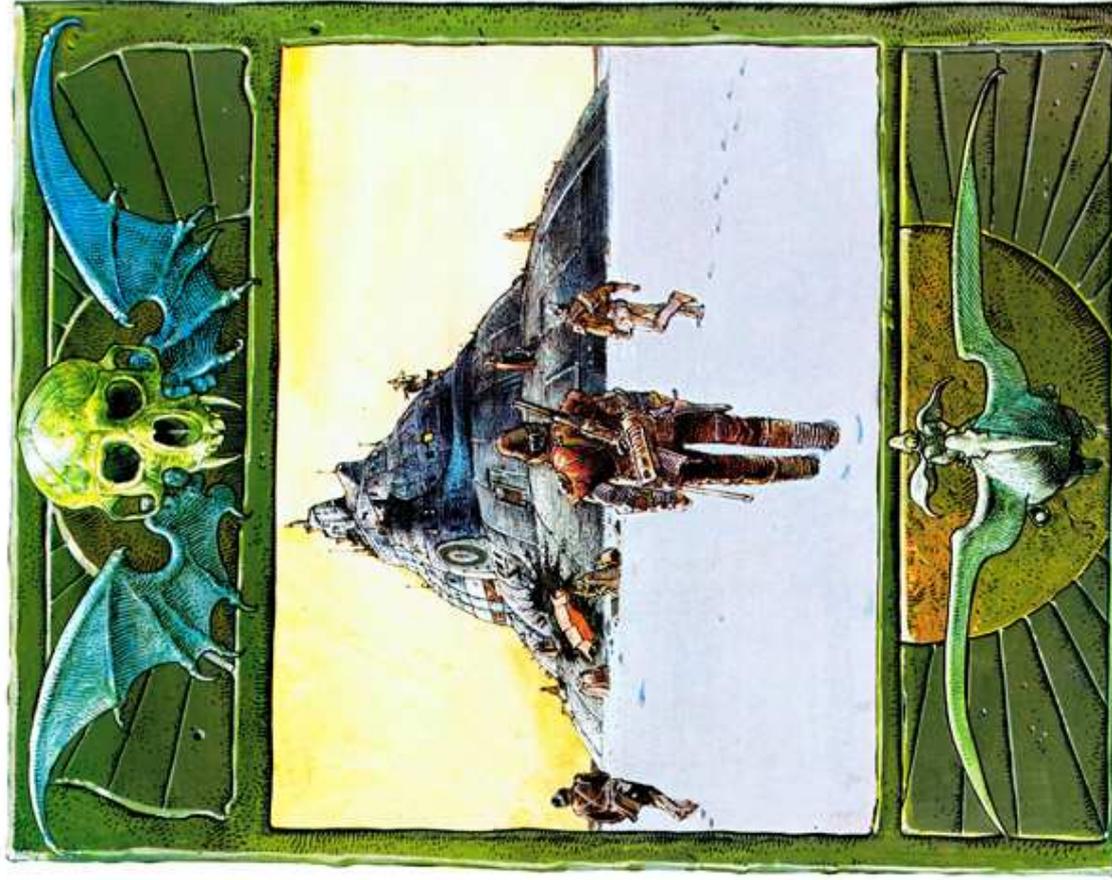
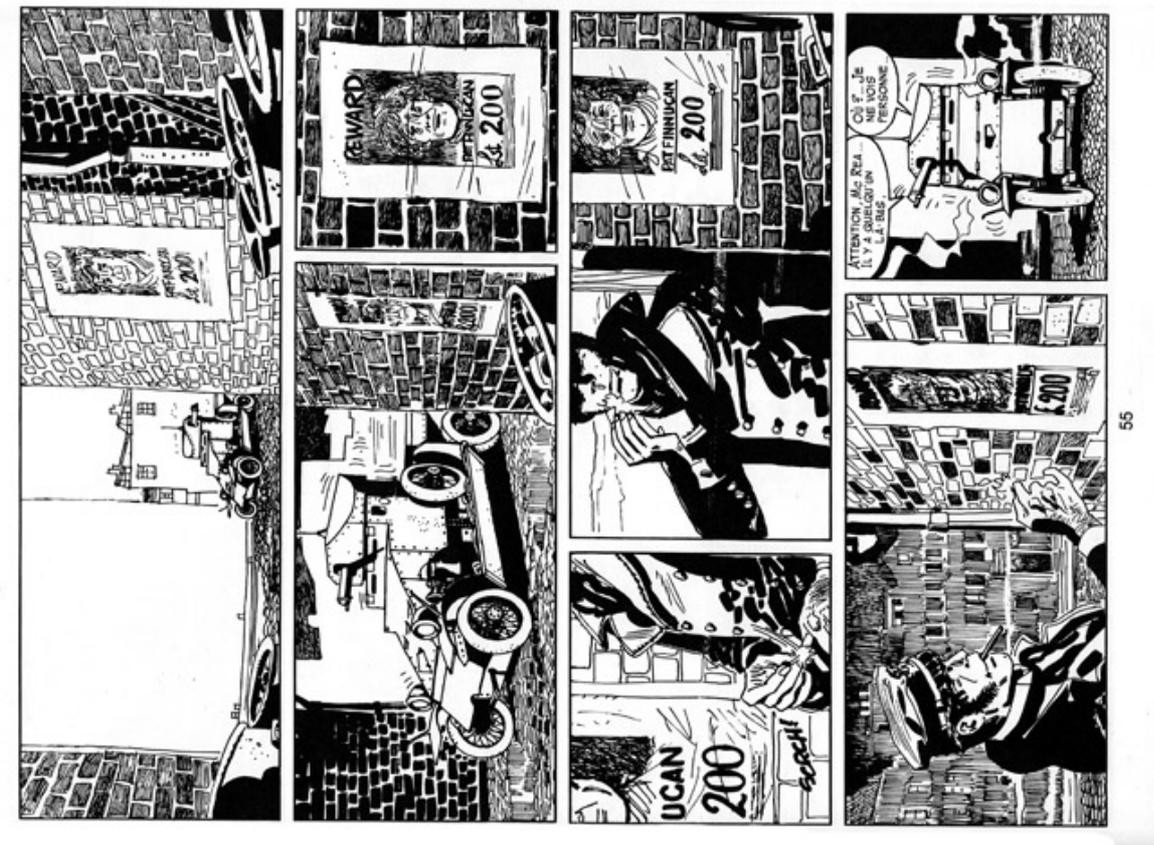


Figure 12 – E. P. Jacobs, *Blake et Mortimer*, t. 8, *Le piège diabolique*, Le Lombard, 1962, pl.23. A gauche, la planche originale telle qu'elle était exposée à « Regards croisés de la bande dessinée belge ». A droite, la version imprimée (édition 1982, p. 25.).



**Figure 13** – Moebius, *Arzach*, Les Humanoïdes Associés, 1976, pl. 32. A gauche, la planche originale telle qu'elle était exposée à « Regards croisés de la bande dessinée belge ». A droite, la version imprimée (édition 2006, p. 46.).



**Figure 14** – Hugo Pratt, *Corto Maltese*, t. 6, *Les Celtiques*, épisode Concert en O'mineur pour harpe et nitroglycérine, in *Pif Gadget*, 1972, pl. 1389-1. A gauche, la planche originale telle qu'elle était exposée à « Regards croisés de la bande dessinée belge ». A droite, la version imprimée (édition Casterman, 1975, p. 55).



**Figure 15** – Séquence de planches de Thierry Van Hasselt (*La petite main*, Ed. Frémok, à paraître, 16 planches).

*Annexes II - Sommaire*

Glossaire des termes techniques : p. 161.

Bibliographie générale : p. 163.

Revue de presse des principaux articles sur « Regards croisés... » : p. 170.

## Glossaire des termes techniques :

- Arthrologie : Le terme est de Barthes, repris par Ricardou, puis par Groensteen. Il s'agit de la science des articulations adaptée à la bande dessinée, c'est-à-dire l'articulation des ses éléments iconiques et linguistiques. *L'arthrologie restreinte* concerne les articulations au sein des séquences de vignettes. *L'arthrologie générale* concerne, au sein d'une bande dessinée ou d'une série de bandes dessinées, les relations « translinéaires ou distantes » selon « les modalités du tressage<sup>1</sup> ».
- Espace intericonique : espace entre les cases.
- Comic book : Aux Etats-Unis, publication souvent mensuelle en couleurs, sous forme de fascicule broché, imprimé sur du mauvais papier, à prix généralement faible.
- Comic strip : Aux Etats-Unis, publication quotidienne d'une bande dessinée (séries à suivre ou récits indépendants) dans la presse, fréquemment sous le modèle du *strip*.
- Gaufrier : Type de mise en page la plus régulière possible, alignant le même nombre de vignettes dans chaque bande formant une composition ordonnée. Le paradigme du gaufrier est une composition où il y a autant de vignettes dans les bandes que de bandes dans la planche.
- Hypercadre : Selon Benoît Peeters, il s'agit du « tracé extérieur généralement discontinu de la planche de BD ». L'hypercadre peut se traduire par le contour extérieur du multcadre, mais plus largement aussi comme la délimitation de la page toute entière.
- Incrustation : Selon Groensteen, c'est un phénomène local qui relève d'un enclavement d'une vignette au sein d'une autre généralement plus grande ; la vignette incrustée « peut relever d'une simple superposition ou d'une interaction dialogique ».
- Multcadre : Dérivé du terme d'Henri Van Lier et repris par Thierry Groensteen, il désigne « l'espace compartimenté d'une planche de BD », mais présenté vide de toute figuration ou de texte : l'appellation « multcadre » concerne alors exclusivement les seuls contours des vignettes et des bulles. On restreint le multcadre dit « simple » à une seule planche de bande dessinée, tandis qu'on appelle le « multcadre feuilleté » la succession des hypercadres, vignettes et bulles d'un album dans tout son ensemble.

---

<sup>1</sup> GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, Collection Formes Sémiotiques, 1999, p. 27.

- Poïétique : étude des possibilités inscrites dans une situation donnée, qui aboutit sur une création nouvelle.
- Solidarité iconique : Selon Thierry Groensteen, il s'agit de « reconnaître comme unique fondement ontologique de la bande dessinée la mise en relation d'une pluralité d'images solidaires », considérant ensuite sous le terme « solidaires », « les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (...) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia*<sup>1</sup> ».
- Strip : Une bande (horizontale) d'une bande dessinée.
- Tressage : Selon Groensteen, le tressage est une « structuration additionnelle et remarquable, qui définit des séries à l'intérieur de la trame séquentielle<sup>2</sup> ». C'est-à-dire que c'est un réutilisation de motifs récurrents (image ou partie d'image, texte, mise en page, renvois, etc.) au sein d'une séquence de vignettes, sans que ces vignettes soit liées spatialement entre elles : cela peut se voir être utilisé au sein d'une même planche, d'un même album, ou même d'une suite d'albums.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 173.

## Bibliographie générale

### Ouvrages - Bande dessinée

- DIERICK Charles (dir.), *Le Centre belge de la bande dessinée*, Tournai : Renaissance du livre, Bruxelles : Dexia, 2000.
- EISNER Will, *La bande dessinée : Art séquentiel*, Paris : Vertige Graphic, 1987, traduit de l'américain par Eric GRATIEN.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques comics d'expression française : Essai d'analyse sémiotique*, Paris : Hachette Littérature, 1972.
- GROENSTEEN Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris : PUF, Collection « Formes Sémiotiques », 1999.
- GROENSTEEN Thierry, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême : Editions de l'An 2, Collection « Essais », 2006.
- KUNZLE David, *History of the Comic Strip volume 1: The early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet, from c. 1450 to 1825*, Berkeley – Los Angeles – Londres : University of California Press, 1973.
- McCLOUD Scott, *L'art invisible*, Paris : Vertige Graphic, 1999, réédition *L'art invisible*, Paris : Delcourt, 2007, traduit de l'américain par Dominique PETITFAUX.
- McCLOUD Scott, *Réinventer la bande dessinée*, Paris : Vertige Graphic, 2002, traduit de l'américain par Jean-Paul JENNEQUIN.
- MORGAN Harry, HIRTZ Manuel, *Le Petit Critique illustré : Guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : P.L.G, 2<sup>ème</sup> édition, Collection « Mémoire Vive », 2005.
- MORGAN Harry, *Principe des littératures dessinées*, Angoulême : Editions de l'An 2, Collection « Essais », 2003.
- PEETERS Benoît, *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée*, Paris-Tournai, Casterman, 1991, réédition *Lire la bande dessinée*, Paris : Flammarion, Collection « Champs », 2002.

- SAUSVERD Antoine, *Bande dessinée et Figuration narrative*, Mémoire de Maîtrise d'Histoire de l'Art, Dijon : Université de Bourgogne, 1998-1999.
- SMOLDEREN Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009.
- TÖPFFER Rodolphe, *Essai de physiognomonie*, Paris : Editions Kargo, 2003.

### Reuves et articles - Bande dessinée

- BEERBOHM Robert, WHEELER Doug, « Töpffer en Amérique », in *9<sup>e</sup> Art, Les Cahiers du Musée de la Bande dessinée*, n°6, Angoulême : CNBDI, janvier 2001, traduction Didier GABOULAUD, pp. 10-21.
- DETOURNAY Charles-Louis, « Eric Verhoest (Champaka) : "Le trait raconte une histoire" », in *ActuaBD* (<http://www.actuabd.com/>), 15 septembre 2008.
- FRESNAULT-DERUELLE Pierre, « Comic-strips et comic-books », in *L'art de masse n'existe pas : Revue d'esthétique*, n° ¾, Paris : Union Générale d'Editions, 1974, pp. 85-106.
- GROENSTEEN Thierry (dir.), Hors série « Les origines de la bande dessinée », in *Le Collectionneur de Bandes Dessinées*, Hors Série, Angoulême, CNBDI, 1996.
- GROENSTEEN Thierry, « *Maestro* : le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache », in *9<sup>e</sup> Art, Les Cahiers du Musée de la Bande dessinée*, n°4, Angoulême : CNBDI, janvier 1999, pp. 58-59.
- GROENSTEEN Thierry, HUGUES Daniel, JOOR Thierry, « Conversation avec Didier Pasamonik », in *Les Cahiers de la bande dessinée*, n°56, février-mars 1984, pp. 76-82.
- LEFEVRE Pascal, « Situation contemporaine de la bande dessinée en Belgique », in *Études Francophones*, Vol. 20, n°1, 2005.
- LEFEVRE Pascal, MEESTERS Gert, « Aperçu général de la bande dessinée francophone actuelle », in *Relief* (<http://www.revue-relief.org>), Vol. 2, n°3, 2008, p. 290-308.

- MARTIN Jean-Philippe, MERCIER Jean-Pierre, « Scénographie de la bande dessinée dans les musées et les expositions », in *Art press* spécial n°26, « Bandes d'auteurs », 2005, pp 90-101.
- MORGAN Harry, « Les discours sur la bande dessinée, Bilan historique 1830-1970 », in *Actes de l'Université d'été de la bande dessinée, Hors série Neuvième Art de Juillet 2007*, Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image, Juin 2007, p. 17-30.
- ROSSET Christian, « Tenir le mur », in *9<sup>e</sup> Art*, n°15, Angoulême : CIBDI, janvier 2009, pp. 166-175.
- VAN LIER Henri, « La bande dessinée, une cosmogonie dure », in GROENSTEEN Thierry (dir.), *Bande dessinée, récit et modernité*, Actes du Colloque de Cerisy, Paris : Futuropolis, 1988, pp. 5-24.

### **Ouvrages - Théories artistiques, musée, pratique de l'exposition**

- BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, 1935, rééd. Paris : Allia, 2007.
- BOURDIEU Pierre, DARBEL Alain, *L'amour de l'art : les musées européens et leur public*, Paris : Les éditions de minuit, Coll. « Le sens commun », 1969, rééd. augm., 2007.
- DAGOGNET François, *Le Musée sans fin*, Seyssel : Champ Vallon, 1993.
- DAVALLON Jean, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Communication et Civilisation », 1999.
- DOLLOT Louis, *Culture individuelle et culture de masse*, Paris : PUF, Coll. « Que sais-je ? », 1974.
- GALARD Jean (dir.), *L'avenir des musées : actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service Culturel les 23, 24 et 25 mars 2000*, Paris : Réunion des Musées Nationaux, 2001.

- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, rééd. Nîmes : J. Chambon, 1990, traduit de l'américain par Jacques MORIZOT.
- GOUDINOUX Véronique, WEEMANS Michel (dir.), *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, Bruxelles : La Lettre Volée, Coll. « Essais », 2001.
- HASKELL Francis, *Le musée éphémère : Les Maîtres anciens et l'essor des expositions*, Yale University, 2000, réédition Paris : Gallimard, 2002, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel DAUZAT.
- MALRAUX André, *Le Musée Imaginaire*, Paris : Editions Gallimard, 1965, rééd. 1996.
- MORIN Edgar, *L'esprit du temps*, T. 2, *Nécrose*, Paris : Grasset, rééd. 1975.
- POULOT Dominique, *Patrimoines et musées, L'institution de la culture*, Paris : Hachette, 2001.
- POUIVET Roger, *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation : un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles : La Lettre Volée, Coll. « Essais », 2003.
- THEVOZ Michel, *L'art brut*, Genève : Editions d'Art Albert Skira, 1981, rééd. 1995.
- VALERY Paul, « Le problème des musées », in *Pièces sur l'Art*, Paris : Editions de la NRF, 1938.

### Revue et articles - Pratique de l'exposition

- CLOUTEAU Ivan, « Activation des oeuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales », in *Culture & Musées*, n°3, CAILLET Elisabeth et JACOBI Daniel (dir.), « Les médiations de l'art contemporain », 2004, pp. 23-44.
- DROUGUET Noémie, GOB André, « La conception d'une exposition : du schéma programmatique à sa mise en espace », in *Culture & Musées*, n°2, BALLE Catherine (dir.), « Musées et organisation », 2003, pp. 147-157.

- LEVASSEUR Martine, VERON Eliseo, « Ethnographie d'une exposition », in *Histoires d'expo. Un thème, un lieu, un parcours*, Paris : Peuple et Culture, CCI, Centre Georges Pompidou, 1983, pp. 29-32.
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi », in *Communications*, n°64, « La création », 1997, pp. 89-115.

## Catalogues d'exposition

- Atelier Lucie Lom, *God save the comics, scénographie d'une exposition*, catalogue de l'exposition « God save the comics » au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (Angoulême) du 25 janvier au 11 mars 1990, Angers : Lucie Lom, 1990.
- Collectif, *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.
- Collectif, *Guide du Centre Belge de la Bande Dessinée : Les pionniers*, 1993.
- Collectif, *Introduction à la bande dessinée belge*, publié à l'occasion de l'exposition « La bande dessinée en Belgique » à la Bibliothèque Albert 1<sup>er</sup> (Bruxelles) du 29 juin au 25 août 1968, Bruxelles : Bibliothèque Royale, 1968.
- Collectif, *Jean Renoir : Musée de la bande dessinée*, Paris, 1970.
- Collectif, *La BD s'attaque au musée !*, catalogue de l'exposition « La BD s'attaque au musée ! » au Musée Granet d'Aix-en-Provence du 19 mars au 8 juin 2008, Marseille : En Manœuvres Editions, 2008.
- Collectif, *Pro Scientia*, Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon N.V., 1990.
- Collectif, *Wilhelm Busch, le précurseur de la bande dessinée : tableaux à l'huile, dessins, histoires en images du Musée Wilhelm Busch de Hanovre*, catalogue d'exposition, Paris : Goethe-Institut, 1979.
- DERSCHEID Jean-Marie, PASAMONIK Didier (dir.), *Regards croisés de la bande dessinée belge*, catalogue de l'exposition « Regards croisés de la bande dessinée belge » au Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique du 27 mars au 28 juin 2009, Gand : Snoeck, 2009.

- GROENSTEEN Thierry (dir.), *Maîtres de la bande dessinée européenne*, catalogue de l'exposition « Maîtres de la bande dessinée européenne » à La Bibliothèque Nationale de France (Paris) du 10 octobre 2000 au 7 janvier 2001 et au Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image (Angoulême) du 24 janvier au 29 avril 2001, Paris : BNF, Seuil, 2001.
- TADIE Jean-Yves (dir.), *Marcel Proust : l'écriture et les arts*, catalogue de l'exposition « Proust, l'écriture et les arts » à la Bibliothèque Nationale de France du 9 novembre 1999 au 6 février 2000, Paris : Gallimard, BNF, RMN, 1999.

## Film

- Alain RESNAIS et Chris MARKER, *Les statues meurent aussi*, 1953.

## Sites Internet

- « Bernar Yslaire, *Le ciel au dessus du Louvre* » sur le blog *Phylactérium*, novembre 2009 : <http://phylacterium.wordpress.com/2009/12/01/bernar-yslaire-le-ciel-au-dessus-du-louvre-lourefuturopolis-novembre-2009/>
- Exposition virtuelle de la BNF sur Marcel Proust : <http://expositions.bnf.fr/proust/index.htm>
- Interview de Micha Kapetanovic sur le site RTLInfo.be le 6 janvier 2009 : <http://video.rtlinfo.be/video/Micha-Kapetanovic/10809.aspx>
- Site de *Brussels BD Comic Strips 2009* : <http://www.brusselscomics.com/>
- Site personnel de Didier Pasamonik : <http://www.webzinemaker.com/pasamonik/>
- Webzine d'Harry Morgan : <http://theadamantine.free.fr/>
- Reproduction des fresques de « Regards croisés... » (F. Avril, J. Swarte, Ever Meulen) sur le blog *Klare Lijn* : <http://blake-jacobs-et-mortimer.over-blog.com/ext/http://klarelijninternational.midiblogs.com/archive/2009/03/28/regards-croises.html>

- Emission de TV Bruxelles du 23 avril 2009, avec pour invités : Eric Verhoest, Micha Kapetanovic et Frank Pé :  
<http://www.telebruxelles.net/portail/content/view/6434/463/>

## Divers

- Agence 14 Septembre, Communiqué de presse pour une vente aux enchères le 13 mars 2010, bandes dessinées : collection d'un amateur, Artcurial, janvier 2010.
- Agence 14 Septembre, Communiqué de presse pour les résultats de la vente aux enchères du 13 mars 2010, bandes dessinées : collection d'un amateur, Artcurial, 15 mars 2010.
- *BD Comics Strip Brussels 2009 : 2009, l'année de la bande dessinée à Bruxelles*, Dossier de presse, 20/11/2008.
- *BD Comics Strip Brussels 2009*, Rapport du B.G.E sur l' « année de la bande dessinée en région de Bruxelles-Capitale », 15 janvier 2010, 28 pages.
- *Longévité de l'information numérique – Les données que nous voulons garder vont-elles s'effacer ?*, Rapport d'un groupe de travail commun (Erich SPITZ, Franck LALOË, Jean-Charles HOURCADE) pour l'Académie des Sciences et l'Académie des Technologies, mars 2010.
- Ventes totales du shop de l'exposition « Regards Croisés de la bande dessinée belge » aux Musées Royaux des Beaux Arts (du 26/03/2009 au 28/06/2009), fichier transmis par Tropismes Librairies, archives personnelles.

## Revue de presse des principaux articles sur « Regards croisés... »

- « Bouillon de bulles », in *Le Vif*, 9 avril 2009, p. 90-91.
- « De gouden jaren van de belgische strip », in *DS Film & Cultuur (De Standaard)*, 28 mars 2009, p. 18.
- « Des expositions en pagaille », in *Lola (La Dernière Heure)*, 29 mars 2009, p. 23.
- « L'expo BD de l'année », in *La Dernière Heure* (ed. Bruxelles), 27 mars 2009, p. 18.
- « La BD belge est plus que jamais dans le coup ! », in *La Tribune de Bruxelles*, 31 mars 2009, pp. 12-13.
- « La BD mise à l'honneur à Bruxelles », in *La Libre Belgique* (éd. Bruxelles), 25 mars 2009, p. 37.
- « La bédé, hôte des Beaux-Arts », in *La Libre 2*, 27 mars 2009, p. 19.
- « Le 9<sup>e</sup> art s'expose aux Musées Royaux », in *Métro*, 26 mars 2009, p. 10.
- « Les regards croisés de la BD belge aux Musées Royaux des Beaux-Arts », in *Télé Moustique*, 1er avril 2009, p. 4.
- « Strips als kunst in het museum », in *Wablieft*, 29 avril 2009, p. 11.
- « The fine art of Belgian comic strips », in *The Bulletin*, 26 mars 2009, p. 16.
- BAUMANN Roland, « Regards croisés de la BD belge », in *La Revue Nouvelle*, 1er juin 2009, pp. 110-112.
- COUVREUR Daniel, « 20 Belges pour 100 ans d'aventure », in *Le Soir*, 26 mars 2009, p. 31.
- DE KUYSSCHE Alain, « L'expo "Regards croisés sur la BD belge" : Le 9<sup>ème</sup> art existe-t-il ? », in *Le Journal du Mardi*, 3 mars 2009, pp. 36-38.
- JADE Christian, « Couronnement "royal" de la BD belge », in *La voix du Luxembourg*, 30 mars 2009, p. 20.
- KEMPENEERS Michel, « Eerherstel voor de Belgischestrip », in *De Standaard*, 30 mars 2009, p. 34
- LABE Yves-Marie, « La BD, grand art d'un petit pays, la Belgique », in *Le Monde*, 29 mai 2009, p. 19.
- PAQUOT Michel, « La BD ? Une histoire belge ! », in *Vers l'Avenir*, 26 mars 2009, p. 15.