



ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

LE NEUVIÈME ART

LA BANDE DESSINÉE
À L'ACADÉMIE

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 94



Little Édito sous la Coupole

Éditorial • pages 3 et 4

Expositions :

« Itinérance 2021 » les artistes de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid
Palais de l'Institut de France

Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts 2021
Palais de l'Institut de France

« Julie Manet, la mémoire impressionniste »
Musée Marmottan Monet

« Lurçat intime » œuvres sur papier de la Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts
Palais de l'Institut de France

Jean-Michel Wilmotte, élu directeur de la Maison-atelier Lurçat

Actualités :

Ouverture de la maison et des jardins de Claude Monet à Giverny

La Fondation des Amis de l'Opéra Royal de Versailles - Académie des beaux-arts

• pages 5 à 13

Dossier :

Le Neuvième Art, la bande dessinée à l'Académie

« Introduction à l'histoire d'un art qui n'avait même pas de nom », par Pascal Ory

« Une brève histoire de la littérature dessinée », par Thierry Groensteen

« L'inartistique », par Blutch

« L'art de l'ellipse », entretien avec Loo Hui Phang

« Sortir des cases », entretien avec Gabrielle Piquet

« La Revue dessinée, une revue engagée », entretien avec Amélie Mougey

« Exposer la bande dessinée », par Benoît Peeters

« Les éditions 2024, un long chemin », entretien avec Olivier Bron et Simon Liberman

« L'évidence du doute », entretien entre Catherine Meurisse et Frédéric Poincelot

« Pas de photos ! Seulement des dessins », par Bernard Perrine

• pages 14 à 45

Actualités :

Élections

Hommage : Pierre cardin

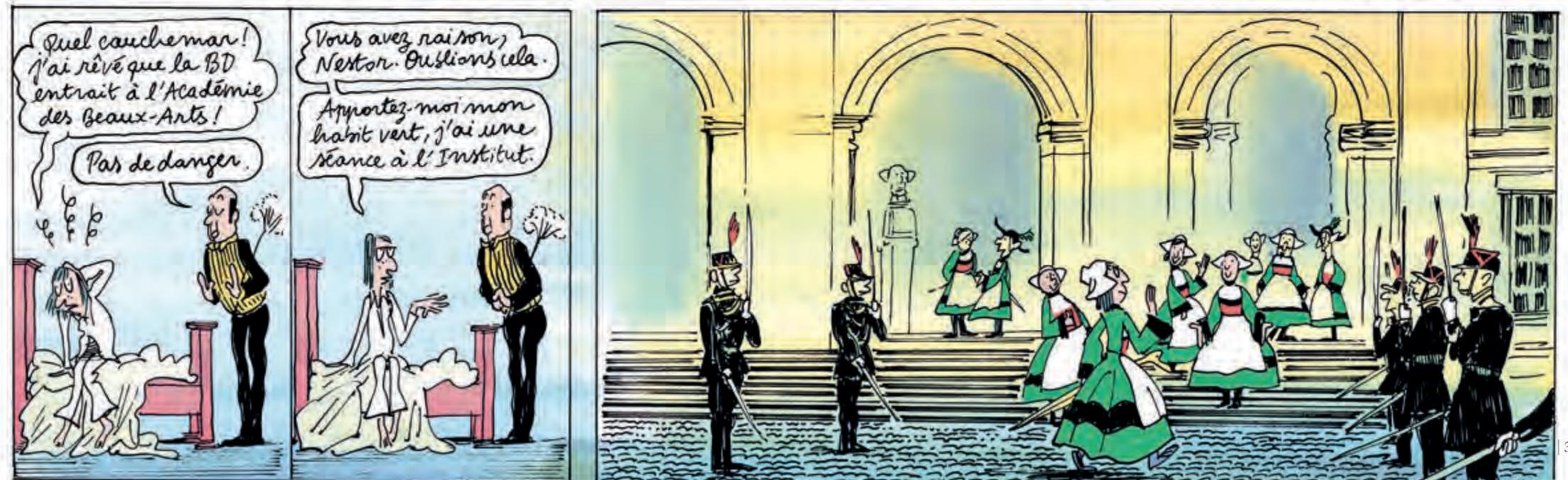
« Salgado ~ Amazônia » | Philharmonie de Paris

Parutions

• pages 46 et 47

Les académiciens

• page 48



Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

« ITINÉRANCE 2021 »

EXPOSITION DES ARTISTES DE LA CASA DE VELÁZQUEZ - ACADEMIE DE FRANCE À MADRID

L'exposition collective « Itinérance 2021 », qui rassemble les œuvres de la promotion 2019-2020 des artistes résidents de l'Académie de France à Madrid, section artistique de la Casa de Velázquez, a été présentée, du 12 février au 21 mars, par l'Académie des beaux-arts, au Pavillon Comtesse de Caen de l'Institut de France.

Purielle par définition, l'exposition « Itinérance 2021 » couvre un grand nombre de disciplines, de la peinture à l'art vidéo, en passant par le dessin, l'architecture et le cinéma. Elle comporte des œuvres de onze artistes membres de l'Académie de France à Madrid en 2019-2020, et de deux artistes respectivement boursiers de la ville de Valencia et de la *Diputación Provincial* de Zaragoza.

Reflète d'une année de résidence marquée par la pandémie, cette exposition est l'occasion d'observer à quel point les artistes sont le pouls du monde. Confinés au sein de leurs ateliers, loin de chez eux, les membres de l'Académie de France à Madrid ont été observateurs d'un temps exceptionnellement troublé qu'ils ont investi pour interroger de manière exacerbée la fragilité des corps ou des territoires, les limites de la représentation, de l'intimité... s'en remettant parfois à la fiction, parfois à l'artifice. Ainsi, les œuvres des artistes de la promotion 2019-2020 dessinent un aperçu du souffle créatif qui a habité la Casa de Velázquez durant toute une année. Réunies en un

même lieu, dans le Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France, elles mettent autant en lumière la diversité des pratiques que les points de synergie entre les résidents eux-mêmes.

Moment de rencontre entre le public et la création contemporaine en résidence, l'étape parisienne d'« Itinérance » est également le témoignage vivant des liens qui unissent historiquement l'Académie des beaux-arts et la Casa de Velázquez.

Soutien tutélaire de l'Académie de France à Madrid depuis plus d'un siècle, l'Académie des beaux-arts tient en effet un rôle important dans l'accompagnement des artistes résidents, en participant notamment à la sélection des promotions entrantes et en assurant le suivi des projets au cours de l'année.

Artistes exposés : **Thomas Andrea Barbey, Pierre Bellot, Marine De Contes, Hugo Deverchère, Clément Fourment, Sara Kamalvand, Leticia Martínez Pérez, Benjamin Mouly, Francisco Rodríguez Teare, Guillaume Valenti, Keke Vilabelda, Justin Weiler et Katarzyna Wiesiolek.** ■

academiedesbeauxarts.fr



En haut : Marine de Contes, *La disparition*, 2020, tirage couleur sur papier coton, 70 x 110 cm.

Ci-dessus : Thomas Andrea Barbey, *Intérieur, Décembre*, 2020, acrylique sur papier, 70 x 100 cm.

À droite : Katarzyna Wiesiolek, *Août II*, 2020, fusain sur papier, 70 x 100cm.

Page de droite : vues de l'exposition, Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France. Photos Juliette Agnel

academiedesbeauxarts.fr

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL - ACADEMIE DES BEAUX-ARTS 2021

Créé en 1971 par Pierre David-Weill, membre de l'Académie des beaux-arts, et activement soutenu depuis près de quarante ans par son fils Michel David-Weill, lui-même membre de l'Académie, le Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique, auprès des nouvelles générations d'artistes. La situation sanitaire a conduit l'Académie à proposer une présentation numérique des œuvres distinguées par le jury, en place de l'exposition initialement prévue au Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France, du 7 avril au 2 mai 2021.

Le jury était composé cette année de Jean Anguera, Pierre Carron, Pierre Collin, Érik Desmazières, Philippe Garel, Catherine Meurisse, Yves Millecamps, Jean-Michel Othoniel et Brigitte Terziev, membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie des beaux-arts.

Les prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts ont respectivement été attribués, en 2021, à Clément Vuillier (premier prix, d'un montant de 8000 euros), Joshua Durrant (deuxième prix, d'un montant de 4000 euros) et Lucile Piketty (troisième prix, d'un montant de 2000 euros). Deux mentions ont par ailleurs été décernées à Clémence Wach et Alexandre Zhu.

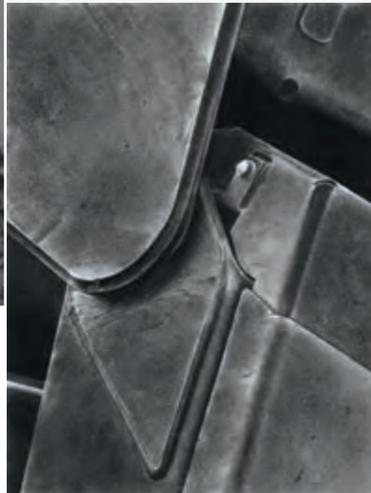
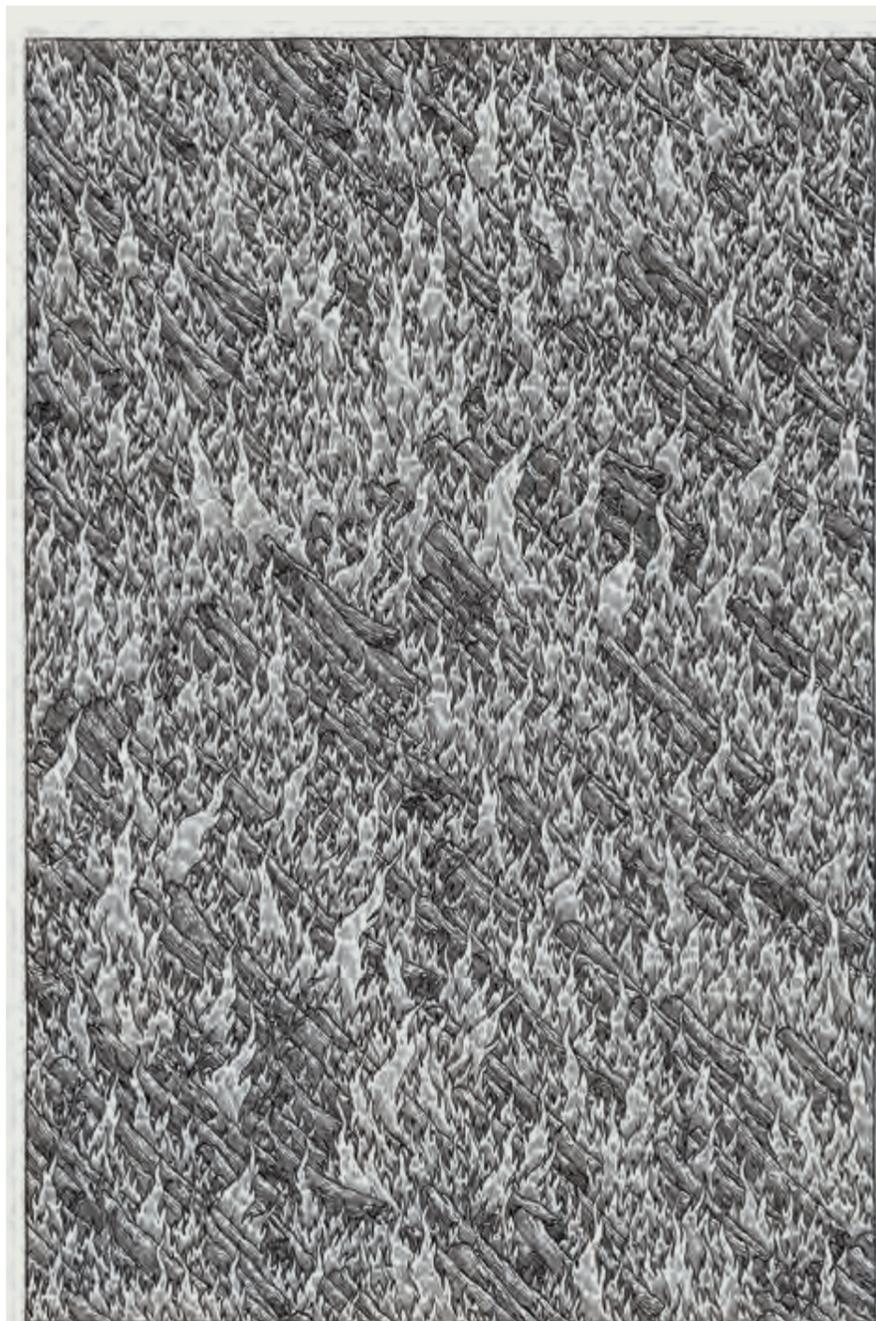
Dessinateur, auteur de livres (BD, romans graphiques) et d'estampes (sérigraphie, risographie), **Clément Vuillier** (premier prix), né en 1989, est diplômé d'illustration de l'École Estienne à Paris et diplômé de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Strasbourg en 2012. Régulièrement édité par les éditions « 3 fois par jour » qu'il a co-fondées en 2010 avec Idir Davaine et Sébastien Desplat, il collabore avec les Éditions 2024 (voir page 38), la revue *Reliefs*, *Télérama*, la RMN Grand Palais et Socialter. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Nous partîmes 500* (2014), *Le voyage céleste extatique* (2015), *Les succulentes* (2018), et *L'année de la comète* (2019).

Artiste plasticien et musicien, **Joshua Durrant** (deuxième Prix) est né en 1996. Il a obtenu en 2017 le diplôme national d'arts plastiques et a été diplômé en 2019 de l'École Supérieure des beaux-arts d'Angers. Alliant dessin, principalement au fusain, et compositions musicales, il expérimente depuis quelques années l'élaboration d'un imaginaire louvoyant, enrichi de multiples pérégrinations mentales, dont il est le spectateur curieux et l'orchestrateur. Il a réalisé de nombreuses expositions personnelles, à Angers notamment.

Née en 1990, **Lucile Piketty** (troisième Prix) est diplômée de l'École Estienne en gravure et de l'École Supérieure des Arts Décoratifs de Paris (2015). Lauréate du prix de gravure Lacourière 2016, Lucile Piketty a été membre de la Casa de Velázquez (Madrid) en 2017-2018 puis résidente à la Cité internationale des arts en 2019. Son œuvre s'inscrit dans une constante recherche de représentation du temps et de l'ensemble des thèmes qui s'y rattachent.

Clémence Wach (Mention) est une artiste autodidacte. Née en 1982, elle vit et travaille en Bourgogne où elle a créé l'Atelier du Faubourg, un lieu d'enseignement du dessin et de la peinture. Dans son œuvre, Clémence Wach emploie des techniques variées, seules ou en mélange.

D'origine chinoise, **Alexandre Zhu** (Mention) est né à Paris en 1993. Il a étudié à l'Atelier de Sèvres, à la School of Visual Art à New York et a été diplômé en 2018 de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Son travail, exposé en France, en Italie, au Maroc et en Belgique, se caractérise par une pratique essentielle du dessin au fusain, et s'étend également à la sculpture et la photographie. ■



En haut, à gauche : Clément Vuillier, *Feu 12*, plume et encre de Chine sur papier Schollerhammer Duria, 40 x 28,5 cm, 2017.

En haut, à droite : Joshua Durrant, *Écrans*, fusain sur papier, 65 x 50 cm, 2019.

Ci-dessus : Lucile Piketty, *30 août 2020*, série de 187 dessins (Bernie), plume et encre de Chine, 18,5 x 31,5 cm, 2020.

À gauche : Clémence Wach, *Jungle n°5*, pierre noire sur papier, 30 x 57,5 cm, 2018.

Ci-contre : Alexandre Zhu, *Leviathan X*, fusain sur papier, 40 x 30 cm, 2021



Actuellement

« L'heure bleue de Peder Severin Krøyer »

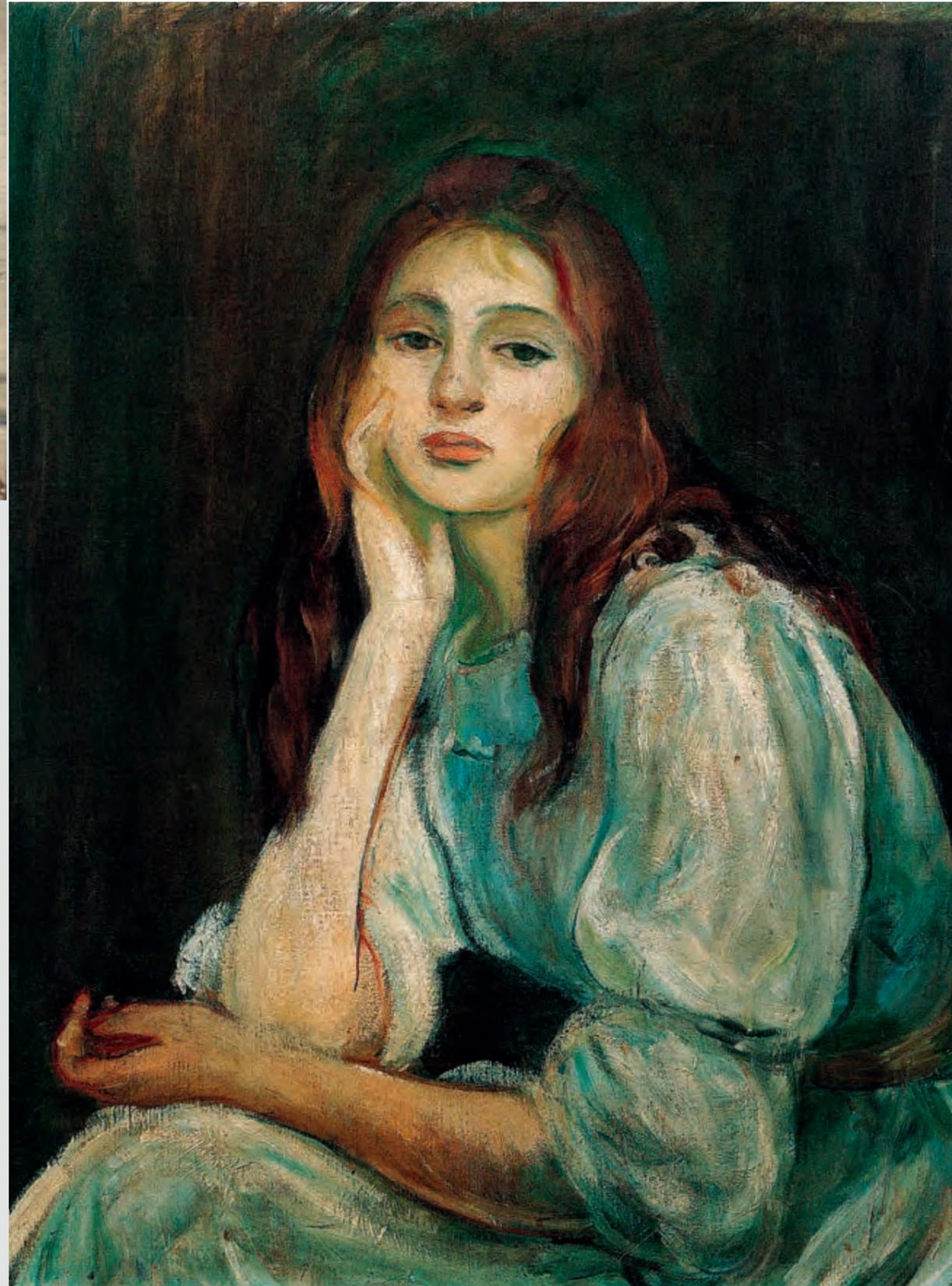
Le musée Marmottan Monet de l'Académie des beaux-arts prolonge, jusqu'au 26 septembre, la première exposition monographique jamais consacrée en France à l'un des plus grands maîtres de la peinture danoise, Peder Severin Krøyer (1851-1909). Contemporain de Vilhelm Hammershøi (1864-1916), Peder Severin Krøyer est au plein air ce que son contemporain fut à la scène d'intérieur.

Plus de soixante chefs-d'œuvre provenant des musées de Skagen, de Göteborg mais aussi de Copenhague, Alkersum-Föhr, Lübeck, Kiel, Budapest et Paris mettent à l'honneur ce remarquable interprète de « l'heure bleue », ce phénomène météorologique qui précède le crépuscule et se déploie surtout aux lointains bords de mer septentrionaux. ■

Commissaire général : Marianne Mathieu
Commissaires : Dominique Lobstein, Mette Harbo Lehman, Skagen Kunstmuseer

marmottan.fr | jusqu'au 26 septembre 2021

En haut : *Petite fille debout sur la plage de Skagen, Sønderstrand, 1884*, huile sur panneau, 31,5 x 20,4 cm. Skagen, Skagens Kunstmuseer. © Skagen Kunstmuseer



Musée Marmottan Monet

« JULIE MANET, LA MÉMOIRE IMPRESSIONNISTE »

Le musée Marmottan Monet propose, du 19 octobre 2021 au 20 mars 2022, « Julie Manet, la mémoire impressionniste », la première exposition jamais consacrée à Julie Manet, fille unique de Berthe Morisot et nièce d'Édouard Manet.

Légataire de Julie Manet par l'intermédiaire de ses enfants, dépositaire du premier fonds mondial de l'œuvre de Berthe Morisot mais aussi des collections de la famille, le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie des beaux-arts, souhaite apporter un éclairage sur le rôle de Julie Manet dans la vie des arts.

Cet événement mettra en évidence trois aspects de son parcours. Une première section évoquera son enfance et son adolescence et permettra de présenter son cercle familial et amical. La section suivante soulignera l'œuvre de collectionneur de Julie Manet et de son époux Ernest Rouart. En plus des pièces héritées de Berthe Morisot seront présentées les œuvres acquises par le couple : Hubert Robert, Corot, Degas ou encore des grands panneaux de *Nymphéas* de Monet – elle est l'un des rares collectionneurs à avoir acquis avant la mort de Michel Monet en 1966. Une dernière section sera dédiée aux nombreux dons, legs et donations effectués par Julie Manet et son entourage en faveur des musées français, et plus généralement à l'œuvre de promotion orchestrée par la famille afin de valoriser l'œuvre de Berthe Morisot et d'Édouard Manet. La contribution à l'enrichissement du patrimoine national apparaîtra ainsi comme une préoccupation réelle de la descendance de la première femme impressionniste. ■

Commissaire de l'exposition : Marianne Mathieu

marmottan.fr | du 19 octobre 2021 au 20 mars 2022

Ci-contre : Berthe Morisot, *Julie rêveuse, 1894*, huile sur toile, 65 x 54 cm. Collection particulière © Droits réservés



Pavillon Comtesse de Caen | Palais de l'Institut de France

« LURÇAT INTIME »

Œuvres sur papier de la Fondation

Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts

L'Académie des beaux-arts présente, au Pavillon Comtesse de Caen jusqu'au 15 août 2021, une exposition de dessins de Jean Lurçat (1882-1966), membre de l'Académie, issue de sa collection personnelle conservée à la Maison-atelier Lurçat, propriété de l'Académie depuis le legs de la veuve de l'artiste, Simone Lurçat, en 2009.

Dans sa scénographie, Jean-Michel Wilmotte, membre de la section d'Architecture de l'Académie des beaux-arts et directeur de la Maison-atelier Lurçat, met en lumière une sélection d'œuvres graphiques effectuée par les commissaires de l'exposition, Martine Mathias, conservateur en chef du patrimoine, membre du comité scientifique de la Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts, et Xavier Hermel, administrateur de la Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts.

Pour Lurçat, le dessin est consubstantiel à la peinture et aux disciplines artistiques qu'il a pratiquées avec un égal talent, maîtrisant toutes les techniques pour éviter, dit-il, d'être dominé par elles. Graveur avec la pointe sèche, lithographe, céramiste, illustrateur de livres, il est aussi peintre-cartonnier et rénovateur de la tapisserie dans les années d'après-guerre.

Son inventivité native sert un univers poétique et romanesque, dont rend compte la centaine d'œuvres présentée parmi le millier que conserve sa Maison-atelier. Il recourt à toutes les techniques : crayon, encre et lavis, aquarelle, gouache qui témoignent d'une appétence graphique et colorée très spécifique. ▶



Page de gauche : *Intérieur*, 1920, aquarelle sur papier, 61,5 x 43 cm.

Ci-dessus : *Personnage oriental*, 1925, crayon, aquarelle et gouache sur papier, 50 x 32 cm.

Ci-contre : *Odalisques*, 1925, encre et lavis d'encre de Chine sur papier, 22 x 28,5 cm.

© Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts



► Cette passion se retrouve dans ses esquisses enlevées, comme dans ses feuilles abouties, méditées, certaines fantaisistes, d'autres prémonitoires et témoins des traumatismes de la guerre qu'il développe ultérieurement dans des scènes alors oniriques proches du surréalisme. Ses nombreux voyages autour de la Méditerranée, en Chine, lui offrent l'occasion d'être un témoin par le dessin et la virtuosité de la ligne dispensatrice du mouvement. Ailleurs l'imaginaire participe à l'élaboration d'un univers fantasmé notamment avec la création d'un bestiaire que l'on retrouve dans ses tapisseries.

Délaissant la chronologie, Jean-Michel Wilmotte a conçu un parcours propre à l'enchantement et à la surprise par des rapprochements et des correspondances stylistiques et thématiques. Notre vision s'en trouve renforcée. Ainsi confrontés à l'intimité créatrice de l'artiste, nous mesurons la force d'un geste accordé à la pensée, l'efficacité d'une inspiration parfois intuitive, fantasmagorique comme avec ses insectes menaçants. Lurçat réinvente sans cesse, avec une poésie qui habite sa verve narrative.

L'écriture assurée de la ligne domine dans une œuvre qui exprime toute la dynamique formelle dans les sujets les plus diversifiés. ■

Lydia Harambourg, correspondante de l'Académie des beaux-arts (section de Peinture)

academiesbeauxarts.fr | fondation-lurcat.fr jusqu'au 15 août 2021
entrée libre et gratuite | 27 quai de Conti, Paris VI

En haut : *La Transfiguration d'Ocella*, 1919, gouache sur papier, 56 x 70 cm.

© Fondation Jean et Simone Lurçat - Académie des beaux-arts



Jean-Michel Wilmotte
élu directeur de la
Maison-atelier Lurçat

Au cours de la séance plénière du mercredi 6 janvier 2021, l'Académie des beaux-arts a élu Jean-Michel Wilmotte, membre de la section d'Architecture, directeur de la Maison-atelier Lurçat (Fondation Jean et Simone Lurçat) pour une durée de cinq ans.

Architecte, urbaniste et designer, Jean-Michel Wilmotte a fondé en 1975 l'agence d'architecture Wilmotte & Associés qui, avec son studio de design Wilmotte & Industries, réunit aujourd'hui, en France et à l'étranger 250 architectes, urbanistes, designers, muséographes et architectes d'intérieur de 31 nationalités.

Wilmotte & Associés jouit d'une réputation mondiale dans l'exercice de la muséographie. Son expertise est reconnue pour sa capacité à organiser un parcours muséal, à gérer les liaisons entre les salles, à attirer le visiteur d'un point A à un point B en fonction de multiples éléments de perception : la relation d'une œuvre à une autre, le dispositif d'une vitrine, une ligne de fuite, des vues, ou encore des échanges entre intérieur et extérieur...

Les plus grands musées ont fait confiance à Wilmotte & Associés, parmi lesquels le département des Arts premiers du Louvre à Paris (Pavillon de Sessions), le Musée des arts islamiques du Qatar à Doha, le Musée d'Orsay à Paris pour le réaménagement des salles consacrées aux Impressionnistes, le Rijksmuseum d'Amsterdam.

L'importante rénovation, en 2019, de la Salle Comtesse de Caen, sur les plans et la scénographie, a été réalisée gracieusement par l'agence Wilmotte & Associés, comme la scénographie de l'exposition « Lurçat intime », et précédemment l'exposition « Lurçat, au seul bruit du soleil », présentée au Mobilier national, Galerie des Gobelins, en 2016. ■

Photo Juliette Agnel



Ouverture de la maison
et des jardins de Claude Monet
à Giverny

Depuis le 19 mai, la propriété de l'Académie des beaux-arts à Giverny accueille à nouveau des visiteurs ravis de découvrir la maison, les collections et les somptueux jardins de Claude Monet.

En 1883, Claude Monet se fixe à Giverny, petit village de l'Eure. Séduit par la poésie du lieu, le maître de l'impressionnisme acquiert une belle demeure entourée d'un parc qu'il aménage en une sorte de « tableau exécuté à même la nature » : devant la maison et les ateliers nouveaux qu'il fait construire – notamment le grand atelier des Nymphéas –, le « Clos normand » au tracé rectiligne, aux voûtes de plantes aériennes entourant de somptueux massifs, le parterre fleuri, source d'inspiration pour le peintre jusqu'aux derniers jours de sa vie, enfin plus bas, formé par une déviation de l'Epte, le Jardin d'Eau avec son célèbre Pont japonais, ses saules pleureurs, ses glycines, ses azalées, son étang, tableau vivant qui inspirera l'univers pictural des *Nymphéas*.

En 1966, par la volonté de Michel Monet, second fils du peintre, la maison, ses collections et ses jardins, entrent dans le patrimoine de l'Académie des beaux-arts qui entreprend une grande campagne de restauration grâce à des mécènes français et américains. Inauguré officiellement en 1980, le domaine de Giverny ouvre au public l'univers familial de Monet, sa collection d'estampes japonaises, son mobilier, ses ateliers, et surtout les jardins et sa campagne environnante qui inspirèrent les fameuses « séries ».

En 2016, l'Académie des beaux-arts se porte acquéreur de 70 hectares de terrains sur les communes de Giverny, Port-Villez et de Vernon ; exerçant le droit moral dont elle est investie par la volonté du dernier héritier du maître de l'impressionnisme, l'Académie s'assure ainsi de la préservation des paysages connus, aimés, arpentés et souvent peints par Claude Monet. ■

Photo : Maison et Jardins de Claude Monet - Giverny. Droits réservés

fondation-monet.com | jusqu'au 1^{er} novembre 2021



La Fondation des Amis de
l'Opéra Royal de Versailles –
Académie des beaux-arts

L'Association des Amis de l'Opéra Royal de Versailles (ADOR) et l'Académie des beaux-arts s'associent pour créer la Fondation des Amis de l'Opéra Royal de Versailles - Académie des beaux-arts.

Cette fondation a pour but de « soutenir en priorité les projets donnés à l'Opéra Royal de Versailles (comprenant l'Opéra Royal, la Chapelle Royale ainsi que les espaces du Château de Versailles et de son domaine) mais également sur l'ensemble du territoire français. La Fondation pourra également soutenir des projets pédagogiques et/ou éducatifs en lien avec les projets donnés à l'Opéra Royal de Versailles, attribuer des bourses et des prix à des artistes (solistes lyriques ou instrumentistes, ensembles vocaux, orchestres...) et plus généralement toutes manifestations et opérations liées aux activités artistiques, culturelles et patrimoniales de l'Opéra Royal de Versailles. »

Dotée de 850 000 euros grâce à la générosité de Madame Aline Foriel-Destezet et d'un comité des fondateurs constitué à ce jour de Mesdames Patricia Seigle et Armelle Gauffenic, de Madame et Monsieur Alain Pouyat, et de Messieurs Jean-Claude Broguet, Hugo Brugière, Charles Vignes, Stephan Chenderoff, Serge Erceau, Olivier Raoux, Christian Peronne et Roni Michaly (Société financière Galilée), la fondation, pour assurer ses missions, pourra faire appel à la générosité publique et solliciter legs et dons pouvant faire l'objet de déductions fiscales.

La signature de la convention portant création de cette nouvelle fondation abritée à l'Académie des beaux-arts s'est tenue le 10 mars 2021 au Palais de l'Institut de France en présence de Catherine Pégard, présidente de l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles, et de Laurent Brunner, directeur de Château de Versailles Spectacles. ■

Photo : le comité des fondateurs de la Fondation des Amis de l'Opéra Royal de Versailles. © CVS / Pascal Le Mée

LE NEUVIÈME ART

LA BANDE DESSINÉE À L'ACADÉMIE

L'entrée du Neuvième Art à l'Académie des beaux-arts, concrétisée par l'élection de Catherine Meurisse, offre à la *Lettre* un magnifique sujet de dossier. Nous sommes heureux de vous présenter en ce début d'été, qui marque la fin de « BD 20 21 », l'Année de la bande dessinée.

Des premiers *comic strips* aux formes contemporaines du roman graphique, le domaine est d'une richesse insoupçonnée... Aussi ne prétendons-nous l'aborder que partiellement, nous limitant à certains aspects de la bande dessinée francophone, et dans une perspective historique remontant aux origines. Assez toutefois, nous l'espérons, pour vous donner envie de le découvrir plus amplement, selon vos envies et préférences...

► fait preuve quand ils mobilisèrent, pour remonter l'arbre généalogique de cet art inventé, la grotte de Lascaux, la Tapisserie de Bayeux ou les vitraux des cathédrales, de même que le mal qu'on a encore aujourd'hui à le définir, cet art, en fonction de critères formels : littérature d'expression graphique, figuration narrative, narration figurée, art séquentiel, art ludique...? Contentons-nous, à ce stade, de voir dans ce moment de bascule le signe, paradoxal, d'une double modernité : au moment où s'invente (1895) le cinématographe, passé au sonore à la fin des années 20 (contemporaines de l'« Âge d'or » des *comics*), ces histoires en images diffusent, dans l'univers désormais massivement alphabétisé de la presse populaire et d'un livre qui ne l'est pas moins, un « audio-visuel » avant la lettre. Leur succès est sans doute à chercher là.

Voilà donc qui peut contenter ceux qui cherchent des facteurs explicatifs à tout. Mais est-ce si important ? Il faut oser le dire : en histoire il n'y a pas de causes, seulement des effets. Un changement technologique, une crise économique, une révolution politique ne prennent tout leur sens que si on en considère, avec un minimum de recul, les effets sur la société. Comme pour le cinématographe, comme pour le jazz, cette vaste entreprise de respectabilisation des histoires en images vaudra donc surtout pour son choc en retour sur la société des artistes elle-même : non le nivellement par le bas mais, bien au contraire, la montée continue de l'émulation graphique et scénaristique des auteurs. Ceux-ci se retrouvent désormais confrontés à une double exigence : celle qui naît de la confrontation à un patrimoine valorisé et celle qui naît de la confrontation esthétique avec les pairs, comme en témoigne, par exemple, aux alentours de l'an 2000, le succès du groupe de l'Association, exemple typique d'une « école » reprenant à son compte les discours et les pratiques des avant-gardes littéraires ou plastiques, autrement dit de la tradition moderniste.

Ajoutons à cette dimension proprement culturelle une autre lecture, proprement nationale. Les exemples cités ne sont pas francophones par hasard : en structurant la bédépholie la culture française a su aussi s'affirmer comme référence internationale et a, à son tour, essayé la reconnaissance artistique de ses objets sur des terres jusque-là étrangères à cette démarche comme l'Allemagne, l'Espagne ou le Royaume-Uni. Cette capacité de résistance à l'hégémonie américaine, dont, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, tout laissait augurer qu'elle allait imposer ses standards à l'essentiel de la planète – le « manga » japonais en est, paradoxalement, la meilleure preuve, comme synthèse des *comics* et des traditions graphiques nationales –, elle l'a dû à la combinaison de deux mécanismes.



En haut : Hergé (1907-1983), planche extraite de *Tintin en Amérique*, 1931-1932, parue dans les pages du *Petit Vingtième*, supplément du journal *Le Vingtième Siècle*. © Éd. Casterman

Page de droite : Moebius (Jean Giraud dit, 1938-2012), extrait de la série *Arzach*, parue dans le numéro 1 de la revue *Métal Hurlant*, 1974.

© Les Humanoides Associés

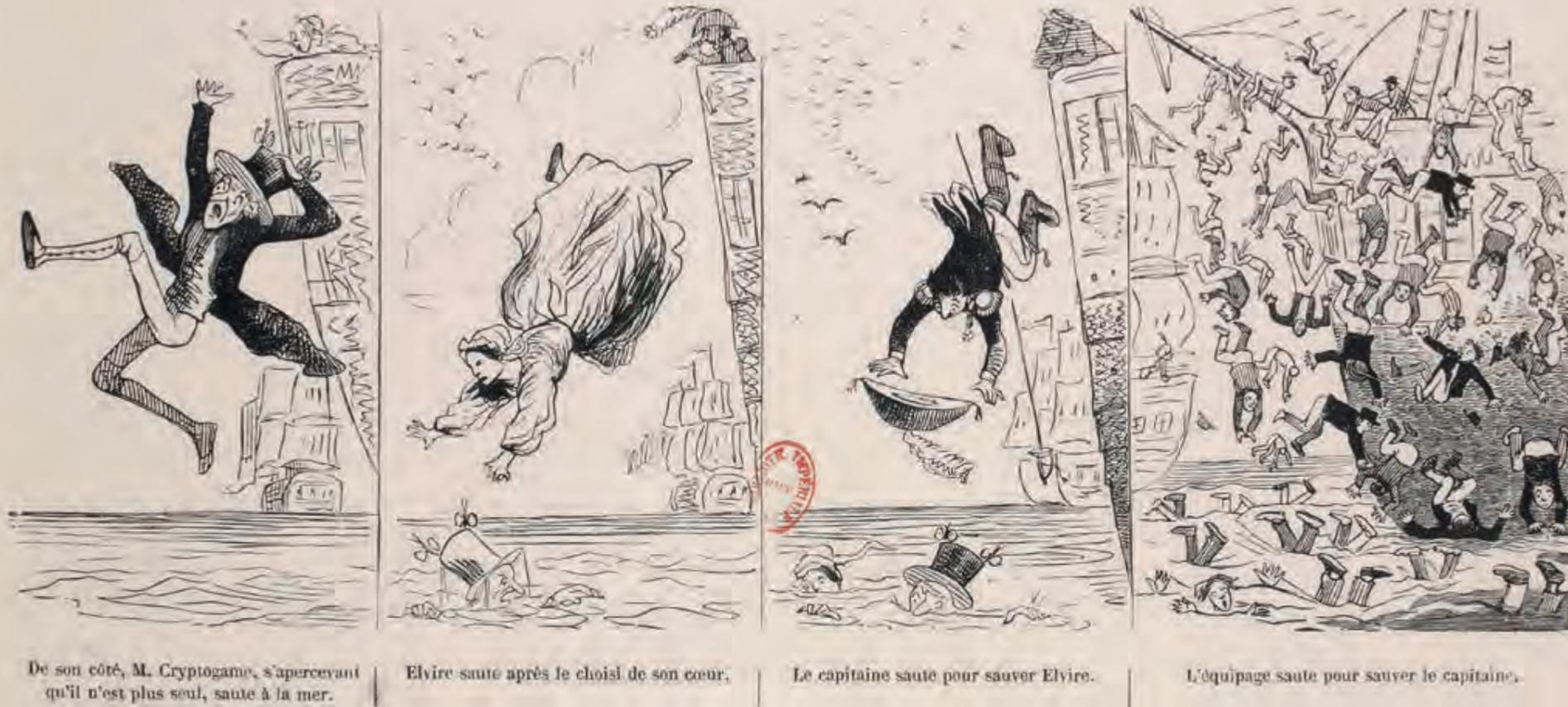
Le premier – et le plus décisif – a été le protectionnisme culturel dont l'arme principale a été la loi de 1949 sur les « publications destinées à la jeunesse ». Loi moralisatrice, qui s'assura par là le soutien des puritanismes de droite comme de gauche, elle gêna l'importation des productions américaines, plus ouvertes que les productions européennes à la diversité des publics. Elle protégea donc un marché francophone où l'« école belge » put, pendant une génération, s'imposer, à partir d'un alliage efficace : moderne dans ses formes mais conservatrice dans ses contenus. Et c'est au sein de ce marché protégé qu'à partir du milieu des années 60 allait prendre son essor une nouvelle génération d'auteurs, plus radicale que ses aînés, en termes graphiques aussi bien que scénaristiques. Vers 1970 un périodique comme *Pilote* assura le passage de relais de la Belgique à la France et c'est simultanément de part et d'autre de l'Atlantique que naîtra, quelques années plus tard, l'objet « roman graphique », libéré des contraintes de l'album, pas décisif dans la respectabilisation de la bd. Aux États-Unis le *graphic novel* allait se faire une place sur les rayonnages des librairies, jusque-là totalement fermées aux *comics* – vendus, eux, en kiosque –, alors que les librairies francophones s'étaient vite ouvertes aux « albums » de l'école belge.



C'est à cette époque décisive que deux institutions s'installèrent dans le paysage culturel français, toutes les deux situées dans la ville d'Angoulême : à partir de 1974 le Festival annuel – qui, à l'instar de Cannes, s'est imposé comme référence internationale – et, une dizaine d'années plus tard, la Cité pérenne, cristallisation de la grande nouveauté des années 80 : l'entrée du 9^e art dans le cercle remarquable des politiques culturelles, de l'État comme des collectivités locales. Dans la foulée le cercle vertueux de la reconnaissance s'est traduit, à la fin du XX^e siècle, par l'entrée de la bd francophone dans un univers qui lui était jusque-là étranger : le marché de l'art, où l'on retrouve le dynamisme conjoint de deux « sociétés civiles », la belge et la française, comme en témoignent la floraison des galeries spécialisées et la place croissante des objets liées à la bd dans les ventes aux enchères.

La signification ultime de cette histoire à succès débordée les frontières nationales. Comme toute situation prédominante – et au contraire de tout un discours qui ne voit dans l'hégémonie que la domination –, la référence française a entraîné non une fermeture mais une ouverture sur l'extérieur. Nombreux sont ici, comme dans quantité d'autres domaines artistiques, les bédéastes issus de l'immigration (il existe désormais, par

exemple, une école indochinoise de la bd francophone). Plus subtilement encore, c'est dans leur apport à la France que certains grands noms de la bd étrangère ont trouvé leur chemin de Damas, tel Hugo Pratt, dont la valorisation artistique correspond à son entrée dans l'espace culturel français. À l'exemple de ce qui se passe dans le domaine de la culture gastronomique, où l'émergence de grands cuisiniers espagnols, anglais ou américains s'est faite sur la base du modèle, d'invention française, du chef artiste et de la cuisine signée, se répand aujourd'hui à travers le monde un modèle français du bédéaste – et de plus en plus souvent : de la bédéaste –, investi des mêmes caractéristiques – disons le mot : des mêmes privilèges – que l'artiste de la tradition moderne : discuté pour être d'autant mieux célébré, inspiré et inspirant. De jeunes diplômés peuvent désormais sortir d'une école d'art en rêvant de devenir Moebius ou Catherine Meurisse. L'art sans nom a été adopté par la famille des beaux-arts, et Catherine Meurisse élue à l'Académie. ■



UNE BRÈVE HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DESSINÉE

Par **THIERRY GROENSTEEN**, historien et théoricien de la bande dessinée, directeur d'ouvrage du *Bouquin de la bande dessinée*, dictionnaire esthétique et thématique (Éd. Robert Laffont 2021)

Empêché de devenir peintre en raison d'une maladie oculaire, le genevois Rodolphe Töpffer mena une triple carrière de pédagogue, d'écrivain et de dessinateur. On lui doit non seulement la publication des premiers albums de bande dessinée, dans les années 1830 et 40 (*Histoire de M. Jabot*, *Les Amours de M. Vieux Bois*, *Le Docteur Festus...*), mais aussi un ensemble de textes dans lesquels il théorisa son « invention ». La bande dessinée est pour lui une nouvelle forme de littérature, qui, quoique d'une « nature mixte », « parle directement aux yeux ». Elle est appelée à se développer, et susceptible de « donner des livres, des drames, des poèmes... »

Cette prédiction ne se réalisera pas tout de suite, même si, au sein d'une production encore quantitativement réduite, on put constater dès le XIX^e siècle que ce nouveau média faisait droit à la parodie d'œuvres littéraires (Cham), au récit de voyage picaresque (Töpffer, Petit, Liquier, Christophe), et même au pamphlet politique (Doré, Nadar).

C'est au cours de la Belle Époque que commencent à se multiplier, non seulement les dessinateurs humoristes qui s'essaient à ce que l'on est encore bien loin d'appeler le « neuvième art »,

mais aussi les supports de publication. Aux côtés de l'album prennent place les estampes populaires, les « illustrés » pour la jeunesse et la famille, mais également les revues littéraires, artistiques ou satiriques (*La Caricature*, *Le Rire*, *Le Courrier Français*, *Le Pêle-Mêle...*) et les suppléments de la presse quotidienne.

Après la Première Guerre mondiale, les histoires dessinées adoptent de plus en plus la forme du feuilleton publié par livraison dans un magazine. Aux quelques héros récurrents nés dans les premières années du siècle (Bécassine, Les Pieds Nickelés, L'Espiegle Lili) s'en ajoutent peu à peu quantité d'autres, lorsqu'ils atteignent un certain niveau de popularité, voient leurs aventures reprises en albums. Les Zig et Puce d'Alain Saint-Ogan précèdent de peu le Tintin d'Hergé. C'est ainsi que le phénomène de la série devient la règle et que la bande dessinée entre dans une ère que l'on pourrait qualifier d'industrielle. Le public adulte est déserté, la production s'orientant quasi exclusivement vers la jeunesse, au point que certains en viendront à considérer le genre comme intrinsèquement infantile. Pourtant les éducateurs se montrent très hostiles à l'égard d'un langage qui semble placer le texte dans une position subalterne par rapport à l'image.

À gauche : Cham (Amédée de Noé, dit, 1818-1879), extrait de *Histoire de M. Cryptogame*, 1861, version pour le journal *L'Illustration* d'après le manuscrit original de Rodolphe Töpffer (1799-1846).

© Bibliothèque nationale de France

Ci-dessous : Alain Saint-Ogan (1895-1974), *Zig et Puce au XXI^e siècle*, 1935.

© Bibliothèque nationale de France, cabinet des Estampes



La presse illustrée s'internationalise à partir du lancement du *Journal de Mickey* en 1934, les petits Français découvrant alors tous les grands héros du *comic strip* américain, de Tarzan à Flash Gordon en passant par Popeye.

Après 1945 s'ouvre une période dominée par de grandes aventures de presse, qu'incarnent des hebdomadaires de qualité comme *Tintin* et *Spirou* en Belgique, *Vaillant* puis *Pilote* en France. Le grand public et les classes populaires lisent toutefois plutôt les « petits formats », désignés aussi comme illustrés « de gare », ou les bandes qui paraissent dans la presse quotidienne (*France-Soir*, *L'Humanité*).

La reconquête du lectorat adulte s'effectue progressivement à partir du milieu des années 1960, alors que débute par ailleurs, à l'initiative de cercles « bédéphiles » militants, le procès en légitimation culturelle de la bande dessinée. Au cours de la décennie suivante, des titres comme *L'Écho des Savanes*, *Métal hurlant* ou (*À Suivre*) incarnent diversement la maturation d'un genre qui s'affranchit de toutes les règles qui le corsetaient et manifeste de nouvelles ambitions. La scène française connaît un âge d'or, grâce à des créateurs exceptionnels comme Goscinny ▶

► et Uderzo, Moebius, Druillet, Reiser, Gotlib, Forest, Tardi, Bilal et bien d'autres. Claire Bretécher est alors l'une des rares femmes à s'imposer dans une corporation presque exclusivement masculine. Jusque-là considéré comme un simple collaborateur, un fournisseur d'idées (souvent non crédité), le scénariste accède enfin au statut de coauteur, à parité avec le dessinateur.

Aux côtés des grandes sociétés « historiques » (Dargaud, Dupuis, Casterman...), de nouvelles maisons d'édition se créent, comme celles que fondent le grenoblois Jacques Glénat et le parisien Guy Delcourt. Le nombre d'albums, qui n'était que de quelques centaines par an, commence à augmenter de manière exponentielle. Alors que les titres de presse déclinent ou disparaissent, les années 1980 voient le livre s'installer comme support de référence. Mais c'est sous l'impulsion des éditeurs dits *alternatifs* de la génération suivante (L'Association, Cornélius, Les Requins marteaux, etc.) que la bande dessinée, qui bénéficie déjà d'un réseau assez dense de librairies spécialisées, partira à la conquête des librairies généralistes et réussira à s'y imposer, en usant du concept de *roman graphique* comme d'une arme stratégique.

Le triomphe de *Persepolis*, de Marjane Satrapi, publié en quatre volumes, entre 2000 et 2003, à l'Association, cristallise les évolutions de la bande dessinée. Il donne une visibilité consi-



dérable à l'édition indépendante, moteur du renouvellement de la création. C'est un ouvrage signé par une femme, d'origine iranienne. Articulant histoire personnelle de l'auteure et Histoire « avec sa grande hache », il relève du témoignage et de l'intime. La bande dessinée est bel et bien entrée dans une nouvelle ère.

Dé-ghettoisation, diversification, internationalisation, féminisation et artification sont sans doute les termes qui résument le mieux les différents phénomènes ayant façonné la scène contemporaine. Reprenons-les un à un.

Dé-ghettoisation : la bande dessinée est sortie du giron de l'édition spécialisée, la plupart des groupes littéraires – à commencer par Gallimard et Actes Sud – ayant ouvert des collections dédiées. Monsieur Toussaint Louverture et Allary éditions se sont récemment taillés d'énormes succès avec *Moi, ce que j'aime c'est les monstres*, d'Emil Ferris, et *L'Arabe du futur*, de Riad Sattouf.

En haut : Edgar P. Jacobs (1904-1987), *Blake et Mortimer*, *La Marque jaune*, 1954. © Éd. Blake et Mortimer

À gauche : Enki Bilal, extrait de *La Femme Piège*, 1986, second volet de la *Trilogie Nikopol*. © Éd. Dargaud
Ci-dessus : couverture du premier numéro de *Métal Hurlant*, 1974, par Moebius (1938-2012). © Les Humanoïdes Associés

Page de droite, en haut : image du film *Persepolis*, tiré de la BD éponyme de Marjane Satrapi, 2000. © Éd. L'Association
En bas : Claire Bretécher, extrait de *Docteur Ventouse*, *Bobologie*, 1985. Édité par l'auteur

Diversification : la prédiction de Töpffer est désormais pleinement accomplie, il existe des bandes dessinées dans tous les styles et tous les formats, sur tous les sujets et pour tous les publics. L'essai, l'autobiographie, le reportage, la vulgarisation scientifique ont droit de cité au même titre que l'humour ou les déclinaisons traditionnelles de la littérature d'évasion. *XXI* et la *Revue dessinée*, les collections « Petite Bédéthèque des savoirs » (au Lombard) et « Sociorama » (chez Casterman) ont été des jalons importants dans l'expansion de la bande dessinée du côté de la non-fiction.

Internationalisation : la France est le pays qui traduit le plus grand nombre de bandes dessinées étrangères, les mangas japonais représentant à eux seuls environ 30 % du marché en nombre de titres.

Féminisation : estimées à 5 ou 6 % de la profession il y a une petite vingtaine d'années, les femmes représentent désormais sans doute près de 30 % des créateurs. Les maisons d'édition emploient aussi de plus en plus d'éditrices. Dans les formations spécialisées, les filles sont devenues majoritaires.

Artification, enfin. La sociologue Nathalie Heinich a appliqué ce néologisme à la bande dessinée pour signifier son accession à la dignité d'art. De plus en plus, la bande dessinée est assimilée à un « format » de l'art contemporain, au même titre que la performance, la vidéo ou l'installation. Certains auteurs mènent désormais une double carrière, comme auteurs de livres et comme créateurs de *gallery comics* ou d'œuvres de grands formats (peintures, sérigraphies) destinés au marché de l'art (en France : Bilal, Gerner, Blanquet, Loustal, Killoffer, Hyman ou de Crécy, notamment). Ils y sont encouragés par des galeristes (hier Christian Desbois, aujourd'hui Anne Barrault ou Huberty & Breyné), des salons (Drawing Now), des éditeurs d'estampes (MEL Publishers). L'élection de Catherine Meurisse au sein de la section peinture de l'Académie des beaux-arts représente

une consécration sans précédent pour un(e) artiste issu(e) du neuvième art.

Avec les livres de jeunesse et les livres de « développement personnel », les bandes dessinées représentent l'un des rares secteurs en progression constante, qui permettent au monde de l'édition de sauver la face dans une époque où la lecture recule. La bande dessinée n'a sans doute jamais été autant lue, cependant l'offre a augmenté dans des proportions encore plus fortes que la demande, de sorte que la bonne santé économique du secteur est en partie un trompe-l'œil : beaucoup de livres ne trouvent pas leur public, beaucoup d'auteurs et d'auteures peinent à vivre de ce métier. La recherche de nouvelles équations économiques permettant une meilleure distribution des richesses produites est devenue un enjeu de première importance pour un domaine de la création dont tous les autres voyants sont au vert. ■



Sur l'échelle des arts, la bande dessinée occupe la marche numéro neuf, c'est entendu. Cependant, malgré les tirages flatteurs, un semblant de vedettariat, un simulacre de pensée et une respectabilité de façade, cette pratique reste incertaine, mal comprise. Littérature qui se regarde et image qui se lit, la bande dessinée mêle, dans un système d'échange, le romanesque et le plastique dont l'un et l'autre semblent sortir émoussés, amoindris... De cela découle l'idée persistante que le genre est voué à l'impureté. Depuis 1987 (cette année-là j'ai dessiné ma première historiette publiée), le plus clair de mon temps est consacré à creuser ce champ restreint de l'activité humaine, posté en première ligne, à considérer cet « objet anxieux », selon le mot de Harold Rosenberg, qui « ignore s'il est un chef d'œuvre ou un déchet » ; et je suis bien obligé de reconnaître que c'est justement la nature incertaine de la bande dessinée qui, à mes yeux, en fait le prix. Je la place au plus haut point. Ni écrivain, ni plasticien. Cette indécision m'apparaît merveilleusement féconde, comme le plus sûr moyen de voyager en dehors des routes. Je ne suis pas irrésistiblement attiré par la société, et mon travail n'a pas pour vocation de me permettre d'y régner. Mon tempérament m'a tenu éloigné, dès l'origine, du héros récurrent et de la série à alimenter, gages de succès. Je n'ai pas le goût de la domination et, dans le tintamarre, me garde soigneusement de tremper ma plume dans la démagogie. Je n'ai pas de stratégie et les buts à atteindre m'apparaissent nébuleux. Je me suis fait l'effet quelquefois d'être un arbre ayant poussé de travers et m'en suis naturellement accommodé.

On m'a commandé ces lignes en me demandant d'y évoquer plus spécifiquement le dessin. C'est un exercice délicat car ce qui constitue avant tout le dessin, pour qui le pratique, c'est justement son imperméabilité face aux tentatives de formulation. Et cette résistance rend justement l'acte de dessiner précieux. Il convient de préserver le non-expliqué, le non-dit, car la tentation de définir, de nommer, réduit la portée de ce que le dessinateur essaie de dire. Le dessin se passe de mots. Si je tente néanmoins



d'isoler ici mon dessin de bande dessinée, je remarque que celui-ci, malgré mes ruades, est fonctionnel. C'est un dessin sous clés, enfermé dans des cases, domestiqué, soumis à des règles strictes dont il est impossible de s'affranchir au risque de devenir inintelligible. Pour qu'un personnage soit, par exemple, reconnaissable d'une image à l'autre, et ceci courant sur des centaines de vignettes, je suis tenu d'appliquer une grammaire sévère qui bride tout élan. Ici, peu de place pour la brusque inspiration, l'envolée esthétique est à éviter. Ainsi, le dessin corseté des bandes dessinées peut être perçu comme insatisfaisant, je dirais même « inartistique ».

C'est pourtant à ce point précis que mon travail commence, cerné par les contraintes formelles. L'art particulier de la bande dessinée se situe dans la prise en charge de cette grammaire, son assimilation et sa transformation. C'est dans ce contexte astreignant que je guette l'inconnu, espère la surprise et prépare la volte-face libératrice. Il y a un an, j'ai remis le pinceau dont je fais depuis trop longtemps une utilisation abusive. Écœuré par un dessin engraisé dans le confort, j'en étais arrivé à considérer mon écriture comme une pathétique suite de tics. Le temps était venu de débiter à nouveau. Il fallait tout reprendre à zéro. La plume, délaissée depuis vingt-cinq ans, a remplacé le pinceau. C'est un instrument exigeant, rétif, qui me donne du

fil à retordre mais aussi de grandes satisfactions, me donnant l'illusion de renaître. Le dessin est ma voix. Je lutte pour qu'il reste mouvant, instable, vif, au plus près du sujet. C'est à travers lui que j'interprète la partition. Je prends soin dorénavant de pénétrer dans le livre à faire sans savoir exactement ce que je vais trouver sur mon chemin, fidèle aux préceptes de Saint Miles Davis : « Il faut qu'il tombe sur un truc qui défie son imagination, quelque chose qui se situe au-delà de ce qu'il avait l'intention de jouer au départ (...) C'est ce que je dis à mes musiciens ; je leur dis de se tenir prêts à jouer ce qu'ils connaissent, mais aussi au-delà de ce qu'ils connaissent. Tout peut arriver si on est prêt à se dépasser » (cité par Leonard Feather, *Down Beat*, juin 1968). L'aventure est donc de la partie, et par conséquent, la déception aussi. Je ne guette ni l'approbation, ni les suffrages, je suis seul juge devant ma table de travail, et souvent, bien trop souvent, mes tentatives aboutissent à un cul-de-sac. Je ne compte plus les prodigieuses entreprises abandonnées parce que je réalisais, en cours de route, que je me trompais de chemin. Je me console en relisant quelquefois ce billet que Matisse envoya à Bonnard, le mardi 7 mai 1946 : « Giotto est pour moi le sommet de mes désirs, mais la route qui mène vers un équivalent, à notre époque est trop importante pour une seule vie. Cependant les étapes en sont intéressantes. Beau temps et beau travail. »

L'INARTISTIQUE

Par **BLUTCH**, auteur de bandes dessinées, Grand Prix de la Ville d'Angoulême 2009

Au petit matin, sur le canapé usé du bureau, ma fille de sept ans lisait *Le Sceptre d'Ottokar*. Elle est captivée par les aventures de Tintin. Une question s'impose : comment se fait-il qu'une fillette née en 2014 soit émue par des histoires dessinées vers le milieu du siècle précédent ? Alors que presque toute la production graphique de l'époque est périmée – qui donc découvre encore Saint-Ogan, Marijac, Jijé, Cuvelier ?... Les bandes dessinées aussi se fanent et peu d'entre elles résistent à la relecture. Les albums anciens sont souvent irrecevables pour quiconque ne les a découverts, enchanté, dans sa prime jeunesse. Pourtant, Tintin reste à ce point immaculé qu'un enfant d'aujourd'hui peut croire à ce monde où les messieurs ont des chapeaux, les avions des hélices et les téléphones des fils. Tintin se conjugue au présent. Il y a là un grand mystère que j'essaie de percer de temps à autre, sans y parvenir. L'œuvre d'Hergé exerce aujourd'hui encore un pouvoir qui échappe à mon entendement, et toute tentative d'explication reste incomplète. Cet homme aurait-il, dès l'origine du genre, défini les principes intangibles qui régissent la bande dessinée ? Délimité à lui seul ses contours et fixé son essence même ? Et dès lors, peut-on admettre que, peut-être, nul ne pourra faire mieux que ce trait retenu et souple, contraint et vivant à la fois ? Que personne ne pourra atteindre une telle harmonie entre l'écrit et le dessiné ? Emboîtant le pas à Matisse, il m'arrive de voir Hergé comme mon Giotto personnel. C'est ainsi que les grands auteurs nous offrent des énigmes, longtemps après leur mort, et même, nous lancent des défis. ■

Visuels : Blutch

En haut : *Sans titre, Fécamp, Printemps 2020*, plume, feutres de couleur et encre sur papier, 13 x 11 cm.

À gauche : *Sans titre, Fécamp, Printemps 2020*, plume et encre sur papier, 25 x 28 cm.

Au centre : *Sans titre, Fécamp, Printemps 2020*, plume et encre sur papier, 19,5 x 22,5 cm.



L'ART DE L'ELLIPSE

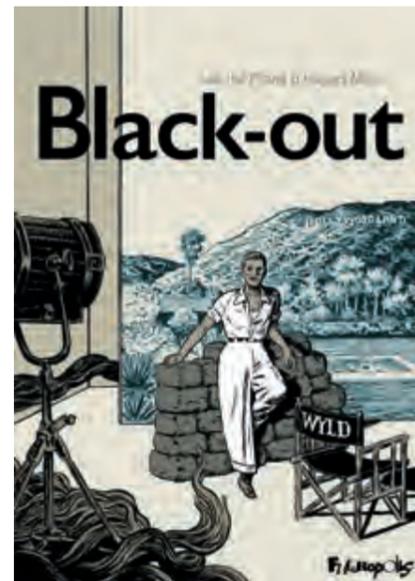
Entretien avec **LOO HUI PHANG**, écrivaine, scénariste et réalisatrice,
Prix René Goscinny 2020 (Éd. Futuropolis) pour *Black-Out*, dessins Hugues Micol
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Quel est votre parcours, comment êtes-vous arrivée à la bande dessinée ?

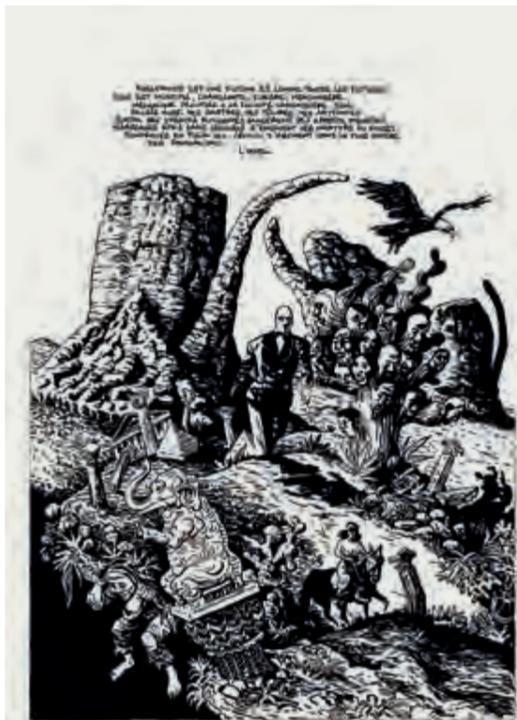
Loo Hui Phang : Par le hasard des rencontres. J'ai suivi des études de Lettres Modernes et de Cinéma. J'avais lu la biographie de François Truffaut par Serge Toubiana et Antoine de Baecque, lecture qui m'a amenée à bifurquer vers le septième art. Suzanne Schiffman, la scénariste de Truffaut et sa première assistante, a accepté de m'apprendre à écrire un scénario de cinéma. De manière informelle, elle m'a généreusement transmis les bases. Étant elle-même autodidacte elle avait tout appris sur le tas. Cela m'est resté, j'ai moi-même tout acquis par la pratique et l'expérimentation. Plus tard, j'ai rencontré une bande d'auteurs, ceux-là mêmes qui constituaient la Nouvelle Bande Dessinée (Jochen Gerner, David B, Dupuy-Berberian, Blutch...), avec qui je suis devenue amie. L'un d'eux, Jean-Pierre Duffour, m'a demandé d'écrire avec lui des livres pour enfants, publiés chez Casterman, puis Hachette. C'est avec *La minute de bonheur*, ma première bande dessinée (collection Patte de mouche à L'Association), que je suis entrée dans le monde de l'édition. J'ai ensuite voulu me lancer dans quelque chose de plus ambitieux et j'ai imaginé un roman graphique. Pour cette histoire, je cherchais un dessinateur à la ligne très épurée. Je l'ai trouvé en Belgique : Cédric Manche, du collectif L'Employé du Moi. Ensemble nous avons sollicité un éditeur suisse, Atrabile, et nous avons créé *Panorama* qui est sorti en 2004. Les choses se sont enchaînées ensuite et je me suis consacrée entièrement à l'écriture. Je suis toutefois revenue au cinéma quand j'ai rencontré des producteurs qui avaient lu *Panorama* et désiraient en faire un film. C'est un univers tellement particulier que, selon eux, personne d'autre que moi ne pouvait l'adapter. J'ai donc réalisé le moyen métrage *Panorama* (59 minutes) coproduit et diffusé par Arte. J'ai adoré le travail d'équipe sur le terrain et l'inconfort du tournage. Par la suite, j'ai toujours cherché à renouveler cette expérience du collectif, pas seulement au cinéma mais aussi dans des spectacles vivants et des performances.

N.E. : En ce qui concerne la bande dessinée, est-ce maintenant votre occupation principale, ou une des voies que vous arpenitez ? Comment vivez-vous cette transversalité ?

L.H.P. : Ces dernières années le spectacle vivant a pris plus de place. En 2012 j'ai publié un roman graphique chez Futuropolis, *Les enfants pâles*, avec Philippe Dupuy. Un metteur en scène m'a



Couverture et planches de *Black-Out*, 2021, roman graphique de Loo Hui Phang dessiné par Hugues Micol. Véritable relecture du mythe du cinéma américain par le prisme des minorités, *Black-out* donne à voir la dimension politique et sociale des productions hollywoodiennes. © Ed. Futuropolis



proposé d'en faire une adaptation scénique pour la Compagnie Sans souci. Je découvrais une autre forme d'écriture. J'ai réécrit entièrement l'histoire, pendant les répétitions, en me nourrissant du travail de plateau. C'était une forme assez hybride, avec des comédiens, des musiciens et des marionnettes sur scène. Le compositeur créait la musique pendant les répétitions également. On testait le résultat au plateau, on recommençait, etc. Comme une matière qu'on sculpterait à plusieurs. Par ailleurs, cela désacralisait l'écriture : on enlève du texte à certains endroits, on en rajoute à d'autres, on s'adapte, on écrit sur mesure pour les comédiens, en tenant compte de leur présence physique, de leur diction... C'est un travail collectif où on doit s'écouter les uns les autres et équilibrer nos voix, ce qui est extrêmement stimulant. J'ai ensuite collaboré avec un autre metteur en scène Jean-François Auguste. Notre pièce, *Tendres fragments de Cornelia Sno*, a été jouée plus de 150 fois, dans plusieurs scènes nationales, jusqu'à Taiwan, et continue de tourner.

N.E. : Le rapport à l'image est-il présent dès le début dans votre écriture ?

L.H.P. : Oui je suis très visuelle, et je m'intéresse particulièrement à la photo, à la fois la mémoire de l'instant et travail sur le temps révolu. Comme le décrit Roland Barthes dans *La chambre claire*, la photo rend compte d'un temps déjà mort mais qui persiste visuellement. Que voit-on exactement ? L'émotion de l'environnement de cette image. Et je pense que pour l'écriture c'est la même chose. C'est une photographie d'une émotion, d'une énergie, à un moment donné.

N.E. : Comment passez-vous ensuite à l'écriture romanesque, donc sans image du tout ?

L.H.P. : C'est encore autre chose ! En 2019, Actes Sud a publié mon premier roman, *L'imprudence*. C'est une histoire que je porte en moi depuis une vingtaine d'années. Il s'inspire d'un événement personnel : la mort de ma grand-mère au Laos et



mon voyage de deuil. Il s'agit d'une re-création, avec des personnages fictifs. J'ai voulu fixer par l'écriture l'étrangeté d'un sentiment : celui de perdre, à 10 000 km de distance, une personne essentielle mais presque étrangère. En effet, dans ma mémoire consciente, j'ai connu ma grand-mère en tout et pour tout douze jours. Mais ces douze jours ont une résonance extraordinaire. Par ailleurs, elle était très présente dans la mythologie familiale. C'était un personnage puissant. Retourner dans la maison où elle avait vécu, où j'avais habité durant la première année de ma vie, était bouleversant. C'était tellement intime que je ne pouvais partager ce projet avec personne d'autre. Il n'y avait que moi pour rendre compte de cette histoire, et la forme romanesque s'est donc imposée. ▶

N.E. : La pratique de la bande dessinée a-t-elle néanmoins influencé votre écriture pour ce roman ?

L.H.P. : J'ai pu écrire ce roman vingt ans plus tard parce que j'avais accumulé toutes ces expériences d'écriture. Il m'a fallu passer par plusieurs bandes dessinées, des expériences cinématographiques, par la scène, pour assouplir ma pratique de l'écriture. Au cinéma c'est la forme la plus synthétique qui est requise. J'y ai appris à condenser, à faire exister des personnages en quelques traits.

N.E. : Comme le fait un dessinateur de roman graphique...

L.H.P. : ... oui la bande dessinée, c'est l'art de l'ellipse. On ne raconte pas tout et c'est au lecteur d'imaginer ce qui se passe entre les cases. L'ellipse est un des éléments que j'utilise le plus dans mon écriture en général : je dégraisse au maximum. Je veux écrire au plus près de l'os, c'est ce qui me motive : exprimer le plus de choses en le moins de mots possible. Jean Gruault, l'un des scénaristes de François Truffaut, citait Orson Welles travaillant au script de *La splendeur des Amberson* : « il faut faire entrer trois litres de liquide dans une bouteille d'un litre ». C'est exactement ce que je cherche à faire. L'écriture romanesque a bénéficié de cette expérience de l'ellipse, du non-dit : je ne raconte que la moitié de l'histoire, je laisse le reste au lecteur. C'est une manière de l'impliquer émotionnellement, de lui faire ressentir ce qui n'est pas dit mais juste suggéré.

N.E. : La bande dessinée, c'est aussi le dessin ! Êtes-vous familière de ses techniques, cela a-t-il été compliqué de les apprivoiser ?

L.H.P. : Enfant, mon premier souhait était d'être dessinatrice, et plus particulièrement créatrice de mode. Je dessinais énormément, mais mes parents n'ont pas voulu que j'intègre l'École des Beaux-Arts, pensant que je ne trouverais jamais de travail. Je me suis concentrée sur l'écriture et ne l'ai jamais quittée. Aujourd'hui, ma pratique du dessin est quasi inexistante mais il me semble j'ai une approche du scénario proche de celui d'une dessinatrice. Je réfléchis en images. Je sais regarder les dessins.

N.E. : Est-ce vous qui découpez l'histoire, qui définissez le cadre, ce qui d'une certaine manière vous ramène au cinéma ?

L.H.P. : Je l'ai beaucoup appris dans mes études de cinéma théorique sur la sémantique de l'image et la valeur du plan. Mais dans mes scénarios je ne découpe pas, car ce serait brider le dessinateur. La mise en scène et le découpage c'est l'ADN du dessinateur, son souffle. Je lui donne des indications de cadre car cela influence la réception du texte : une parole dite en gros plan n'a pas le même impact émotionnel qu'en plan large ou hors-champ. Quand j'écris, j'ai mon film dans la tête avec la musique, les parfums, les mouvements de caméra... Je le raconte au dessinateur de manière à ce qu'il puisse visualiser. Parfois je lui donne même une bande son. Mais s'il veut retranscrire une séquence d'une autre manière que celle décrite dans le scénario, avec une mise en scène différente, il est libre du moment qu'il suscite la même émotion.



N.E. : Quand vous voyez les dessins, comment réagissez-vous si justement ils ne correspondent pas au film que vous avez dans la tête, par exemple en ce qui concerne le physique des personnages ?

L.H.P. : Je choisis mes dessinateurs, je sais avec qui je vais travailler donc j'écris aussi en fonction de leur type de dessin. Il y a des dessins plus ou moins bavards, plus ou moins réalistes, ils expriment des choses très différentes et dégagent des énergies singulières. J'écris mon histoire en tenant compte du style graphique. Je choisis des dessinateurs dont le dessin correspond à l'effet que je veux susciter avec cette histoire. Je m'adapte, c'est du sur-mesure pour chacun !

N.E. : Comment se passe la création des personnages ?

L.H.P. : Nous faisons au préalable le « casting ». Je décris des physiques, le dessinateur fait des propositions de silhouettes, de visages et on se met d'accord. C'était très important particulièrement pour *L'odeur des garçons affamés*, un western que j'ai écrit pour Frederik Peeters. Il y a une histoire d'amour entre le héros et un personnage androgyne. Cette ambiguïté physique interroge la nature de la relation. Il nous fallait réussir l'équilibrage du désir. Cette tension entre eux était délicate à installer car tout le récit reposait sur elle. Nous avons passé des semaines à établir la physionomie des personnages, et Frederik n'a pu commencer à dessiner que lorsque nous l'avons trouvée.

N.E. : Que ressentez-vous lorsque vous découvrez les dessins ?

L.H.P. : J'ai mon film dans la tête mais j'ai aussi envie d'être trahie, de découvrir quelque chose que je n'attendais pas, car cela signifie que le dessinateur s'est vraiment approprié le texte et y a projeté ses propres visions. Lorsqu'il en a fait



autre chose, est allé plus loin que ce que j'avais prévu, je ne suis jamais déçue. Je choisis des dessinateurs avec des univers singuliers, des personnalités très fortes, parce que je sais qu'ils vont dépasser mes attentes et me surprendre. Respecter mon texte et en même temps le prolonger. Et c'est alors magnifique parce qu'à la fois je m'y retrouve, et je trouve quelque chose en plus. La confrontation de son dessin et de mon texte crée une troisième entité, un troisième auteur en fait, qui est le mélange de nous deux.

N.E. : Quels sont vos prochains projets ? bande dessinée, roman, théâtre ?

L.H.P. : Tout ! J'écris mon deuxième roman, ma prochaine bande dessinée, et j'ai un spectacle, *Jellyfish*, qui n'attend que l'ouverture des théâtres pour rencontrer le public. Il s'agit d'une pièce de théâtre, toujours en collaboration avec Jean-François Auguste, avec une bande originale composée par Joseph d'Anvers. Et puis un autre spectacle hybride entre cinéma, dessin et musique live se prépare. Je continue à marcher sur plusieurs voies, en alternant création solitaire et engagement collectif. J'ai besoin de faire des choses différentes chaque fois car je crains de m'ennuyer... J'aime l'inconfort, c'est le confort qui me fait peur ! ■



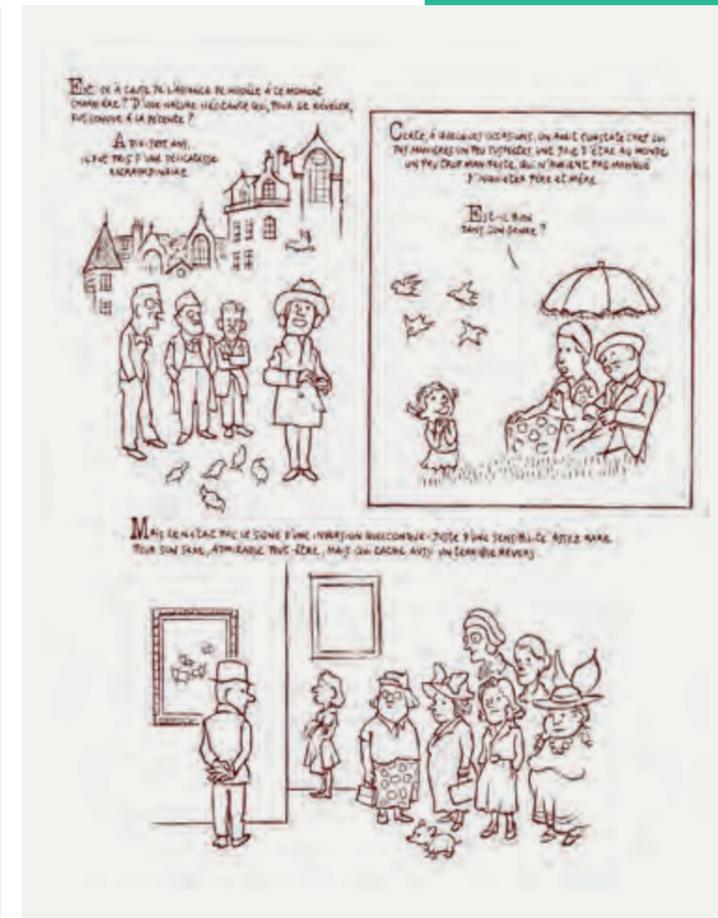
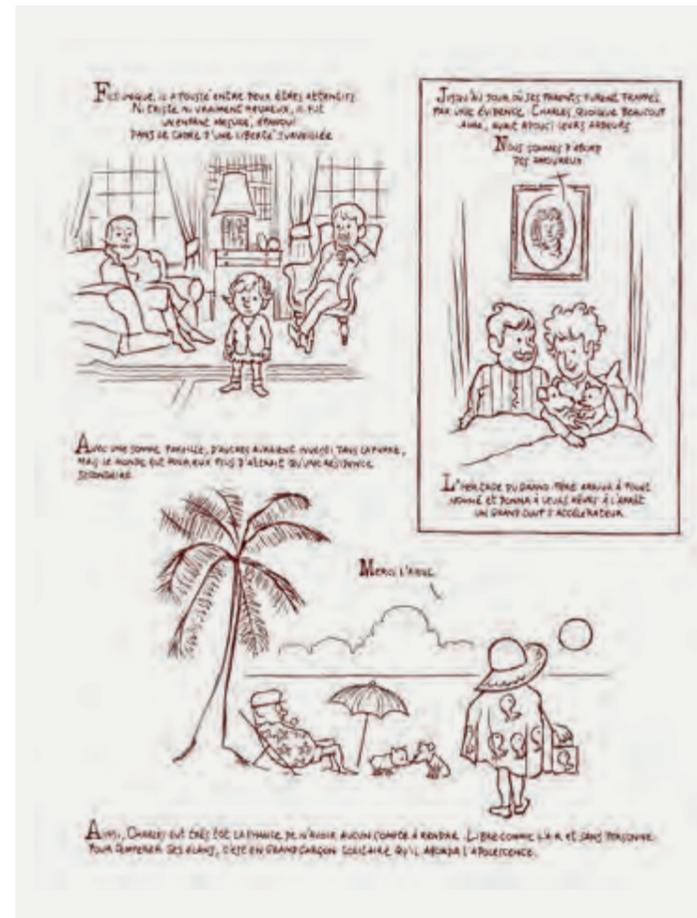
En haut : spectacle issu du concept-album *Billy The Kid* de Kat Onoma (1992, Dernière Bande), musique *live* par Rodolphe Burger et Julien Perraudeau, scénario et films de Loo Hui Phang, dessin *live* par Fanny Michaëlis et Philippe Dupuy. Pulp Festival de La Ferme du Buisson (Noisiel) - Cité de la Musique et de la Danse de Strasbourg (festival Musica)

Ci-contre : *Trois ombres*, spectacle adapté du roman graphique de Cyril Pedrosa (2007) par Loo Hui Phang, mise en scène Mikaël Serre. Production La Ferme du Buisson - scène nationale de Marne-la-Vallée

Ci-dessus : extrait de *Nuages et Pluie*, récit de Loo Hui Phang, dessin de Philippe Dupuy. © Éd. Futuropolis

SORTIR DES CASES

Entretien avec **GABRIELLE PIQUET**, autrice, Prix de l'audace du festival d'Angoulême 2021 pour *La Mécanique du Sage* (Éd. Atrabile)
Propos recueillis par Nadine Eghels

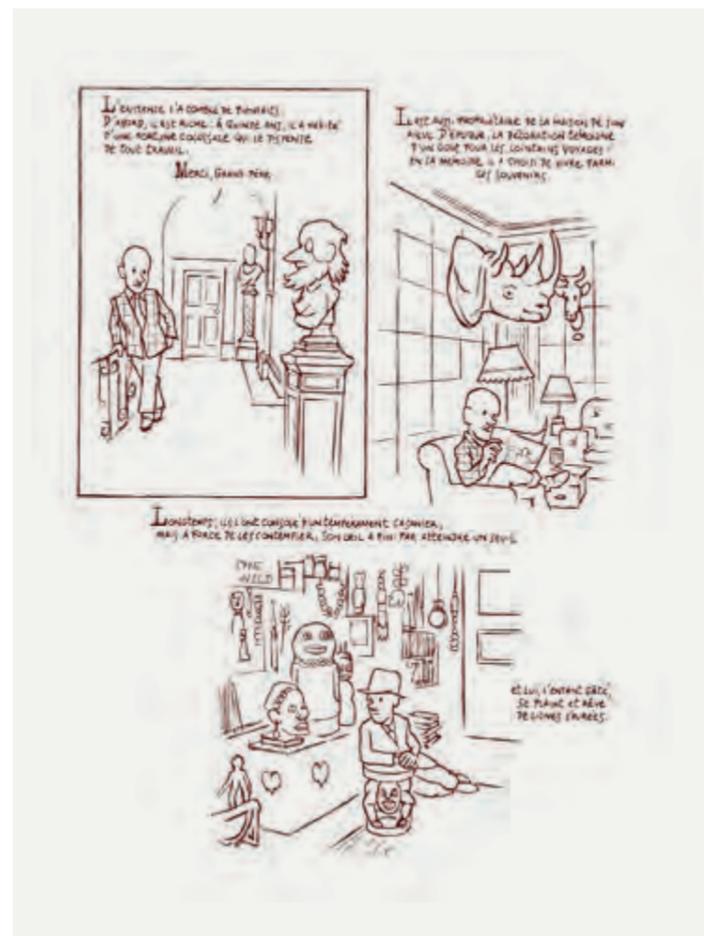


Nadine Eghels : Comment la bande dessinée est-elle entrée dans votre vie ? À partir de là, quel est votre parcours ?

Gabrielle Piquet : J'ai découvert la bande dessinée en lisant Peyo, Franquin, d'abord, puis les albums de Claire Bretécher. Enfant, je dessinais beaucoup, je me souviens aussi avoir passé beaucoup de temps à recopier des illustrations que l'on pouvait trouver dans divers journaux. Dessiner, c'était un peu mon jardin secret. J'ai mis des années à accepter l'idée d'en faire mon métier. Exposer mon travail au regard des autres me faisait sans doute un peu peur : je craignais que cela ne freine mon élan, que la critique – inévitable – et la routine – inévitable elle aussi et propre à tout métier – n'abîment ce qui était pour moi de l'ordre de l'intime. C'est pour ces raisons, je pense, que je me suis d'abord lancée dans des études de droit et de sciences politiques. C'était une sorte de long... évitement ! En parallèle, je dessinais toujours, et peu après je me suis inscrite à l'École Supérieure de l'Image d'Angoulême en section communication et bande dessinée où j'ai obtenu mon DNAP (Diplôme National d'Arts Plastiques) en 2006. En sortant de l'École, j'ai envoyé un dossier de dessins et d'histoires courtes à divers éditeurs. Sébastien Gnaedig, éditeur chez Futuropolis, a été encourageant. Je lui ai proposé un projet d'adaptation de nouvelles de Tonino Benacquista sur lequel je travaillais à ce moment-là, il l'a accepté, et en 2007 paraissait mon premier livre, *Trois fois un*.

N.E. : Pourquoi avoir choisi ce moyen d'expression ?

G.P. : Je dessinais, j'écrivais... Choisir la bande dessinée avait quelque chose de « logique ». Pourtant, ça peut sembler paradoxal, cela ne me semblait pas évident. J'aimais la liberté du dessin de presse, les pleines pages de Sempé, le trait incisif et si juste de Reiser, et j'aimais aussi que leurs dessins ne soient pas contenus, « emprisonnés » dans des cases. Il y avait quelque chose de « trop », pour moi, dans la bande dessinée telle que je



la découvrais : le dessin, la couleur, le narrateur, les phylactères... Je ne m'y retrouvais pas, j'y étouffais. J'essayais, mais me laissais vite, je ne parvenais pas à raconter une histoire de cette manière, mon trait devenait rigide...

La découverte des *Mémoires de Monsieur Coupandouille, roman animé* (1931) de Marcel Arnac, un précurseur de la bande dessinée sous la forme du roman graphique, a été un puissant moteur. D'un seul coup, tout me semblait ouvert. J'ai découvert ensuite Will Eisner, Frans Masereel... Je pouvais m'autoriser à inventer une forme, à raconter des choses en faisant « sauter » les cases, à ma façon. Il m'a fallu du temps, aussi, pour oser raconter mes propres histoires. Il était plus confortable, d'abord, de verser dans l'adaptation de textes.

Aujourd'hui, je n'imagine plus ne pas écrire mes propres textes, tant le plaisir que j'y trouve est grand. Je pourrais travailler avec un scénariste, mais il faudrait qu'il s'agisse d'une vraie rencontre, d'une sorte d'évidence – ce qui est rare. Si je décidais de ne pas écrire, je pencherais plutôt pour l'adaptation libre d'un texte.

N.E. : Quels sont les sujets ou thématiques que vous abordez à travers la bande dessinée, et pourquoi la bande dessinée vous semble-t-elle pertinente pour les aborder ?

G.P. : Pour l'instant, le médium me convient car il comble, associe, mes envies d'écrire et de dessiner. Pour ce qui concerne les thématiques que j'aborde, je me rends compte – après coup (je veux dire, après avoir écrit un scénario) – qu'il s'agit toujours de sujets tournant autour de grandes questions existentielles ! Mon dernier livre, *La Mécanique du Sage* (Éd. Atrabile), interroge les notions de bonheur et de sagesse, le précédent se penchait sur la solitude dans les grandes villes (*La Nuit du Misothrope*, Éd. Atrabile) et *Les idées fixes* (Éd. Futuropolis), par exemple, était une sorte de poème dessiné ayant pour thème la folie.

Même si j'aime beaucoup écrire, je ne me verrais pas écrire un roman. J'ai besoin de dessiner. De la même manière, abandonner la bande dessinée pour me consacrer exclusivement à l'illustration ne me conviendrait pas, je crois. Ce n'est pas que la bande dessinée me semble plus pertinente qu'un autre médium pour aborder les sujets qui m'intéressent, c'est simplement là que je me sens à l'aise.

N.E. : Où puisez-vous vos sources d'inspiration et notamment en ce qui concerne la dimension graphique de votre travail ?

G.P. : Je suis marquée par les grands dessinateurs à la « patte » immédiatement reconnaissable. Par ceux dont le trait, nu, précis, si juste, a la grâce de l'évidence. Je pense à Sempé, Reiser, Cabu, Saul Steinberg, Jules Feiffer, William Steig, Georges Grosz... Dans certains de mes livres, il y a des dessins qui sont directement inspirés de ceux de dessinateurs célèbres, des sortes de clin d'œil. Ainsi, Karl Arnold, caricaturiste allemand, a été une grande source d'inspiration pour *La Mécanique du Sage*.

De manière générale, je suis très sensible à toute forme d'épure, à l'économie de moyens. Par exemple, j'admire beaucoup les fameux dessins abrégés de Keisai et l'estampe japonaise en général. Il y a aussi tous ces artistes dont le travail m'« accompagne » car j'ai pour eux une immense admiration, sans qu'ils aient un impact direct sur ce que je fais : Paul Klee, David Hockney, Pierre Soulages... ▶

Couverture et planches de *La Mécanique du Sage* (2021) de Gabrielle Piquet. Inspiré de l'histoire (réelle) de Charles Hamilton et de son « ermite ornemental », l'auteur traque des maux bien modernes – recherche d'un bien-être perpétuel, positivisme à tout crin – et nous interroge sur cette dictature du bonheur. © Éd. Atrabile

N.E. : Quelle importance attachez-vous au dessin ? Est-il prédominant par rapport au texte, ou est-ce l'inverse, comment les deux se conjuguent-ils ?

G.P. : J'attache une grande importance au dessin. Depuis des années, je travaille mon trait, j'essaie de le rendre aussi juste que possible. Je veux dire par là que je tente d'éviter qu'il soit inutilement bavard. Je ne veux pas être dans le « joli » mais suis attachée à l'idée d'une certaine élégance, discrète. Je suis très perfectionniste, ce qui me rend plutôt lente à la tâche quand il s'agit du dessin dans le cadre de la réalisation d'une bande dessinée. C'est tout l'inverse dans le dessin libre que je pratique un peu partout, dans les cafés, par exemple... Là, je suis dans quelque chose de beaucoup plus fluide, spontané – le résultat est évidemment plus bancal mais il me plairait aujourd'hui de raconter une histoire avec un dessin moins contrôlé. C'est une question d'autorisation que l'on se donne à soi-même, en fait ! Accepter d'exposer une ligne qui erre un peu, brute, sans retouches, n'est pas si simple !

Le texte, tout comme le travail du trait, est toujours le fruit d'une longue recherche. Mais je dirais qu'il est pour moi moins laborieux d'écrire. J'y prends plus de plaisir ou disons plutôt que pour l'instant, je m'y sens plus libre. Même si je reprends beaucoup mes fins de phrases car j'ai une tendance naturelle à la rime ! Étrange phénomène que je ne m'explique pas, tout me vient ainsi et il n'est pas si simple d'aller à contre-courant !

N.E. : Qu'est ce qui « vient » en premier lieu, le dessin (les images) ou le texte (l'histoire) ?

G.P. : Cela dépend. Les deux se répondent, ce sont, d'une certaine manière, deux « voix » que j'essaie de faire s'accorder du mieux possible. J'essaie de faire en sorte que le dessin ne se borne pas à une simple illustration de propos.

Selon les projets, l'élan premier diffère. Pour *La Nuit du Misothrope*, par exemple, j'avais envie d'un décor proche de celui du quartier de Harlem, d'en faire le cadre d'une histoire. Parler de solitude, de celle des habitants de ce quartier est venu ensuite. Pour mon dernier livre, à l'inverse, le déclencheur fut d'entendre parler de l'existence des ermites ornementaux. À partir de ce fait historique, j'ai construit un scénario, le « souci » du dessin, de la mise en images, est venu ensuite.

Ce qui est commun à chaque projet, en revanche, une fois l'histoire et le dessin « trouvés », c'est la façon de construire le livre. Je réalise un chemin de fer pour connaître la pagination du projet, et pour chaque planche, je jette sur le papier quelques phrases – l'essence de ce que j'ai envie de dire – accompagnées de quelques croquis très succincts. Ensuite, je dessine, chez moi, et j'écris – toujours dehors, et de préférence dans les cafés.



N.E. : Vous avez obtenu récemment le Prix de l'Audace. Que signifie pour vous l'audace, en bande dessinée ?

G.P. : C'est une question difficile ! Être audacieux veut dire ne pas avoir peur. Un auteur, un artiste qui fait preuve d'audace, même si je ne l'aurais pas formulé comme cela, sort de sa zone de confort, essaie de nouvelles choses. En tant qu'auteur, on peut sentir qu'on emprunte ce chemin-là, je veux dire, qu'on essaie, par exemple, de ne pas se répéter, mais ce sont les autres, ensuite, qui peuvent dire d'un ouvrage qu'il est audacieux. Pour moi, un livre audacieux peut l'être pour des raisons très différentes, sur la forme ou sur le fond : une liberté de ton, une narration particulière, un thème rarement abordé ou abordé d'une manière originale, particulière... c'est tellement vaste ! En bande dessinée, il y a, je trouve, chez l'auteur norvégien Bendik Kaltenborn, une véritable audace tant sur le plan formel que dans le propos, que l'on trouve aussi chez David Prudhomme, et leurs univers sont on ne peut plus différents.

N.E. : Comment percevez-vous l'évolution de votre travail ?

G.P. : Depuis mon premier livre, en 2007, je vois mon trait évoluer, être plus sûr. Il m'a fallu beaucoup travailler pour arriver à ça. Je ne fais pas partie des dessinateurs qui disposent d'une aisance, d'une habileté naturelle – mais c'est peut-être finalement une chance. Je suis sans cesse confrontée à des murs qu'il me plaît



de contourner. Tomber sur une limite, chercher une solution graphique, c'est intéressant. J'ai envie de continuer sur ce chemin-là. Ne pas m'arrêter à un dessin que je penserais avoir enfin « trouvé », continuer de chercher.

Aujourd'hui, j'essaie d'intégrer la couleur à mon travail, et ce n'est pas une mince affaire ! Je l'aborde comme un territoire inconnu, avec excitation et une certaine appréhension, mais je sens qu'il est temps pour moi de m'y « coller » ! Et s'agissant du dessin, comme je le disais plus haut, j'essaie de le laisser vivre, d'être moins dans le contrôle. En ce moment, j'ai un peu l'impression de reprendre les choses à zéro, de tout devoir réapprendre.

Sur le fond, j'ai envie d'aller vers plus de légèreté. La plupart de mes livres ont quelque chose de grave, mais je crois avoir un peu changé de ton avec le dernier, *La Mécanique du Sage*. Il ne s'agit pas tant du choix des thématiques abordées que de la façon de les traiter. ■

Couverture et planche de *La Nuit du Misothrope* (2017) de Gabrielle Piquet. Avec son atmosphère mélancolique, l'ouvrage ne se veut pas un « polar », le petit monde mis en scène nous interroge bien plus sur des notions comme l'exclusion, la solitude et la dévotion que sur la recherche d'un éventuel coupable. © Éd. Atrabile



La Fondation Cité du Neuvième Art - Institut de France

Créée à l'initiative de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, placée sous l'égide de l'Institut de France, la Fondation Cité du Neuvième Art - Institut de France est la première fondation française dédiée à la bande dessinée. La Fondation Cité du Neuvième Art encourage et soutient les acteurs de la création et de l'innovation dans l'élaboration de projets dans lesquels la bande dessinée et l'ensemble des métiers de l'image jouent un rôle déterminant. Cette fondation a bénéficié pour sa phase préliminaire d'une mobilisation engagée des acteurs économiques du territoire d'Angoulême et de la Charente.

L'action de la Fondation sera orientée autour de cinq axes : soutenir la création et les auteurs, valoriser le patrimoine et en développer la connaissance, exploiter le potentiel éducatif de la bande dessinée, soutenir la recherche et l'innovation, développer le rayonnement national et international. ■



Œuvre du sculpteur Livio Benedetti, la statue de Corto Maltese, le célèbre personnage d'Hugo Pratt, veille sur les bâtiments du musée de la bande dessinée, un des trois sites, avec la Maison des auteurs et le vaisseau Maebius, qui constituent la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image à Angoulême (16). Photo Mauritius images GmbH / Alamy Stock Photo



LA REVUE DESSINÉE, UNE REVUE ENGAGÉE

Entretien avec **AMÉLIE MOUGEY**, journaliste, rédactrice en chef de *La Revue Dessinée*, journal d'information en bande dessinée. Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Comment est née *La Revue Dessinée* et quel est son propos ?

Amélie Mougey : *La Revue Dessinée* est née en 2013, de l'initiative de certains auteurs de bande dessinée qui sont allés chercher des journalistes pour travailler ensemble. Au même titre qu'on traite de l'information par la presse écrite ou audiovisuelle, nous la racontons au moyen de la bande dessinée. C'est un médium qui, au même titre que les autres, peut servir de support à des enquêtes journalistiques.

N.E. : Comment se construit *La Revue Dessinée* ?

A.M. : Dans *La Revue Dessinée* nous publions généralement cinq grosses enquêtes puis d'autres de format plus courts. Ces enquêtes sont menées par des journalistes en binôme avec des dessinateurs. Ils vont parfois sur le terrain ensemble. L'un a son carnet de notes et l'autre son carnet de croquis, ensuite ils racontent le fruit de leurs investigations et reportages avec ce langage particulier qui est celui de la bande dessinée.

N.E. : Quel avantage cela présente-t-il ?

A.M. : *La Revue Dessinée* aborde les grandes thématiques d'un journal classique : environnement, société, culture, international... Grâce à la sensibilité et au langage très riche de la bande dessinée, on peut traiter des sujets parfois complexes ou sensibles, avec des histoires humaines très incarnées dont les protagonistes deviennent des personnages, et on arrive ainsi à transmettre des informations qui parfois nécessiteraient plus d'explications ou de démonstrations par un autre médium.

N.E. : Quelle est votre ambition ?

A.M. : Notre ambition est de nous positionner comme un organe de presse avec une place importante dédiée à l'enquête. Pour ce faire, nous utilisons le dessin comme un langage à part entière. Nous assumons une part de subjectivité, lié au fait que sur chaque sujet se croisent des regards d'auteurs, celui qui écrit et celui qui dessine, cela élargit la perspective. Ensemble, ils s'approprient un sujet, et le restituent à travers leurs regards et leur créativité. Il s'agit d'un acte de création qui a pour objet le réel.



N.E. : Avez-vous des précurseurs ?

A.M. : Si l'on cherche les origines du genre on peut remonter aux années 1950 avec Art Spiegelman qui avec *Maus* ouvre la voie de la BD du réel, laquelle se poursuivra dans les années 1990 avec Joe Sacco puis dans les années 2000 en France avec des gens comme Étienne Davodeau. En France, il y a des auteurs et autrices qui, de longue date, traitent des sujets documentaires pour élargir leur pratique de la bande dessinée. C'était déjà le cas dans les années 1960 avec les reportages de Cabu dans *Charlie Hebdo*. En effet, la bande dessinée n'est pas du tout limitée à la fiction, elle peut s'emparer du réel et nous prolongeons cette tendance présente dès les années 50 et plus particulièrement depuis vingt ou trente ans, avec une bande dessinée plus mature qui s'adresse à un lectorat adulte.

N.E. : C'est quand même nouveau de fédérer une revue d'information générale constituée uniquement de bande dessinée, même si des auteurs abordaient déjà des sujets liés du réel...

A.M. : Ce qui est nouveau, c'est le nombre de journalistes qui écrivent dans les pages de *La Revue Dessinée*, une trentaine d'auteurs pour chaque numéro, et il y a donc désormais énormément de journalistes qui ont écrit pour la bande dessinée.

N.E. : Sont-ils différents à chaque numéro ou avez-vous une équipe rédactionnelle attitrée ?

A.M. : Ce sont soit des journalistes qui nous contactent et nous proposent des sujets, soit nous les sollicitons parce que nous apprécions leur regard. Après, au fil des années, s'est formée



une sorte de petite communauté informelle, avec un pool de fidèles, des journalistes et de dessinateurs avec qui l'on travaille de longue date, et puis chaque fois de nouvelles recrues choisies aussi en fonction des thématiques que nous voulons aborder.

N.E. : Quelle est la périodicité de *La Revue Dessinée*, son tirage ?

A.M. : *La Revue Dessinée* paraît quatre fois par an. C'est le comité de rédaction qui définit le sommaire et choisit les binômes journalistes/dessinateurs. Le tirage est de vingt-cinq mille exemplaires. Elle est diffusée sur abonnement et nous comptons à ce jour plus de dix mille abonnés.

N.E. : Il y a une grande diversité dans les dessins de la revue, certains sont très réalistes et d'autres plus fantaisistes, métaphoriques ou schématiques. Comment gérez-vous cette diversité par rapport à la nécessité d'être fidèle au réel puisqu'il s'agit d'une revue d'information et non de fiction ? La créativité des dessinateurs ne se trouve-t-elle pas bridée par cette contrainte ?

A.M. : Les journalistes sont dans l'exercice de leur métier, et se doivent d'être fidèles au réel qu'ils investiguent. Les dessinateurs s'accrochent de cette contrainte qui devient parfois génératrice de créativité. Nous proposons à un dessinateur de traiter tel ou tel sujet suivant le style graphique qui convient le mieux à chaque sujet. Certains ont un dessin plus réaliste, d'autres sont plus distancés par rapport au réel, et nous en tenons compte lorsque nous définissons le sommaire. Les dessinateurs

peuvent conserver une marge de liberté dans les décors, dans l'ambiance, dans les attitudes etc. mais tout ce qui apporte une information éclairante se doit d'être parfaitement rigoureux. Au cours du travail, un va-et-vient s'opère entre le contenu narratif du journaliste et les propositions de dessins, de sorte que l'un va s'adapter à l'autre.

N.E. : La bande dessinée est un art de l'ellipse, et le découpage en est le premier jalon créatif. Qui en décide ?

A.M. : C'est le dessinateur qui propose ce découpage mais en accord avec le journaliste qui va à son tour adapter son texte.

N.E. : Quand l'article parle de personnages réels, la ressemblance physique est-elle indispensable ?

A.M. : Pas forcément... Le dessinateur peut travailler d'après photos, ou se rendre sur place et rencontrer les protagonistes et croquer les décors. Mais il y a des articles pour lesquels le caractère réaliste du dessin n'est pas obligatoire. Il y a parfois des dispositifs fictionnels qui peuvent servir la narration mais il faut à tout prix éviter les ambiguïtés et, qu'à tout moment, le lecteur puisse distinguer ce qui est de l'ordre de la fiction ou de la réalité.

N.E. : Comment choisissez-vous les sujets des articles pour chaque numéro ?

A.M. : Avec une parution trimestrielle, les sujets ne peuvent coller à l'actualité immédiate. Ce sont des sujets qui ne doivent pas être périmés entre le moment où se prend la décision de les traiter, celui où dessinateur et journaliste y travaillent et celui où la revue paraît. Ce sont donc des sujets de société, cruciaux et contemporains mais pas liés à l'actualité immédiate même si c'est elle qui les a révélés. Il faut que leur intérêt ne s'épuise pas tout de suite ! Nous les choisissons dans un petit comité de rédaction puis nous les proposons aux dessinateurs qui ont envie de s'en emparer.

N.E. : Diriez-vous qu'il s'agit d'une revue « engagée » ?

A.M. : Oui, nous ne sommes pas militants, mais il y a quelque chose de l'ordre de l'engagement, il s'agit de parler des choses pour les faire évoluer, voire les transformer. De mettre des coups de projecteur sur des sujets dont le traitement présente un caractère d'utilité publique, avec la sensibilité et la force que permet la bande dessinée. ■

larevuedessinee.fr

EXPOSER LA BANDE DESSINÉE

Par **BENOÎT PEETERS**, écrivain, scénariste et critique



André Franquin (1924-1997) et Jean-Claude Fournier, illustration originale réalisée pour l'article « Il y a un gaffeur à Champignac », publiée dans le journal *Spirou* n°1671 du 23 avril 1970, encre de Chine sur papier, 47,7x33,6 cm. Vendue par la maison de ventes aux enchères Christie's en 2018. © Christie's

Le destin de l'original

La planche originale de bande dessinée est un objet curieux, au statut incertain. Longtemps, elle a été considérée par la plupart des auteurs et des éditeurs comme une simple étape dans le processus de création. Pour l'éditeur, le résultat imprimé était l'unique enjeu. L'original avait rempli sa fonction une fois photogravé. On ne craignait pas d'y laisser des indications techniques ou d'y apposer un tampon. Parfois, on oubliait de rendre ses planches au dessinateur. D'autres fois, on les sacrifiait allègrement. Le fils de Winsor McCay, Robert, a découpé de nombreuses planches de son père en essayant de créer de nouvelles séquences de *Little Nemo in Slumberland*. Et des originaux de Franquin ou Peyo ont servi à des coloristes débutants à faire leurs premières armes.

Quand le dessinateur avait la chance de récupérer ses planches, il les rangeait comme il pouvait, souvent sans grand souci de leur conservation. Dans le meilleur des cas, l'original était considéré comme un document, une trace du travail. Hergé offrit des crayonnés, et plus rarement des encrages, à quelques-uns de ses visiteurs. Il lui arriva d'en prêter d'autres pour des expositions scolaires ; ils furent parfois rognés et grossièrement contrecollés sur du carton.

Depuis les années 1980, la situation s'est transformée du tout au tout. Le regard sur le trait du dessinateur, sa technique et ses repentirs s'est fait de plus en plus pointu, de plus en plus passionné. Les originaux de bande dessinée sont devenus des objets de considération, d'exposition et bientôt de spéculation. Les galeries spécialisées se sont multipliées, les grandes salles de vente s'y sont intéressées, et les cotes de quelques auteurs se sont envolées, à commencer par celles d'Hergé, de Jacobs, de Franquin et de quelques grands auteurs américains. Pour un certain nombre de collectionneurs, la planche semble représenter aujourd'hui, plus encore que l'album, l'essence de la bande dessinée.

En soi, cet intérêt n'a rien d'illégitime. Du fait de sa taille, généralement beaucoup plus importante que celle de l'imprimé, la planche originale donne à voir le geste du dessinateur et révèle (ou non) la qualité de son trait. Elle laisse deviner la technique de l'auteur et nous émeut quelquefois par sa fragilité : chez Pratt ou Moëbius, il arrive que le dessin pâlisse ou s'efface en partie, par exemple à cause de l'emploi du feutre ; chez d'autres, on s'attache aux traces de crayon, aux collages, aux retouches à la gouache blanche. Certains enfin travaillent en couleur directe, ce qui augmente encore la séduction de leurs planches.

Mais la fétichisation de l'original et le développement très rapide de ce marché soulèvent de nombreuses questions. Car lorsqu'elle est accrochée sur les cimaises d'une galerie ou dans

l'appartement d'un amateur, une page de bande dessinée change radicalement de sens. Isolée du récit dans lequel elle s'inscrivait, souvent privée de textes, la page se transforme en un objet décoratif bien plus que narratif. Exposée sur un mur, la page se regarde davantage qu'elle ne se lit. Encadrée, elle gagne en solennité ce qu'elle perd en humour et en impertinence.

Si la vente des originaux devenait demain plus rémunératrice pour les auteurs que celle des albums, la nature même du « neuvième art » en serait probablement bouleversée. Un dessinateur ne tarde pas à se rendre compte du genre de planches susceptibles de séduire : peu de cases, des images spectaculaires et de préférence sans phylactères. Certains pourraient être tentés de les multiplier par rapport à d'autres pages plus discrètes, plus difficiles à séparer du récit. Une partie de la bande dessinée subirait alors une évolution vers le simulacre, proche de celle que connaît le *street art* depuis que le marché de l'art s'en est emparé.

Mais une telle évolution n'a rien d'inéluctable. Pour beaucoup d'auteurs et de lecteurs, par-delà l'original, la première force de la bande dessinée reste de raconter de manière libre et vive une histoire qui se lit autant qu'elle se regarde, de faire coexister harmonieusement plusieurs images sur la même page, de les associer à des textes devenus eux-mêmes graphiques, de ménager des ellipses et des échos, des accélérations et des instants contemplatifs.

Sur les cimaises

On expose la bande dessinée depuis très longtemps, en tout cas en France, puisque la première grande exposition, « Bande Dessinée et Figuration Narrative », a été présentée au Musée des Arts Décoratifs en 1967. Elle proposait essentiellement des agrandissements de cases de grands maîtres américains et européens : Winsor McCay, Alex Raymond, Harold Foster, Burne Hogarth et Milton Caniff étaient particulièrement mis à l'honneur, à côté de tableaux de peintres appartenant au mouvement de la « Figuration narrative » comme Hervé Télémaque, Eduardo Arroyo et Jacques Monory.

Depuis, on a vu des expositions de toutes natures : de simples accrochages de planches originales dans des galeries d'art, des présentations didactiques, des expositions fortement mises en scène comme celles qu'à longtemps proposées le Festival d'Angoulême, de grandes rétrospectives comme celle d'Hergé au Grand Palais en 2016. Et le travail d'Emmanuel Guibert a récemment fait l'objet d'une superbe présentation à l'Académie des beaux-arts.

La légitimité de la bande dessinée, en tant qu'objet d'exposition, apparaît donc en soi comme une question réglée. Monographiques ou plus généralistes, des musées lui sont consacrés en Belgique, en France, aux États-Unis, au Japon, en Chine et dans plusieurs autres pays. La manière d'exposer la bande dessinée reste par contre une question clé. Si présenter des originaux est la manière la plus courante, il existe bien d'autres possibilités.

La bande dessinée étant un art de la reproductibilité technique, elle a d'abord été conçue pour être imprimée. Dans *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay et bien d'autres bandes dessinées américaines du début du vingtième siècle, la couleur n'existe que dans la version publiée : elle a été conçue pour les journaux et réalisée en fonction des possibilités techniques de l'époque. N'exposer que l'original, c'est donc se priver d'une partie importante de l'œuvre, en même temps que l'on en révèle une autre.

Il importe aussi de savoir si on privilégie la dimension esthétique en valorisant le travail d'un artiste, comme Hugo Pratt, Moëbius ou Catherine Meurisse, ou si on cherche avant tout à rendre compte d'un univers, comme Lucky Luke, Batman ou Titeuf. Cela détermine la place accordée aux reproductions, aux agrandissements, aux objets, et aux dispositifs interactifs.

Une chose qui me gêne au plus haut point – tout comme mon ami François Schuiten –, c'est la confusion des genres. Il est désolant de voir des institutions publiques, parfois même des musées, encadrer des reproductions comme s'il s'agissait d'originaux. Quand les conservateurs et les historiens d'art proposent une exposition sur un peintre ou un dessinateur d'une discipline classique, ils le font avec rigueur, en fonction de normes établies depuis longtemps. Lorsqu'on montre de la bande dessinée, il est essentiel d'agir avec le même sérieux et le même respect que pour les autres arts, essentiel surtout de ne pas tromper le public sur ce qui est exposé. Cela n'interdit nullement de présenter des reproductions, du moment que leur format et la manière de les accrocher évitent toute confusion. Sans éthique, la reconnaissance du neuvième art ne serait qu'un nouveau trompe-l'œil. ■

LES ÉDITIONS 2024, UN LONG CHEMIN

Entretien avec **OLIVIER BRON** et **SIMON LIBERMAN**, co-fondateurs de la maison d'édition 2024

Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivé à la bande dessinée ?
Simon Liberman : Trop bêtes pour éditer des romans, et trop provinciaux pour aller vers l'art contemporain ?

Olivier Bron : Assez simplement, on est tous les deux grands lecteurs de bande dessinée depuis toujours, et quand on a commencé nos études d'illustration (à l'école Estienne où on s'est rencontrés), l'envie principale a toujours été d'en rester proches. À l'époque, on s'imaginait plutôt auteurs, certainement, mais c'est une forme artistique qui a toujours été notre moteur...

N.E. : Comment pourriez-vous présenter votre travail d'auteur, quelles en sont les lignes directrices ?

SL : Olivier s'est échoué il y a bien longtemps dans le cimetière des auteurs / éditeurs. Quant à moi, je continue à dessiner et faire de la bande dessinée sans montrer grand-chose à personne, à part de ci de là, une participation à un fanzine, ou encore une publication à *L'Employé du Moi* en 2014. J'avance à l'aveugle comme un cachalot dans les abysses. Il en ressortira un joyau, mais plus probablement quelque chose qui sentira le vieux cétacé.

N.E. : Vous avez fondé il y a dix ans les Éditions 2024, comment se projet s'est-il construit, comment a-t-il évolué ?

OB : Tout commence aux Arts décoratifs de Strasbourg (aujourd'hui la HEAR) : avec une douzaine d'amis, nous avons créé une sorte de collectif ; on imprimait un fanzine, on animait un webzine et, régulièrement, on publiait de petits livres, en mariant reproduction numérique et techniques traditionnelles d'impression (sérigraphie, gravure...). Après le diplôme, cette dynamique s'est logiquement un peu essoufflée, les uns et les autres démarrant des projets personnels plus ambitieux et plus prenants. Simon et moi, on avait pris goût à tout ça ; comme, par ailleurs, on était déjà en contact avec un diffuseur (qui s'intéressait aux publications du collectif), tout était réuni pour créer la structure.

Ci-contre et ci-dessous : *UOS* de Benjamin Adam (2021). *Dans un monde dévasté, près de l'océan, un homme hirsute en tenue d'astronaute vit seul, tel un gardien de phare débraillé des siècles précédents.* © Éd. 2024

À droite : *Le Premier bal d'Emma*, de Donatien Mary & Sophie Dutertre (2017). *Quelque part entre Tim Burton et Edward Gorey, Le Premier bal d'Emma introduit ses acteurs à la façon d'un Carnaval des Animaux gothique.* © Éd. 2024



Parmi les envies, l'idée de suivre tout le processus de fabrication était importante aussi : en bande dessinée, l'œuvre n'est pas la planche sur le bureau, c'est le livre imprimé. Au départ, comprendre les aspects liés à la fabrication et à l'impression nous semblait fondamental pour notre travail d'auteur ; finalement, on a fini par se consacrer pleinement à l'édition, mais on discute encore toujours beaucoup de l'objet avec les auteurs, on essaye d'ouvrir cette réflexion avec eux.

Au début, nous pensions publier deux ou trois projets par an, comme un à-côté ; mais assez rapidement, on s'est retrouvés à travailler à plein temps pour 2024, ce qui nous a forcé à redéfinir un peu les besoins et les objectifs ; on est quand même restés bénévoles très longtemps, et on n'est salariés que depuis l'an dernier. Depuis le début de la structure, on conçoit également

des expositions autour des livres ; pour des festivals, des médiathèques et, depuis quelques temps, des musées également : elles assurent une source complémentaire de revenu et elles permettent de prolonger la vie des livres... Les expositions ne voyagent pas du tout sur le même calendrier que la librairie, c'est assez vertueux.

N.E. : Quels sont les axes qui fondent cette maison d'édition ?

OB : Au commencement, on n'a pas réellement posé de ligne précise... Nous étions entourés de beaucoup de gens dont nous aimions le travail, des autrices et auteurs rencontrés pendant nos études ou par l'intermédiaire de la micro-édition... Nous nous sommes laissés porter par les évidences. Le fait d'être deux a certainement facilité finalement le modelage du cœur

du catalogue : les enthousiasmes partagés amènent plus de certitudes. Après quelques livres sont apparues nettement les grandes lignes : une sorte de refus de l'ancrage au réel – pas d'autobiographie, pas de reportage – certainement en réaction à ce que l'on voyait partout à l'époque. La défense, naturellement, de jeunes auteurs, avec l'envie de les accompagner longtemps, de les aider à construire une démarche singulière, engagée graphiquement. Et puis le soin qu'on apporte à la fabrication des objets a fini par devenir une des composantes importantes de la maison.

La création de 2024 résulte de plein de choses, mais aussi d'un bouillonnement collectif qui nous a permis d'incarner, avec d'autres maisons créées dans les mêmes années, une sorte de courant, en tous cas une dynamique assez cohérente. Après dix ans d'existence, nos premiers auteurs commencent à changer de statut, et nous avec ! Nous évoluons, assez naturellement : on est heureux d'être rejoints chaque année par des gens plus jeunes et toujours extrêmement talentueux, qui se reconnaissent aussi dans ce qu'on continue de construire. À l'inverse, des auteurs déjà reconnus ont envie de travailler avec nous : c'est flatteur, quand ça fait sens, et ça ouvre de nouvelles perspectives... Si beaucoup de libraires nous soutiennent maintenant, beaucoup n'identifient pas encore vraiment le catalogue : le chemin est encore long !

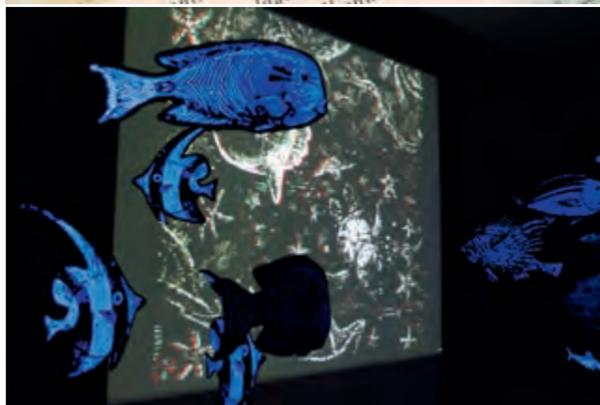
N.E. : Comment faites-vous coexister votre parcours d'auteur, forcément singulier, et le métier d'éditeur, ouvert sur le collectif ?

OB : De fait, mes envies d'être auteur sont complètement entre parenthèses. J'y reviendrai sûrement un jour, mais l'édition absorbe trop d'énergie pour pouvoir réellement se consacrer ▶



À gauche et ci-dessous : *Le Mirliton Merveilleux* (1868) de J. Rostaing et Telory. Avec ce livre, le Merveilleux, genre en soi – contes de fée, récits surnaturels et mondes magiques – connaît l'une de ses toutes premières incursions dans la bande dessinée. © Éd. 2024

En bas : *Jim Curious (nuit)*, exposition autour du livre *Jim Curious, Voyage au cœur de l'océan*, de Matthias Picard. Plongés dans l'obscurité avec l'éclairage en lumière noire, les visiteurs s'immergent littéralement dans l'univers de Jim Curious. © Éd. 2024



► à la création en parallèle – en tous cas je ne m'en sens pas capable. Jusqu'ici, je n'ai pas de réelle frustration ; on s'investit émotionnellement sur tous les livres qu'on publie, et le fait de travailler en même temps sur plusieurs ouvrages nous maintient dans une sorte de tourbillon d'une grande richesse. Je n'envie pas le long travail souvent solitaire et les doutes qui accompagnent l'auteur. Dans une petite maison comme la nôtre, on fait beaucoup de choses très différentes au quotidien : on court toujours un peu après le temps, il faut parfois jouer des coudes pour se consacrer réellement au travail de lecture – auquel on voudrait toujours pouvoir s'adonner plus sereinement – mais ce rythme a aussi quelque chose de grisant, et beaucoup de choses sont passionnantes, donc... Ceci dit, cette question de la frustration n'est pas anodine du tout, c'est important d'y réfléchir régulièrement : l'éditeur ne doit pas être jaloux de l'auteur. On intervient nous aussi sur les livres, on discute souvent avec l'auteur du contenu de son œuvre, il peut nous arriver de couper ou de guider un remodelage... cet échange ne peut se faire sagement que si chacun est bien à sa place.

N.E. : Comment la dimension patrimoniale est-elle prise en compte dans votre travail, à la fois comme auteur et comme éditeur ? En quoi est-ce important ?

OB : Au départ, ça vient d'une frustration de lecteur : j'ai souvent été curieux de lire des livres un peu anciens sans pouvoir simplement mettre la main dessus. En créant 2024, on avait donc formulé assez vite l'envie d'être concernés par l'histoire de la bande dessinée. Souvent, il s'agit d'auteurs disparus et, quand les ayants-droits ne sont pas spécialement volontaires, c'est de la responsabilité des éditeurs de maintenir visibles des œuvres parfois fondamentales. On ne crée pas à partir de rien, les auteurs se construisent les uns et les autres, et les mouvements artistiques suivent souvent des trajectoires assez logiques... La bande dessinée manque encore de mémoire ; ça s'explique par plusieurs facteurs (public historiquement plus enfantin ; prédominance, à certaines époques, de la presse illustrée sur l'album...), et la situation s'améliore petit à petit. Mais il faut continuer de mener ce travail aussi pour que la création puisse avancer réellement.

Et puis ça nous pousse à rester curieux, à fouiller les vieux rayonnages, à rencontrer des institutions comme la BnF, ou des gens du monde universitaire... On va souvent de surprise en surprise, c'est à la fois intéressant et amusant.

Un autre aspect qui nous plaît dans ces projets de réédition tient au fait que l'on devient, en tant qu'éditeur, le seul moteur du livre. En général, on accompagne une autrice ou un auteur qui déborde d'envie de voir son livre exister ; le fait de construire quelques projets différemment au sein du catalogue nous amène aussi quelque chose. ■

editions2024.com

L'ÉVIDENCE DU DOUTE

Entretien entre Catherine Meurisse, de l'Académie des beaux-arts, et **FRÉDÉRIC POINCELET**, auteur, dessinateur

Catherine Meurisse : À quel moment vous êtes-vous dit que vous alliez être artiste, faire de la bande dessinée, montrer des dessins ?

Frédéric Poincelet : La grande révélation, le moment où j'ai senti ce statut, c'est quand j'ai découvert au supermarché du coin, une photocopieuse. La duplication ! Pouvoir produire/reproduire comme je le voulais. Car c'était cela qui m'intéressait gamin : faire des livres. C'est cette magie-là qui m'a toujours parlé, alors je me suis mis à produire des images, des dessins, des photos, des textes... pour pouvoir remplir les pages de ces proto-zines que je faisais. Du moment que c'était imprimé, cela me fascinait. La première prise de conscience de ce que pouvait être « l'art », c'est par Jack Kirby qu'elle m'est venue. Dans la masse des choses que je regardais, lisais, dans cet ensemble convenu, bien fabriqué, Jack Kirby (1917-1994) a été la première fêlure d'une matière dessinée pure, d'un ailleurs. Ce n'était plus confortable à regarder, cela posait question : pourquoi « du dessin » me menait dans un autre monde ? Pourquoi y étais-je sensible ?

Un dogme dans lequel, plus tard, je me suis retrouvé, c'est celui de *Elles sont de sortie*, graph-zines de Pascal Doury et Bruno Richard (mouvement graphique « post punk » fondé en 1977, proche du groupe Bazooka). Ils n'iaient l'intérêt du fétichisme de l'œuvre originale, du marché allant avec celle-ci, prônant avant tout l'art imprimé : la seule façon de montrer, de diffuser, de vendre son art, c'était le livre. Un livre comme une exposition portative à la portée de chacun, des livres de dessin pur. J'ai longtemps baigné dans leurs livres, dans l'univers du *graphzine*, que tout un chacun pouvait pénétrer, et qui était devenu mien. ►

Frédéric Poincelet, *Le marquis #5*, 2020, stylo à bille, peinture aérosol et encre de couleur sur papier, 65 x 50 cm.

Courtesy Galerie Catherine Putman



C.M. : Et la bande dessinée ?

F.P. : La qualité convenue/reconnue en bande dessinée, c'est bien souvent cette reconnaissable virtuosité, ce Graal qui hypnotise l'œil du public : connaisseur ou pas... Les deux se rejoignant dans l'esbroufe de cette convention du don du dessin. Combien de virtuosité tournant en rond mécaniquement pour quelques créateurs dont l'immédiateté est la voix véritable ? Combien, en parallèle, le labeur est douteux, le travail honteux, comme une entrave à la créativité, qu'il tende vers le « bien fait » ou le « tordu »... La virtuosité pour moi doit être combattue, car elle tourne à vide. Elle doit être brimée, pour la rendre fragile, pour lui rendre le travail nécessaire. Pour moi, le grand dessinateur de bande dessinée, c'est Alex Toth (1928-2006). Il a passé sa carrière à repousser les limites imposées par sa virtuosité, à chercher sans cesse les formes à donner à ses récits. J'aime tout autant le bancal, les bandes dessinées qu'il faut aller chercher dans les bas-fonds, dans les poubelles... Le dessin est tordu, les intentions sont frontales, pas de pose, pas d'ateurisme. Je parle du raté comme un versant occulte à la beauté, une beauté souillée qu'on l'on préfère détester car il faut avoir voyagé pour l'aimer à sa juste et haute valeur.

Je vois beaucoup de bandes dessinées qui se confondent dans leur intentions : artistiques pour certaines, artisanales pour d'autres... Je les regarde toutes de la même façon, car devant moi j'ai toujours du dessin, mais malgré tout mon cerveau sait dans quel champ commercial elles œuvrent. Car à l'origine, ce médium est une industrie, avec des artisans que l'on fait bosser : Tezuka, Franquin, Hergé, Kirby... Ce sont des artisans que les

éditeurs ont pressurisés, ont fait produire, coûte que coûte. Et malgré cela, ces artisans ont produit une œuvre. Le mal, en fait, c'est de croire qu'il faille être artiste pour faire une œuvre.

C.M. : C'est cela la beauté pour vous ?

F.P. : Je crois que la beauté est l'essence même de l'irrévérence, que nous avons envie d'offrir à ce monde du divertissement, du commun, du convenu, pour le martyriser un peu. La Beauté ne se laissera pas avoir par le postmodernisme ambiant, par la dérision bon enfant, par la blague, par l'implication politique, au premier comme au second degré. La Beauté ne sera jamais dupe des siens, elle est Art, elle sait que nous œuvrons pour elle et non pas pour nous, certainement pas pour nos petites carrières et les dividendes qui vont avec.

C.M. : J'ai découvert votre travail dans *Le périodique*, votre dessin était très différent d'aujourd'hui.

F.P. : À cette époque, celle du premier *Périodique* (comics autobiographique, publié par les éditions Ego Comix en 1999), je venais de réaliser *Une relecture* (Ego Comix, 1999), tentative de narration, du moins de s'essayer à la bande dessinée. Elle me tentait, cette bande dessinée avec ses airs « tu montes chéri, que je te raconte une histoire »... Après cette *Relecture*, impossible de continuer la même veine, on fait ce coup-là une fois, pas deux. Je me suis fatigué de cette façon, de la facilité acquise, répétitive. Pour en prendre le contre-pied, j'ai changé de masque, poussant le réalisme et l'épure avec *Mon bel amour* (Ego Comix 2006) et *Le château des ruisseaux* (Dupuis 2012). Comme j'ai un penchant naturel à me lasser de moi-même, à avoir la prétention de vouloir avancer, pour ne pas m'asphyxier, j'ai continué à creuser le réalisme, quitte à perdre de l'originalité pittoresque, acquise un temps. Ne pas se tuer, plutôt que de faire fructifier son patrimoine. D'expériences en expériences, le grotesque a muté...

C.M. : Savez-vous ce que vous cherchez ?

F.P. : Je sais très précisément ce que je veux produire comme dessin, où je veux aller quand j'élabore un dessin... mais, par chance, j'échoue à chaque fois ! Je me plante et je me retrouve ailleurs, à combattre autre chose que ce à quoi je m'attendais... et c'est toujours palpitant, passionnant à surmonter parce que le résultat est toujours plus intéressant que ce que je voulais trouver. Quand on dessine, il ne faut pas avoir peur de soi.

Notre époque est prise au chantage de la personnalité, de la vision de chacun, qu'il faut à tout prix tenir, tenir au plus haut l'originalité de son art, de sa vision... je dirais de son escroquerie. Chacun trompe son monde, de son petit talent, de la surenchère de son unicité. Nous nous escroquons les premiers sur nos dons, prêts à croire que l'art nous appartient et que l'on va se jouer de lui. On crée les yeux fermés sur nos mensonges. Tout est nourriture pour produire de l'art, nous œuvrons tous pour la même cause, que notre voix soit merdique ou géniale... Tu peux œuvrer, donner tout au « divin » et être à pleurer de petitesse, être le plus cynique des artistes et avoir la grâce...

C.M. : Vous le trouvez comment, votre dessin ?

F.P. : Permettez-moi de mettre au clair deux-trois choses sur le rapport à sa culture, à son sens critique... où ne rentrerait pas la notion de sa propre œuvre. Je n'ai pas les goûts, ni la culture

que peut supposer avoir mon dessin, je n'ai pas besoin d'avoir derrière mon épaule l'œil de mon travail surveillant mon goût, et le bon aloi ma curiosité. Et réciproquement, je n'ai pas besoin que ma culture surveille mon dessin. Ce sont deux mondes séparés, nous sommes tous multiples et il est délicieux de ne pas toujours être la même personne.

Et cette culture ne se pose pas comme les fondations propres de mon dessin. Le dessin est un autre moi. Pour cela, j'aimerais pouvoir critiquer, aimer, détester sans que mon dessin soit montré du doigt, sans que l'on me rappelle « qui je suis », « qui je suis pour me permettre »... Justement, « personne » et tant mieux.

Sur mon dessin, parfois je me dis : là... je touche à quelque chose ! Un truc énorme, un moment de grâce ! Que personne ne verra ! Personne ne se rendra compte du truc fabuleux que je viens de trouver... parce que nous ne regardons pas, parce qu'on s'en fout. Nous sommes tous trop occupés pour regarder vraiment le travail des autres. Et les critiques, qui n'ont rien d'autre à faire, se vautrent dans la facilité, dans ce qu'ils comprennent, dans ce qui flatte leurs références anecdotiques, voir partisans.

Nous autres artistes, on se sait très malins, et c'est normal, on ne peut pas vraiment œuvrer sans vouloir atomiser ce qui a déjà été fait. On se tue pour cela, pour trouver... en vain. Mais c'est bien aussi ; que nos egos soient piétinés en permanence, ça permet de savoir ce que l'on veut, ce que l'on veut vraiment. Ce que je veux vraiment, c'est que mon dessin, ce vieux camarade, me surprenne. Je me doute de ce qu'il va me raconter, je me fais chaque fois une idée de la conversation que l'on va avoir, et en fait... non ! Il tord toujours son histoire comme je ne m'y attendais pas, il me déçoit dans mes attentes, il chamboule mes préconçus. Mais, même quand il me déçoit, c'est mieux que ce que j'allais lui demander. Je ne le maîtrise pas.

L'Art me protège de tout : de la vie, du monde, de notre époque, de lui-même... de sa puérile prétention, alors qu'il n'est que divertissement et produit commercial, qu'il n'est que complaisance et séduction. À se nourrir quotidiennement de cela, on finit par savoir ce qui est comestible et ce qui ne l'est pas... Est-ce que je suis dessinateur parce que j'ai cette compréhension naturelle du dessin, ou cette compréhension du dessin me vient de ma position de dessinateur, du fait que je parle cette langue ? Le dessin peut être une infinité de choses, mais ce qui résume le plus mon sentiment se retrouve dans cette phrase de Saul Steinberg : « Ce que je dessine, c'est du dessin ». Nous ne sommes pas, ici, dans la compréhension du monde, le dessin n'est pas au service de nos petits questionnements. Mais dans l'invention d'un monde autonome régi par aucunes règles... Si beaucoup de jeunes gens ont arrêté de créer alors qu'ils avaient du talent... tant mieux, grand bonheur ! Nous en voilà débarrassés, on n'a que faire des bons élèves, qui se servent de leur talent comme d'un passe-temps. Il faut autre chose que le talent pour être artiste, il faut être convaincu de l'évidence du doute.

« D'où vient que ce combat éternel, au lieu de m'abattre, me relève, au lieu de me décourager, me console »... Voilà ce que déclamaient Delacroix. ■



Ci-contre : Frédéric Poincelet, *Sans titre (série Le Palais)*, 2021, stylo à bille, peinture aérosol et encre de couleur sur papier, 65 x 50 cm. Courtesy Galerie Catherine Putman

En haut : Frédéric Poincelet, planches extraites de *Mon bel amour* (2006) et les couvertures des premiers numéros du *Périodique* (1999), éditées par Ego comme x.



« PAS DE PHOTOS ! SEULEMENT DES DESSINS »

Par **BERNARD PERRINE**, correspondant de l'Académie des beaux-arts (section de Photographie)

Tel est le titre que Plantu a donné à un de ses albums¹. Pourtant, photo et bande dessinée, depuis leurs origines, n'ont pas cessé de faire route ensemble, se confortant l'une l'autre dans leur accession à la reconnaissance de ces arts de l'image et de l'imaginaire.

Dans *Le Bouquin de la bande dessinée*², au chapitre photographie, Thierry Groensteen nous apprend qu'elles font naissance commune en 1827, et nous conte leur histoire. Alors que Nicéphore Niépce (1765-1833) photographiait - héliographiait - sa « vue du Gras », à St-Loup-de-Varennes, le genèvois Rodolphe Töpffer (1799-1846) réalisait la première version de *M. Vieux Bois*, « une littérature en estampes » considérée comme la première bande dessinée, autographiée et publiée en 1837 à peu près aux mêmes dates que le daguerréotype de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).

Mais tandis que Töpffer va s'acharner à pourfendre l'invention « *De la plaque de Daguerre. À propos des excursions daguerriennes* »³, on verra le caricaturiste Gaspard-Félix Tournachon dit Nadar (1820-1910), auteur de *La vie publique et privée de Mossieu Réac* (1848), faire le chemin inverse pour rejoindre une industrie photo en pleine expansion qui, de plus, lui offre le moyen de réaliser son « Panthéon ».

À partir de là, que ce soit sur la forme, la construction du réel ou de son illusion, les deux expressions feront route commune avec leurs emprunts de connivence ou leurs drames fictionnels.

La photographie comme aide à la création.

Les travaux d'Eadweard Muybridge ou Étienne-Jules Marey sur la chronophotographie ont apporté aux peintres et aux dessinateurs des clefs pour donner de la véracité aux mouvements de leurs personnages. Mais c'est en photographiant ou en faisant photographier mannequins, animaux ou objets animés qu'ils estimeront qu'ils sont encore plus près de la vérité du geste ou du mouvement. Pour assoir un décor ou une ambiance, ils s'appuieront sur la fonction documentaire de la photographie par le biais des repérages, quand ils ne préféreront pas accumuler revues, magazines, catalogues de toutes sortes, cartes postales ou maintenant, recourir à Internet.

Des habitudes et des pratiques qui se sont intensifiées avec l'arrivée de la photographie numérique et surtout de l'ordinateur qui permet de masquer plus facilement les origines des documents photographiques ou à l'inverse de créer de vraies fausses photographies. Dave McKean réalise ainsi des albums où une même planche intègre dessin, photographie couleur, collage de documents ou de pages de journaux, pour créer des « images impossibles ».

La photographie comme « attestation » dans le récit mémoriel.

Dans *Photographie et mémoire dans la BD*, Isabelle Delorme⁴ s'interroge sur la place qu'occupe la photographie dans les BD et en particulier dans les récits mémoriels historiques, un genre apparu aux confins des années 2000 (*Maus* d'Art Spiegelman...). L'utilisation de la photographie, sous diverses

formes, y est presque systématique car elle « renforce la fonction mémorielle, augmente le rapport à l'intime et au passé du récit ». Une référence au fameux « Ça a été » de Roland Barthes qui s'avère contesté lorsque le dessinateur vient créer des fausses photographies ou des recreations de vieilles photos jaunies de portraits de famille. L'outil numérique permettant aisément de faire croire que le dessin est photographie et inversement.

Avec le temps, on voit aussi que la photographie ne se cache plus, elle apparaît à l'intérieur du récit : phylactères manuscrits ou tapuscrits viennent se superposer aux images. On verra ainsi, en 2012, Patrick de Saint-Exupéry insérer des photographies noir et blanc dans un album en couleur pour « signifier » le passé du génocide rwandais de 1994.

Avec *Le Photographe*⁵ d'Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre et Frédéric Lemerrier, la BD rejoint le photojournalisme. Ici point d'artifice, la photographie, de la planche de contact à la case, y occupe même parfois la page entière. Elle confère à l'album une authenticité que l'on retrouve même implicitement dans le dessin.

Avec *La Fissure*, Kérosène ou *Cartier-Bresson, Allemagne 1945*⁶, on se trouve plutôt dans un récit entre livre photo et roman graphique, un monde proche de l'univers de la BD mais qui n'en est pas une, pas plus qu'un Roman-Photo. Ce dernier se rapprochant plus des planches contacts des photographes ou du film. Hérité de cette *photolittérature* initiée par Alphonse Daudet à la fin du XIX^e, voire du constructivisme russe des années 1930, le Roman-Photo ou « film en planches dessinées » serait né en 1947 dans le magazine Italien *Il Mio Sogno*, avant d'être en quelque sorte décliné par Cino del Duca avec *Nous Deux*. Une histoire brillamment retracée lors de la grande exposition « La vie en Roman-Photo » présentée au MUCEM à Marseille en 2017-2018. Elle montrait clairement que si nombre de célébrités (Sophia Loren, Gina Lollobrigida, Johnny Hallyday, Mireille Mathieu, Dalida, Dick Rivers, Hugh Grant...) doivent leur début de carrière au roman-photo, les critiques n'en furent pas moins virulentes. Véritable industrie, ce genre universellement méprisé est pourtant devenu le best-seller de la culture populaire. Il fut accusé de mièvrerie et de perversion. Pour Barthes, *Nous Deux* est plus obscène que Sade. Nouvel opium du peuple pour les communistes, il sera l'objet d'une encyclique du Pape Jean XXIII pour mettre en garde contre ses dangers et Michelangelo Antonioni en fera une satire féroce en 1949. En France, le professeur Choron et son cénacle entraî-



neront le roman-photo vers la satire. Il donnera naissance à toute une génération d'auteurs tandis que les situationnistes de Guy Debord le détourneront pour en faire des tracts politiques subversifs. Pourtant, si photographie et BD ont su atteindre leur reconnaissance artistique, Régis Debray⁷ n'hésite pas à les renvoyer dans « l'après spectacle » et à prédire « leur noble embaumement en les envoyant rejoindre peinture et sculpture dans les graves sanctuaires de la respectabilité esthétique ». ■

1 - Plantu, *Pas de photos. Seulement des dessins*, Éd. Le Monde, 1997.

2 - *Le Bouquin de la bande dessinée*, publié en co-édition avec la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (Angoulême), présente un état complet et structuré du savoir et de la pensée sur la bande dessinée.

3 - *De la plaque de Daguerre. À propos des excursions daguerriennes*, 1841 republié en 2002 chez Le temps qu'il fait.

4 - Isabelle Delorme, *Photographie et mémoire dans la BD*, Sciences Po Art & Sociétés.

5 - *Le Photographe*, Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre et Frédéric Lemerrier, Éd. Dupuis, 2003.

6 - *La Fissure* de Carlos Spottorno et Guillermo Abril, Éd. Gallimard. *Kérosène* d'Alain Bujak et Piero Macola, Éd. Futuropolis. *Cartier-Bresson, Allemagne 1945*, Jean-David Morvan, dessins Sylvain Savoia, photographies H C-B, Éd. Dupuis.

7 - Régis Debray, *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*, Folio essais, 1995.



Élections

Au cours de sa séance du 23 juin, l'Académie des beaux-arts a élu la photographe **Dominique Issermann** au fauteuil III précédemment occupé par **Bruno Barbey (1941-2020)**, l'architecte **Anne Démians** au fauteuil IV précédemment occupé par **Roger Taillibert (1926-2019)**, et la sculptrice **Anne Poirier** au fauteuil VI précédemment occupé par **Gérard Lanvin (1923-2018)**.

Dominique Issermann travaille principalement dans la mode et la publicité, collabore avec de grands magazines français et internationaux et photographie toute une génération d'artistes dans une lumière et avec une émotion qui permettent d'identifier immédiatement son travail. Sonia Rykiel lui confie ses campagnes publicitaires, suivront Christian Dior, Chanel, Nina Ricci, Yves Saint-Laurent, Hermès... Elle invente, dans le noir du studio, une lumière blanche qui semble venir de l'intérieur des personnages, et que les écoles de photographie enseignent sous le nom de « lumière Issermann ». Son travail est régulièrement exposé.

Anne Démians dirige, depuis 2005, une agence de 30 architectes et ingénieurs. Elle contribue assidûment à des projets théoriques ouvrant sur de nouveaux modèles de construction et d'assemblages fonctionnels, comme à de nouvelles formes de villes et participe à de nombreux groupes de Recherche sur le Développement durable, l'aménagement du territoire et l'Innovation (RBR 2020-2050). Elle est membre du Conseil d'Administration de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, et de l'Académie d'Architecture.

Anne Poirier a rencontré Patrick Poirier à l'École nationale des arts décoratifs à Paris, ils décideront de travailler ensemble. Anne Poirier se qualifie « d'archéologue » et « d'architecte », refusant le terme de « peintre » ou de « sculpteur ». Toute sa création, traversée par la mythologie, le rêve et l'utopie, renvoie à la notion de mémoire et rend compte de la fragilité des civilisations et des cultures. L'œuvre commune d'Anne et Patrick Poirier est aujourd'hui exposée dans les plus grands musées. ■

Photo Bernard Perrine

Au cours de la séance du 24 février, l'Académie des beaux-arts a élu **Sylvie Hugues** correspondante de la section de Photographie, et, au cours de la séance du 2 juin, **Bernard Marcadé** correspondant de la section de Peinture.



Hommage
Pierre Cardin

Pierre Cardin est décédé le 29 décembre 2020. Il avait été élu en 1992 à l'Académie des beaux-arts dont il était le doyen.

Né en 1922 près de Venise il arrive à Saint-Étienne deux ans plus tard avec sa famille. Monté à Paris à l'âge de 17 ans il débute chez Paquin, rencontre Cocteau pour lequel il réalise les costumes de *La Belle et la Bête* et entre chez Christian Dior. Créateur visionnaire, figure mythique de la haute couture qu'il fait descendre dans la rue en lançant une ligne de prêt à porter dès 1959, il s'impose à l'échelle internationale grâce au principe des licences. Précurseur dans tous les domaines, animé d'un esprit de création exceptionnel, inventif, intuitif, il place le travail comme la première des vertus. « J'ai tout inventé » aimait-il dire. Unissant le regard et la main, celui qui aurait aimé être sculpteur travaillait les tissus et des matières innovantes comme le vinyle, le métal, le jersey de laine qu'il découpait, modelait selon une pensée toujours en action. Il aura incarné un futurisme auquel il a donné une pleine réalité avec le style Cardin, inspiré de l'op art, jusque dans la création de meubles auxquels correspondait l'écrin de son palais Bulle. Cet homme de culture, ambassadeur honoraire de l'Unesco, était à l'écoute de son temps. La conquête spatiale lui inspire ses combinaisons unisexes *cosmocorps* en jersey.

Animé d'une passion pour le théâtre et la musique, la danse, le spectacle, il ouvre en 1970 l'Espace Cardin. Couturier des défilés spectaculaires (au Japon où il se rend dès 1957, sur la Grande Muraille de Chine en 1979), il présente en 2016 à l'invitation de l'Académie des beaux-arts, dans la grande salle des séances, 70 ans de carrière de la maison Cardin. Un hommage à celui qui créa, à l'Académie des beaux-arts en 1993, les cinq prix annuels Pierre Cardin en soutien à l'excellence de jeunes artistes.

Dans l'héritage pluriel de la Renaissance, Pierre Cardin plaçait l'homme au centre de toute création. Créateur, entrepreneur hors normes, il a réinventé et enchanté un quotidien, avec ses collections de couture, les expositions et les spectacles poursuivis avec son festival à Lacoste, et chez Maxim's. Son ultime projet du Palais Lumière à Venise reste, sinon une utopie, le désir d'un humaniste. ■ Photo Juliette Agnel

Lydia Harambourg, correspondante de l'Académie des beaux-arts (section de Peinture)

Exposition



Salgado ~ Amazônia

Accompagnée d'une création sonore, véritable symphonie-monde imaginée par Jean-Michel Jarre à partir des sons concrets de la forêt, l'exposition de Sebastião Salgado, membre de l'Académie des beaux-arts, et de son épouse Lélia Wanick-Salgado, à la Philharmonie de Paris, restitue aussi la voix et le témoignage des communautés amérindiennes photographiées.

Dans la lignée du projet *Genesis*, photographiant les régions les plus reculées de la planète pour témoigner de leur majestueuse beauté, le photographe a entrepris une nouvelle série de voyages afin de saisir l'incroyable diversité naturelle de la forêt amazonienne brésilienne et les modes de vie des peuples. S'installant plusieurs semaines au sein de ces villages, il a ainsi photographié dix groupes ethniques. Dans de petites embarcations ou depuis les airs, Salgado réalise des images qui révèlent le labyrinthe complexe que forment les affluents sinueux qui alimentent le fleuve, les montagnes qui culminent parfois jusqu'à 3 000 mètres, les cieus gorgés d'eau qui créent de véritables rivières célestes.

Outre la fragilité de cet écosystème, l'exposition met en exergue la richesse de l'univers sonore amazonien en faisant dialoguer les impressionnants clichés de Salgado avec une création inédite de Jean-Michel Jarre conçue à partir de sons concrets de la forêt.

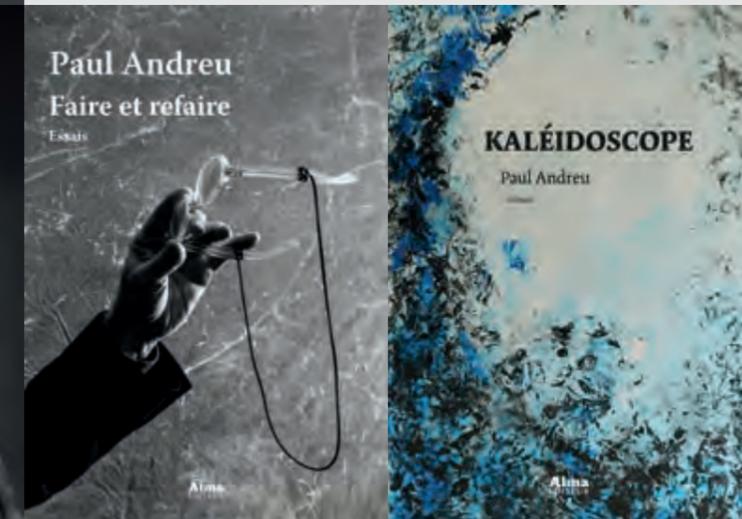
Plus de 200 photographies, accompagnées d'immenses projections à la mesure de cette nature hors norme, soulignent la fragilité de cet écosystème. Par la force de ces images, Sebastião et Lélia Salgado espèrent stimuler une pensée et des actions en faveur de la préservation de cet inestimable patrimoine de l'humanité. ■

Commissaire de l'exposition et scénographe : Lélia Wanick-Salgado • Création musicale de l'exposition : Jean-Michel Jarre En collaboration avec le Musée d'Ethnographie de Genève

En haut : *Famille Korubo, État d'Amazonas, Brésil, 2017.* © S. Salgado

philharmoniedeparis.fr | [jusqu'au 31 octobre 2021](http://jusqu'au31octobre2021)

Parutions



Paul Andreu

L'architecte Paul Andreu, membre de l'Académie des beaux-arts, décédé le 11 octobre 2018, était aussi écrivain, et peintre. Deux livres, un roman et un recueil d'essais viennent de paraître aux Éditions Alma.

Kaléidoscope, le dernier roman écrit par Paul Andreu et terminé juste avant sa mort, est un roman polyphonique et – comme le dit Yannick Haenel dans sa très belle préface – destinal, car il y met en scène, à travers ces neuf personnages, sa propre mort, mais aussi toute sa vie, et les éclats de sa jeunesse. Loin d'une biographie étriquée, c'est une véritable fiction qui se déploie, comme les multiples facettes qui se recomposent à l'infini dans l'œil d'un kaléidoscope. *Faire et refaire* est un recueil d'essais composé à partir d'une cinquantaine de textes sélectionnés parmi l'imposant corpus laissé par Paul Andreu. Il y est question d'architecture, mais aussi de culture, de paysage, de média, d'espace, de passé et de futur, de développement et d'intériorité, d'écriture et de peinture. De la vie, dans son évidence et sa diversité.

Une exposition de peintures de Paul Andreu aura lieu à la Galerie Éric Dupont (138, rue du Temple, 75003 Paris) à partir du 4 septembre 2021, pour trois semaines.

Une exposition d'architecture de Paul Andreu aura lieu au Centre Pompidou (Musée national d'art moderne), à partir du 7 septembre 2021, pour 9 mois. ■

alma-editeur.fr | eric-dupont.com | centrepompidou.fr

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard

Bureau 2021

Président : Alain Charles Perrot
Vice-présidente : Astrid de la Forest

Section I - Peinture

Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Catherine Meurisse • 2020

Section II - Sculpture

Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018
Anne Poirier • 2021

Section III - Architecture

Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018
Pierre-Antoine Gatier • 2019
Anne Démians • 2021

Section IV - Gravure

Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI - Membres libres

Michel David-Weill • 1982
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII - Créations artistiques dans le Cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016
Dominique Issermann • 2021

Section IX - Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019
Carolyn Carlson • 2020

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019



Page 1 : dos de la tête d'une marionnette bruxelloise à l'effigie d'un célèbre personnage de bande dessinée, 1971.

Les marionnettes tirent leur origine d'une ordonnance de Philippe II d'Espagne (1527-1598), alors souverain des Pays-Bas, qui, détesté par la population, a fait fermer les théâtres pour éviter qu'ils ne deviennent des lieux de rassemblement.

Les Bruxellois auraient alors remplacé les comédiens par des *poechenelles* (polichinelles) dans des théâtres clandestins.

Photo CmP



Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts sur internet : www.academiedesbeauxarts.fr



Facebook

« [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) »



Twitter

« [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »



Instagram

« [academiebeauxarts](https://www.instagram.com/academiebeauxarts) »

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, et les précédents numéros, en téléchargement à l'adresse internet : <https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques>, catégorie « La Lettre de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg
Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Antoine Poncet, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. www.institut-de-france.fr

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20