

« Se raconter des histoires », formes narratives et parcours de visite : le cas de la bande dessinée.

Fabrice Douar, éditeur aux éditions du Musée du Louvre, est à l'origine de la collection de bandes dessinées du musée. Les trois articles qui suivent, rédigés de sa main, font partie du catalogue de l'exposition itinérante *Louvre n°9* au Japon et à Taïwan, dont la première étape a débuté à Taipei en novembre 2015.

Sommaire :

- *La bande dessinée, l'art et la vie*, par Fabrice Douar ----- page 1
- *L'art contemporain est dans l'ADN du Louvre*, par Fabrice Douar ----- page 7
- *Le 9^{ème} art : un art neuf*, par Fabrice Douar ----- page 10

La bande dessinée, l'art et la vie

Cette exposition présente le fruit de la collaboration entre le Louvre et les éditions Futuropolis qui dure depuis déjà 12 ans, de la carte blanche offerte aux créateurs tous les ans pour qu'ils puissent venir puiser leur inspiration dans nos collections. Les artistes se sont emparés du plus grand musée du monde et ont, chacun à leur manière, questionné la part de réalité culturelle que représente cette institution ou jouer avec les fantasmes que ses collections suscitent en chacun de nous. Nous pouvons définir deux axes de réflexions qui ont guidés les choix et le travail des auteurs : selon les ouvrages, le Louvre apparaît soit dans une certaine réalité objective, celle du musée ouvert au public, de jour, soit dans une réalité fantasmée, de nuit, lorsque les salles sont fermées et que peut se développer un imaginaire allant jusqu'au fantastique. Les œuvres d'Étienne Davodeau, de David Prudhomme, de Jirō Taniguchi et de Philippe Dupuy et de Loo Hui Phang se situent dans la première catégorie, alors que Christian Durieux, Nicolas de Crécy, Enki Bilal, Marc-Antoine Mathieu et Éric Liberge ont plutôt traité la seconde direction. Les ouvrages d'Hirohiko Araki et d'Yslaire se situent, quant à eux, dans l'entre-deux de ces univers et agissent un peu comme des points de bascule faisant passer le lecteur du monde « réel » au fantastique noir et angoissant pour Araki ou plonger dans les heures sombres de l'histoire (la Terreur pendant la Révolution française) à travers une reconstitution de la vie quotidienne du musée et des artistes qui y sont installés pour Yslaire.

Dans l'ouvrage d'Étienne Davodeau, la confrontation des œuvres et des visiteurs donne lieu à la découverte pour certains personnages d'un patrimoine insoupçonné qui deviendra un élément important de la fiction et facilitera leur approche du musée et leur compréhension de l'art, comme les frères Benion, fabricants de meubles, qui découvrent avec stupéfaction et intérêt le département des Objets d'art dont ils ignoraient l'existence et qui leur révèle que leur métier est représenté par de grands artistes dont les chefs-d'œuvre d'ébénisterie sont exposés, donc consacrés par le Louvre. Cet épisode pose une question plus large sur la réception de l'art par le public : une œuvre peut-elle faire jaillir une émotion si nous ne sommes pas « préparés » à la recevoir ? Dans ce cambriolage à l'envers que raconte ce livre, la thématique centrale repose également sur la mission de conservation du musée. Comment une œuvre peut être admise dans un musée ? Qui décide ? Et, de ces interrogations, l'auteur construit une « fable » dans laquelle le tableau que les membres de la famille Benion arrivent à installer dans le Louvre représenterait la bande dessinée qui, grâce à l'existence de cette collection d'ouvrages Louvre/Futuropolis initiée en 2005, viendrait rejoindre ces aînés (les autres arts déjà consacrés) et accèderait enfin à la reconnaissance qu'elle mérite.

David Prudhomme croque sur le vif le rapport qu'entretient le public avec les œuvres pendant les heures d'ouverture. Ceci donne lieu à d'étranges similitudes entre les objets et les êtres vivants, à la relation particulière qu'ils entretiennent. Son ouvrage est volontairement conçu pour être lu rapidement de prime abord et donner ainsi la sensation d'une immersion personnelle dans les salles du musée, de vivre une visite « live ». Ce que l'on voit dessiné est comme une succession d'instantanés qui créent la bande dessinée que l'on tient dans la main, celle-ci faisant écho à la « bande dessinée géante » que forme le musée avec ses œuvres juxtaposées sur les cimaises qui évoquent des pages. Il se développe une narration sur plusieurs siècles à travers les œuvres du Louvre que viennent contredire les moments fugaces partagés par les visiteurs et les œuvres en dévoilant une intimité, un mimétisme qui brisent la temporalité et où tout est suspendu et en même temps sans cesse renouvelé. Dans un deuxième temps, le lecteur est pris cette fois par le dessin, par le jeu des comparaisons entre les œuvres et les visiteurs, absorbé par sa contemplation comme il le ferait devant une œuvre dans un musée. La question du regard traverse tout l'ouvrage à la manière du personnage principal qui traverse les salles du Louvre au pas de course.

Avec Jirō Taniguchi, nous focalisons notre attention sur un seul visiteur. Le musée, gardien du passé, lui sert de catalyseur qui le renvoie dans son propre passé ou le fait voyager dans le temps. Ses souvenirs personnels viennent se mêler à la réalité de sa visite dans les salles ou, parfois, certaines œuvres exposées vont lui permettre de rentrer en contact avec des épisodes du passé de l'œuvre ou de lui-même. La visite du Louvre devient une profonde introspection qui permettra au protagoniste de trouver une paix intérieure. Jirō en profite pour nous parler des premiers échanges entre le Louvre et le Japon lorsque certains artistes japonais sont venus dans la capitale au début du xx^e siècle. N'est-ce pas également une des missions du musée d'offrir, par l'intermédiaire du beau et des œuvres d'art, des passerelles entre les peuples ?

Philippe Dupuy et Loo Hui-Phang se sont intéressés au Louvre-Lens au moment de son inauguration en 2012. Cela leur a donné l'occasion de questionner le passé minier de la région sous l'angle de l'installation d'une institution culturelle de taille sur un site industriel abandonné. Un mineur, Orfeo, sort son cheval de la fosse minière pour une retraite bien méritée et là, le duo tombe sur un bâtiment fait de lumière à l'intérieur duquel sont exposés une multitude de sculptures et d'artefacts. Avant le musée, il y avait des mines, avant les artistes, des artisans : les deux mondes – l'ouvrier et l'artistique – entament un dialogue dans lequel chaque partie va apprendre à connaître l'autre et finir par constater qu'elles ont plus de points communs que de différences.

Hirohiko Araki opère un passage de la lumière vers l'ombre en installant au fur et à mesure son histoire dans les entrailles du musée et ses réserves qui conserveraient un tableau maudit. Qui ne s'est jamais demandé ce que les réserves du Louvre cachaient ? Rohan, un jeune mangaka, vient du Japon pour enquêter et rechercher ce tableau jusqu'à trouver, bien enfoui parmi toutes les beautés du monde qu'abrite le Louvre, leur antithèse, le mal absolu. Cette réflexion métaphysique autour de l'idée que toute chose a son contraire sert de prétexte à l'auteur pour mêler la réalité (les œuvres du Louvre) à la fiction (son ouvrage) en donnant à certaines de ses cases les compositions de tableaux (comme le *Tricheur à l'as de carreau* de Georges de La Tour) ou en donnant à ses personnages les mêmes attitudes ou positions que certains grands chefs-d'œuvre du Louvre (*Le Baiser* de Canova, *l'Esclave mourant* de Michel-Ange). Dans une forme maniériste typique du style d'Araki, l'art devient vivant grâce à ces incarnations.

Yslaïre, accompagné par Jean-Claude Carrière au scénario, convoque l'histoire. Il retourne dans le passé historique du Louvre et s'interroge sur les rapports de l'art et du pouvoir au moment où le Louvre, et la France, sont plongés dans la nuit de la Terreur. Les auteurs imaginent les rapports ambigus qu'auraient pu entretenir David et Robespierre pour répondre au défi de la représentation de l'idéal, du parfait. Mais peut-on représenter la perfection ?

Christian Durieux reprend ce thème du rapport de l'art et du pouvoir, mais cette fois à l'époque contemporaine où, à l'occasion du départ à la retraite d'un homme d'État, on organise au Louvre une soirée privée. Cet homme politique, plutôt que de rester à recevoir les honneurs dus à sa carrière préfère s'éclipser pour réaliser ce qu'il a souhaité faire toute sa vie finalement : déambuler librement dans les salles vides du musée et s'adonner au plaisir esthétique de la contemplation des œuvres. Il fera la rencontre d'une femme, sortie de nulle part, d'une « muse », qui le guidera à travers les salles dans une relation érotico-ludique jusqu'à l'aboutissement de cette quête, la disparition totale dans une œuvre d'art. Ce conte met en scène la dialectique récurrente des contingences matérielles et temporelles du pouvoir face aux promesses d'éternité et de beauté qu'offre l'art.

Après l'obscurité de l'Histoire et les heures sombres de la Terreur vues par Yslaïre, Nicolas de Crécy plonge le Louvre dans un futur hypothétique non moins sombre. Notre civilisation s'est éteinte et les glaces recouvrent entièrement le continent européen. Une équipe d'archéologues du futur, lors d'une expédition, découvre, surgissant des glaces, notre musée et ses collections abandonnées. Leurs tentatives de compréhension de ce qu'ils ont sous les yeux et de déchiffrement des œuvres tournent au loufoque, voire au non-sens, pour notre plus grand plaisir. Ce récit donne l'occasion à l'auteur de poser une question fondamentale à propos des musées, à fortiori des musées disposant de collections antiques comme le Louvre, et du rôle de l'archéologie dans la compréhension du passé. En effet, ne faisons-nous pas fausse route dans la compréhension d'une civilisation disparue à travers les explications fournies par l'examen des œuvres retrouvées ? Plus largement, l'auteur nous fait vivre ce qu'un visiteur peut ressentir devant l'immensité des collections du Louvre sans disposer de clés de lecture, d'éléments de compréhension.

Enki Bilal pose une autre question fondamentale : que retient l'histoire de l'art des témoignages du passé et comment s'opère le tri ? À travers les biographies totalement inventées, mais plausibles, des fantômes qui hantent les œuvres du musée, l'auteur revisite le genre et nous rappelle ainsi tout ce que l'histoire a oublié, les anonymes, les inconnus qui ont pourtant existé mais qui sont maintenant condamnés à errer tels des fantômes. Leurs vies étaient-elles moins importantes que celle restées à la postérité ?

Marc-Antoine Mathieu nous plonge dans les profondeurs du Louvre, musée organique sans cesse en évolution, qu'un personnage est chargé d'inventorier mais dont la tâche, immense et en perpétuelle évolution, se révèle infinie. Par un jeu subtil de mises en abyme visuelles et d'emplois d'anagrammes inspirées de « le musée du Louvre », l'auteur nous présente une version synthétique du métier (et surtout de la mission) de conservateur de musée tout en nous interrogeant sur notre condition humaine. Cette tâche sans fin n'est-elle pas en fait la quête de l'humanité ?

Enfin, toujours dans l'univers nocturne fantasmé, Éric Liberge nous raconte la vie du Louvre après sa fermeture. C'est le moment que choisissent les œuvres pour sortir de leur « prison » matérielle et régénérer leur âme (qui se vide quotidiennement par le regard des visiteurs) sous le contrôle d'un gardien complice chargé de les guider pour réintégrer les œuvres auxquelles elles sont liées. La surdité de ce gardien permet à l'auteur de développer le thème de la communication entre le public et les   uvres. A-t-on besoin du langage pour ressentir l'émotion esthétique et la partager ? L'art nous permet-il de se connecter directement avec une transcendance ?

Comme nous pouvons le voir, les bandes dessinées du Louvre soulèvent beaucoup d'interrogations : aux questions objectives (le fonctionnement du musée, la politique d'acquisition des œuvres, le rapport du public à l'art...) viennent se superposer les fantasmes les plus divers (la vie nocturne du Louvre, les réserves et ses trésors cachés, le voyage dans le temps...). Parmi ces questions, il en est une, centrale, qui concerne la « puissance » de l'œuvre d'art : maudite et mortelle chez Araki, magique chez Durieux, gardienne d'un passé chez Taniguchi, régénératrice chez Liberge ou survivante chez Crécy. Toutes abordent également les rapports de l'art et de la vie et nous entraînent dans les connections ou chemins qu'ils empruntent : analogies et échanges entre les visiteurs et les œuvres chez Prudhomme ou entre le monde de la mine et celui du musée chez Dupuy et Hui Phang, vies

d'anonymes qui ont croisé les œuvres chez Bilal, rapport de l'art et du pouvoir chez Durieux ou chez Yslaire, incarnation des œuvres en personnages vivants chez Araki ou attraction du musée en lieu de mémoire et de consécration pour la famille d'un ancêtre chez Davodeau. Nous le constatons, cette collection d'ouvrages de bande dessinée crée un lien puissant entre le musée et la cité, entre les collections du Louvre et le lecteur-visiteur, et permet d'éclairer le présent par la présence toujours très vivante du passé et de son questionnement.

L'exposition a choisi enfin de mettre en exergue la bande dessinée comme lieu par excellence du pur graphisme mis au service de la narration, de l'expression par le dessin qui relie les hommes dans sa spontanéité sensible et sa compréhension immédiate. Afin de marquer encore plus nettement ce lien universel du dessin, nous avons souhaité inviter des artistes japonais à ce projet (Shin'ichi Sakamoto, Mari Yamazaki, Katsuya Terada et Daisuke Igarashi). Une fois encore, leurs regards personnels, leurs cultures originales et leurs expressions singulières plongent le visiteur dans une atmosphère particulière et renvoient de nouvelles images du Louvre, de nouveaux prismes dont le visiteur pourra se servir afin d'appréhender le plus grand musée du monde, l'art et, pourquoi pas, lui-même...

L'art contemporain est dans l'ADN du Louvre

Le Louvre, depuis son origine jusqu'à nos jours, a toujours été un lieu de rencontres, de projets – et même de vie – pour les artistes contemporains. On peut dater cette particularité de l'époque où le Louvre était le palais des rois de France, leur demeure, avant de devenir le musée que l'on connaît. En effet, le Louvre ne s'est pas bâti en une seule fois et, roi après roi depuis Philippe Auguste, chacun s'est appliqué à marquer le palais de son empreinte en l'agrandissant et en le faisant évoluer avec son époque. En tout premier lieu, ces transformations successives se sont illustrées dans le domaine de l'architecture : pour faire refléter leur grandeur par leur résidence, les princes se devaient de faire appel aux meilleurs architectes pour les bâtiments, mais aussi aux plus grands artistes de leurs temps pour décorer les salles, créer le mobilier, les tentures, élaborer les programmes d'embellissement des espaces. Ainsi, les créations successives, de Pierre Lescot (cour Carrée) à Ieoh Ming Pei (pyramide) ou Rudy Ricciotti et Mario Bellini (salles du département des Arts de l'Islam), en passant par ceux de Percier ou de Lefuel, forment un dictionnaire visuel de l'architecture française, une grammaire et une histoire des styles. Certains projets comme celui de la Galerie d'Apollon au XVII^e siècle, initiée par Louis XIV et sous la direction de Charles Le Brun entre 1663 et 1683, s'achèveront même deux siècles plus tard avec la réalisation de son médaillon central (*Apollon vainqueur du serpent Python*) par Eugène Delacroix en 1851.

Résidence des rois, le Louvre fut aussi résidence des artistes : depuis Henri IV et jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, des personnalités du monde des arts logent au Louvre et y travaillent. Les Salons vont constituer un lien supplémentaire du Louvre avec la modernité. De 1699 à Louis-Philippe, se succéderont les expositions d'art contemporain dont Denis Diderot sera un des plus fameux commentateurs des nouvelles tendances.

Le Museum ouvre en 1793 et il est imaginé dès le départ comme un lieu d'enseignement où peintres et sculpteurs peuvent, par la copie des œuvres anciennes et la confrontation avec la tradition, aiguïser leur talent et engranger formes et images utiles à leur art. C'est seulement au XIX^e siècle et au début du XX^e que le Louvre va perdre cette ouverture sur la création contemporaine et s'enfermer peu à peu dans un rôle de palais des arts anciens. Seule, la

Chalcographie, faisant partie du département des Arts graphiques, va continuer d'acheter et de commander des œuvres à des artistes vivants. Même si en 1953 on commande le décor d'un plafond à Georges Braque (*Les Oiseaux*), il faut attendre la fin du XX^e siècle pour voir cette tradition reprendre vie. Et cela commence avec le jardin des Tuileries, qui va devenir petit à petit un musée de plein air de sculptures contemporaines. Aux statues d'Aristide Maillol exposées depuis 1964, viennent s'ajouter entre autres des œuvres d'Alain Kirilli (1986), de Louise Bourgeois (1996), de Giuseppe Penone (1999) d'Étienne Martin, d'Eugène Dodeigne, de Roy Lichtenstein (2000)...

À partir des années 2000, le Louvre s'engage dans une politique de commande de décors pérennes à des artistes contemporains : en 2007, on installe *Athanor* d'Anselm Kiefer ; en 2010 c'est au tour de François Morellet d'investir l'escalier Lefuel avec des vitraux de sa conception (*L'Esprit d'escalier*), puis, plus tard, Cy Twombly décore avec *The Ceiling* le plafond de la salle des bronzes grecs de l'aile Sully. Qu'il s'agisse d'intégrer le travail des artistes vivants dans les expositions temporaires ou de relancer la commande publique, l'enjeu est de démontrer la capacité du musée à actualiser sa mission originelle, à savoir être un modèle, une source d'inspiration pour les artistes. Les expositions « Contrepoint », entre 2004 et 2007, proposent aux artistes invités de choisir des salles du musée et des œuvres exposées qui dialogueraient avec leur propre création. Christian Boltanski, Ange Leccia, Jean-Michel Othoniel, Jim Dine, Louise Bourgeois, Richard Deacon, Anish Kapoor, entre autres, sont de l'aventure. Enfin, le musée offre à un artiste la possibilité de s'exprimer et de se confronter à un lieu ou à un type de collection, et même de présenter une rétrospective complète. C'est au tour de Jan Fabre, de Maurizio Cattelan, de Joseph Kosuth, de Yan Pei-Ming ou de Wim Delvoye de montrer tout l'intérêt et toute la force d'un tel dialogue.

Tous les arts ont été convoqués au Louvre ! De la photographie (Jean-Christophe Ballot, Patrick Faigenbaum, Jean-Luc Moulène, Candida Höfer, Christian Milovanoff, Mimmo Jodice, Jean-Baptiste Huyn) au cinéma (*Visage* de Tsai Ming-Liang, *Francofonia* d'Alexandre Sokourov), en passant par la danse (William Forsythe, Bill T. Jones, le Ballet de l'Opéra de Paris, le Conservatoire national de danse et de musique de Paris, le Centre de danse de Chaillot de Montalvo-Hervieu) ou la musique (Rodolphe Burger, la chanteuse Camille,

l'Orchestre de Radio France avec Kurt Masur, l'Orchestre de Paris avec Christoph Eschenbach et Pierre Boulez), le Louvre est redevenu la maison des artistes, il a retrouvé sa vocation !

Il était naturel d'ouvrir la porte au 9^e art, à la Bande dessinée ! Dès 2003, l'idée germa de faire venir au musée les représentants naturels et légitimes d'un art graphique en pleine explosion créatrice en France. Là encore, l'échange entre le travail de l'artiste et les collections du Louvre est privilégié : « carte blanche » et accès illimité aux salles sont donnés à l'auteur afin qu'il confronte son regard à celui des anciens maîtres et pour que mûrisse une création contemporaine. Cette invitation renoue complètement avec l'histoire du Louvre et son ADN de lieu de rencontres et d'échanges entre les arts et les artistes quelles que soient leurs époques respectives. En 2005, *Période glaciaire* de Nicolas de Crécy paraît et lance une collection d'ouvrages forte aujourd'hui de douze titres.

Quoi de plus naturel au fond pour la BD que retrouver ces ancêtres... En effet, l'une des sources de la bande dessinée dans l'art est ce que nous appelons l'art narratif. Et le Louvre regorge d'exemples d'œuvres d'art narratif, dont l'un d'eux est la prédelle du chef-d'œuvre de Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*. On y voit comment, « case » après « case », le peintre florentin raconte la vie de saint Dominique en associant parfois aux images des textes, comme le fait actuellement la bande dessinée. Ouverture vers la modernité ou simple retour aux sources, la bande dessinée au Louvre ne cesse de nous interroger sur l'art et sa compréhension, sur le musée et sa mission.

Le 9^e Art : un art neuf

« La Bande dessinée est-elle un art ? » C'est sous ce titre générique d'une série de cinq articles parus entre janvier et septembre 1964 dans la revue *Lettres et Médecins* que Claude Beylie utilise cette expression pour la première fois. Dans le numéro daté de mars 1964 nous pouvons lire, au détour d'une parenthèse : « Je propose, au passage, d'appeler [la bande dessinée] neuvième art, en hommage à Phil Corrigan, dit X-9, et parce que la huitième place est déjà réservée...ⁱ ». 1964 semble être sans conteste l'année de naissance de cette appellation. En effet, cette année-là, Morris (le créateur de Lucky Luke) et Pierre Vankeer – avaient-ils lu les écrits de Beylie ? – employèrent cette expression pour une série d'articles intitulée « 9^e Art » et sous-titrée « Musée de la bande dessinée », dans laquelle ils présentaient les classiques de la bande dessinée ; ces articles parurent pendant trois ans dans le *Journal de Spirou*ⁱⁱ. En 1971, le sort est scellé : la bande dessinée a semble-t-il gagné ses galons puisque dans l'ouvrage de Francis Lacassin, *Pour un neuvième art, la bande dessinée*ⁱⁱⁱ, l'auteur ne se donne pas la peine d'expliquer ce terme qu'il considère sans doute comme définitivement admis^{iv}.

Une reconnaissance qui fait toujours débat

« Pour arriver à s'aimer, il faut avant tout se comprendre » (proverbe japonais)

Pour autant il ne faudrait pas croire que les choses se sont passées si facilement. Rappelons que le débat ou la recherche d'une appellation pour cette nouvelle forme artistique est consubstantielle aux discussions et polémiques sur la nature même du médium. La question « Qu'est-ce que la bande dessinée ? » est tout aussi importante et n'a jamais été loin des débats et des réflexions lorsque l'on s'interrogeait sur le fait de savoir si c'était un art, *a fortiori* le neuvième. Cette appellation est donc le fruit d'une double et longue revendication, le résultat d'une lutte acharnée entre les défenseurs et les opposants à cette « consécration ». La bande dessinée est un art qui de surcroît n'appartient pas aux autres catégories comme la peinture ou la littérature, car, par sa nature complexe et hybride qui les conjugue tous les deux, elle mérite une place à part : la neuvième. C'est ce qui ressort du

premier article de Morris et Vankeer, dans lequel les auteurs affirment : « Les bandes dessinées sont nées avant le cinématographe de MM. Lumière. Mais on ne les a guère prises au sérieux pendant les premières décennies de leur existence, et c'est pourquoi la série d'articles qui débute aujourd'hui s'appellera 9^e Art^v ». Pour citer Thierry Groensteen, « L'expression de *neuvième art* apparaît clairement comme un outil lexicologique de revendication, comme une pétition de légitimité [...]. Apparue dans le contexte militant d'un combat pour la reconnaissance de la bande dessinée comme forme artistique à égalité de dignité avec les autres, l'expression devrait, plusieurs décennies plus tard, sanctionner un statut acquis, signifier qu'en terre française, la bande dessinée a définitivement conquis ses "lettres de noblesse"^{vi}... ». Sans vouloir faire ici l'historique de ces luttes, de cette longue et inexorable « ascension » d'une « forme dégradée de culture » vers la reconnaissance artistique, en passant par les appellations volontairement péjoratives de sous-culture, d'art populaire, d'anti-culture, de culture de masse ou de contre-culture, il faut bien reconnaître que l'expression « 9^e Art » est aujourd'hui incontestablement admise chez nos contemporains. Même s'il y a peu de temps encore, en 2013, Aurélie Filipetti, alors ministre de la Culture, en réponse à la question « **Est-ce que pour un ministre de la Culture, la bande dessinée est importante dans le paysage culturel ?** », déclarait : « C'est très important parce que la bande dessinée est un art populaire et une manière de faire lire les enfants. Les enfants qui lisent la bande dessinée ont une pratique culturelle importante. [...] C'est une grande fierté car la France et la Belgique font partie des grandes zones de la création de la bande dessinée dans le monde^{vii}. » Cette vision étroite, pour ne pas dire étriquée, a soulevé indignité et colère dans la profession et chez les bébéphiles qui n'en revenaient pas qu'une ministre de la Culture en France puisse manquer à ce point de clairvoyance et de compétence en la matière. Ces propos réducteurs constituent les derniers avatars d'une longue série d'incompréhensions, de négligences, de snobisme, d'inculture de la part d'une prétendue élite intellectuelle et artistique, qui, depuis plus d'un siècle maintenant, méprise et ignore cet art^{viii}. Le dernier exemple en date nous vient d'un « intellectuel » français, Alain Finielkraut, et ses propos nous instruisent sur le fait que la polémique s'est déplacée de la légitimité artistique à la définition même de cet art nouvellement consacré, son statut, son rang. En résumé, aujourd'hui en France, on ne s'inquiète plus de savoir si la bande dessinée est un art, mais on se demande plutôt s'il s'agit d'un art majeur ou d'un art mineur... « Pourquoi ne pas aimer la bande dessinée ? Mais s'en targuer c'est autre chose. C'est dire,

en sous-main, il n'y a pas d'art mineur. Et quand on dit il n'y a pas d'art mineur, non seulement on réhabilite les arts mineurs mais on vide les autres^{ix} ». Et lorsqu'on lui fait remarquer que ses diatribes « ne relèvent pas d'une argumentation solide mais du simple préjugé lié à son ignorance, n'offrant aucun exemple précis pour étayer ses propos », l'auteur de répondre : « J'ai osé dire, vous rendez-vous compte du sacrilège, que la bande dessinée était un art mineur... quand j'étais petit, ma mère me faisait la guerre si je lisais ce qu'on appelait des illustrés, elle préférait les livres. Je préfère la peinture, je préfère les livres^x. » Si, évidemment chacun est libre de s'exprimer, d'aimer ou pas telle ou telle chose, nous sommes consterné de constater que l'on peut donner une tribune à une personne ignorante et incompetente en la matière et, surtout, que cet avis (pourtant sans valeur) est pris en compte dès lors qu'il émane d'un personnage public... Finkelkraut ne fait finalement que reprendre et s'inscrire dans un courant anti-BD, né d'une réaction bourgeoise hostile à la nouveauté, rétive à l'idée de devoir faire de la place au nouveau venu, au 9^e Art, et qui préfère lancer ses intellectuels, chevaliers des Temps modernes, pourfendre la misérable à grands coups d'arguments fallacieux, d'oukases intempestives et de raisonnements ineptes car protectionnistes plutôt que d'accueillir avec bienveillance le petit dernier. Clement Greenberg avant lui, dans les années 1930, avait déjà cantonné avec morgue la bande dessinée dans ce qu'il appelait le kitsch, terme qui recouvre « un art et une littérature commerciaux, populaires, avec des chromos, des couvertures de magazines, des illustrations, des images publicitaires, de la littérature facile, des bandes dessinées, de la musique de guinguette, de la danse à claquettes, du cinéma hollywoodien, etc. » Le kitsch est « l'exemple même de tout ce qui est frelaté dans notre époque. » Il poursuit : « Ersatz de culture, le kitsch [est] destiné à ceux qui, incapables d'apprécier les valeurs de la culture véritable, n'en avaient pas moins soif de divertissements...^{xi} » Cet élitisme conservateur est compréhensible et pardonnable en 1939, année de la parution de l'article de Greenberg, alors que la bande dessinée n'a pas encore « explosé » et offert au monde tous les trésors artistiques et narratifs que nous lui (re)connaissons aujourd'hui – même si, en 1934, mourrait Windsor McCay, laissant derrière lui une œuvre exceptionnelle, *Little Nemo in Slumberland*. Nous pourrions ajouter avec Thierry Groensteen que si « le dessin a été tenu jadis pour la base de toute formation artistique, et si la valeur artistique des grandes œuvres littéraires n'est contestée par personne, pourquoi un projet narratif associant texte et dessin serait-il voué à la médiocrité, pourquoi l'association de ces deux formes de langage les

dégraderait-elle l'une et l'autre ? Pourquoi en sortirait-il nécessairement un hybride sans valeur ? Ne serait-il pas plus raisonnable d'envisager, au contraire, que la rencontre entre les possibilités de l'imagination narrative, les ressources du verbe et la puissance de l'image dessinée est de nature à générer des œuvres de qualité, riches de tout ce qu'elles mobilisent et, potentiellement, des plus sophistiquées ?^{xii} »

Le 9^e Art entre au musée

« La montagne et l'eau finiront par se rencontrer »
(proverbe chinois)

Nous pourrions débattre longtemps encore, mais force est de constater que la bande dessinée est un phénomène artistique en plein essor dans une France qui se place au carrefour international de nombreux échanges et influences qui le nourrissent. À nos yeux, il s'agit donc bien d'un art, un art contemporain vivant, novateur, protéiforme. Ce n'est pas sans raison que le musée du Louvre, dans sa volonté de s'ouvrir à l'art contemporain et à la cité par la création d'un dialogue entre ses collections et le travail d'un artiste vivant, est allé à la rencontre de la bande dessinée comme nouvelle forme de créativité contemporaine. L'enjeu est de démontrer la capacité du musée à actualiser sa mission originelle, à savoir être un modèle, une source d'inspiration pour les artistes et non de faire un « coup » promotionnel, instrumentalisant la bande dessinée comme certains pourraient le craindre. L'échange entre le travail de l'artiste et les collections du Louvre est privilégié : « carte blanche » et accès illimité aux salles sont donnés à l'auteur afin que ce dernier confronte son regard à celui des maîtres anciens et pour que mûrisse une création contemporaine. Cette invitation renoue complètement avec l'histoire du Louvre et avec son ADN de lieu de rencontre et d'échange entre les arts et les artistes quelles que soient leurs époques respectives. En 2005, *Période glaciaire* de Nicolas de Crécy paraît et inaugure une collection forte aujourd'hui de douze titres. Sans jamais enfermer la démarche dans des contraintes « objectives » ou scientifiques issues d'une histoire de l'art traditionnelle, la « carte blanche » favorise un libre échange entre l'auteur, sa singularité, sa créativité et les œuvres conservées au musée. Cette démarche valorise non seulement les collections du Louvre mais aussi le talent de l'auteur. Elle a pour ambition de créer une passerelle durable entre l'univers des musées et celui de la bande dessinée afin de sensibiliser le lecteur de bande

dessinée aux collections du musée et de permettre au public habituel du Louvre de découvrir une autre expression de l'art, partie prenante de la création contemporaine vivante. Ne serait-ce que par cette démarche, les lettres de noblesse chèrement acquises par la bande dessinée au cours du siècle dernier se trouvent non seulement validées mais aussi consolidées : « on ne peut nier la qualité de plusieurs des albums auxquels cette initiative a permis de voir le jour^{xiii} ». Même si d'autres musées ont associé leur image à la bande dessinée^{xiv}, ces collaborations sont pour le moment encore trop ponctuelles et n'ont pas l'ambition, comme au Louvre, de s'inscrire durablement en lançant une collection à part entière qui, par l'universalisme de ses auteurs et de ses univers graphiques, reflèterait l'universalisme des collections du musée. Orsay pourtant semble prendre cette voie au sérieux puisque ce musée a invité Catherine Meurisse en 2014, qui réalisa *Moderne Olympia*, puis Manuele Fior en 2015 pour *Les Variations d'Orsay*, et semble vouloir continuer avec de nouveaux ouvrages à venir.

Mais c'est quoi alors la bande dessinée ?

« En cherchant le vieux, on apprend du neuf »
(proverbe japonais)

Dans un discours de légitimation qui ne cesse d'osciller entre la sphère commerciale et le champ de la création s'insinue une éternelle confusion autour de l'objet même de ce discours : la « bande dessinée » désigne tour à tour industrie, médium, support physique ou art. Cette confusion se nourrit à son tour de la délicate opposition entre « bande dessinée » et « BD », entre objet culturel et objet commercial, entre phénomène artistique et produit de consommation.

Mais qu'en est-il aujourd'hui ? La bande dessinée a investi tous les champs : les salles des ventes, où les originaux se négocient au prix fort et battent régulièrement des records ; le cinéma, où elle s'affirme comme pépinière de talents et d'histoires (il suffit de voir les succès au box-office des films inspirés par les comics américains Batman, Spiderman, ou autres Iron Man ; par ailleurs en France, la bande dessinée est de plus en plus souvent adaptée au cinéma, et que dire des mangas japonais dont les séries télévisées rencontrent un succès mondial) ; l'enseignement, avec l'introduction depuis plusieurs années de ce médium dans le module histoire des arts – pour instaurer des situations pédagogiques nouvelles favorisant

les liens entre la connaissance et la sensibilité, ainsi que le dialogue entre les disciplines ; les écoles d'art qui ont créé des cursus de formation à la bande dessinée pour les élèves dessinateurs comme l'École Estienne à Paris, l'Académie de saint-Luc à Bruxelles ou l'École européenne supérieure de l'image à Angoulême ; les musées et les galeries d'art, où les expositions font florès ainsi que la multiplication de musées ou de fondations dédiés à cet art ; l'Université, dont l'ouverture du cursus à l'étude de ce médium a permis la création et l'apparition de Mémoires de Master et de thèses de doctorat.

Pourtant, comme nous l'avons vu, certaines élites continuent de mépriser cet univers, comme d'autres s'en prennent au rock and roll ou à d'autres formes artistiques nouvelles car considérées comme des manifestations de la sous-culture. Nous pourrions rétorquer avec Benoît Peeters que « bien sûr, une immense partie de la production est médiocre. Mais c'est aussi le cas en littérature ou dans n'importe quel domaine artistique^{xv} ». À suivre leur raisonnement, nous pourrions décréter que la musique n'est pas un art parce qu'il existe de la musique commerciale. Mieux, rappelons-nous le moment où le jazz est apparu sur la scène musicale : il fut aussitôt conspué et qualifié de « musique de nègres », toujours par ces mêmes élites... Aujourd'hui, personne ne penserait que le jazz n'est pas de la musique, personne ne dirait que ce n'est pas un art ! Au contraire, ce genre musical est souvent considéré de nos jours comme une musique élitiste, voire intellectuelle. Pourquoi la bande dessinée n'aurait pas ses Duke Ellington, ses Ella Fitzgerald, ses Miles Davis ? Ce qui est valable pour l'un ne le serait pas pour l'autre ? Nous comprenons bien que l'inscription de la bande dessinée au panthéon des arts s'accompagne d'une interrogation grandissante quant à sa véritable valeur et qu'il faudra du temps encore pour que sa légitimité ne fasse plus aucun doute. Rappelons simplement que ce discours – qui n'est pas nouveau – ne nous étonne pas. C'est l'éternel débat des Anciens et des Modernes, l'Académie contre l'Art nouveau, le Salon officiel contre celui des Refusés... Plus loin encore, nous pouvons évoquer le *paragone* cher aux artistes et intellectuels de la Renaissance, à savoir, par la comparaison des arts, réussir à déterminer lequel est supérieur aux autres. Rappelons à ce propos que les peintres italiens, dès le ^{xv}^e siècle, revendiquaient pour leur profession un meilleur statut social, coïncés qu'ils étaient, parmi les teinturiers et les pharmaciens, dans une catégorie considérée comme un art mineur qui ne leur permettait pas d'accéder aux privilèges et au respect réservés aux Arts libéraux. L'histoire a souvent le hoquet et les hommes la mémoire courte. Alors, comme dans beaucoup d'autres domaines artistiques, et comme il est

apparemment de tradition historique, allons-nous attendre que les artistes soient morts pour enfin admettre leur talent ? Que doit-il se passer pour voir le dédain et le mépris se muer en reconnaissance ?

Mais pour d'autres intellectuels, heureusement, la bande dessinée « est un objet insolite qui est le seul à réunir cinq caractéristiques : une absence de légitimité, un succès massif, un art, une communication, une révolte. La BD est un art singulier où le dessin d'un individu s'adresse à un consommateur individuel tout en s'inscrivant dans un cadre collectif. C'est cette étrangeté qui en fait tout l'intérêt. Elle est liée au papier et au dessin, et elle s'inscrit aussi dans une tradition séculaire^{xvi}. » En 2014, François Boespflug, historien de l'art, professeur d'université à Strasbourg, répondait à la question du *Figaro* « Que pensez-vous de l'entrée de la bande dessinée aux Éditions Citadelles & Mazenod ?^{xvii} » : « Dans le fond, cela me réjouit. J'aime quand l'art ouvre les frontières. J'aime lorsque la valeur de l'art s'enrichit, s'affranchit de certains *a priori*. L'histoire de l'art me passionne dans la mesure où elle est capable d'évoluer, d'abolir des distinctions entre l'art *stricto sensu* et des "sous-arts" définis comme tels pour des raisons contestables. Voilà donc une opération salutaire^{xviii}. »

Art graphique narratif, art du multi-cadre, art séquentiel mixte, littérature dessinée, « art narratif et visuel qui produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte^{xix} », ou encore « Images picturales et autres, volontairement juxtaposées en séquences, destinées à transmettre des informations et/ou provoquer une réaction esthétique chez le lecteur^{xx} », média-culture, transmédia, récit rythmé, avec ou sans texte, imprimé et reproductible..., la bande dessinée, qui répond aujourd'hui à plus d'une dizaine de définitions, semble un art inclassable. Elle échappe aux tentatives de catégorisation par sa nature même : une littérature et un art visuel (graphique). C'est une production qui aborde tous les thèmes et s'empare de tous les genres. Mais peut-on également définir la littérature ? Comment trouver une définition permettant de regrouper *Ulysse* de James Joyce, la Comédie humaine de Balzac, les haïkus japonais et la littérature de gare ? « Face à un art si riche en possibilités, mieux vaut s'en tenir à une définition minimale, fondée sur le caractère séquentiel de ces images qui ne fonctionnent pas du tout comme une série de tableaux, à l'instar des variations sur la cathédrale de Rouen de Claude Monet : elles créent une forme de continuité narrative, qui peut être de nature romanesque mais aussi poétique ou plus proche de l'essai^{xxi}. »

Il semble donc vain de vouloir enfermer le 9^e Art dans une définition toujours plus restrictive et incomplète ou insatisfaisante. Le projet du Louvre n'a même jamais eu pour ambition de s'inscrire dans ces débats ou controverses car il était acquis depuis le départ que nous n'allions pas parler d'un *produit*, mais bien d'une *œuvre*. Cet art, neuf, méritait les honneurs de notre institution et ses représentants pouvaient dignement rejoindre leurs illustres prédécesseurs invités dans nos murs et apporter, à leur façon, une pierre supplémentaire à l'édifice culturel que le Louvre construit depuis son origine avec la création contemporaine. Une façon, non pas de faire du neuf avec du vieux, mais de s'inscrire dans son époque et d'opérer une continuité d'échanges, de regards croisés et de dialogue entre notre patrimoine d'hier et celui d'aujourd'hui.

ⁱ Thierry Groensteen, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>.

ⁱⁱ Cette rubrique apparaît pour la première fois le 17 décembre 1964 dans le n° 1392 de *Spirou*, et s'arrête à l'été 1967, avec le n° 1523, totalisant une cinquantaine d'articles.

ⁱⁱⁱ Paris, 1971 ; livre rédigé dès 1967-1968 et réédité en 1982.

^{iv} Il est intéressant de noter par ailleurs que Francis Lacassin était alors titulaire de la première chaire d'histoire de la BD à l'université Paris-I-Sorbonne, son cours portant sur l'histoire et l'esthétique de la bande dessinée. Le fait d'enseigner cette matière dans une si prestigieuse université conférait sans nul doute un sentiment de légitimité bien naturel, voir Thierry Groensteen, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>.

^v https://fr.wikipedia.org/wiki/Classification_des_arts.

^{vi} Thierry Groensteen, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>.

^{vii} <http://www.actuabd.com/Angouleme-2013-Aurelie-Filippetti>.

^{viii} Je renvoie le lecteur à cette page pour plus d'informations : <http://rue89.nouvelobs.com/rue89-culture/2013/02/07/la-bd-pour-les-enfants-et-pas-du-tout-en-crise-selon-aurelie-filippetti-239412>.

^{ix} <http://www.lefigaro.fr/bd/2014/06/13/03014-20140613ARTFIG00324-finkielkraut-considere-la-bande-dessinee-comme-un-art-mineur.php>.

^x <http://www.lefigaro.fr/bd/2014/06/13/03014-20140613ARTFIG00324-finkielkraut-considere-la-bande-dessinee-comme-un-art-mineur.php>.

^{xi} Clement Greenberg, « Avant-garde et kitsch », XXXXX, voir aussi le cours de Thierry Groensteen reproduit sur le site de la Cité internationale de la bande dessinée, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article929>.

^{xii} Thierry Groensteen, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article451>.

^{xiii} Thierry Groensteen, <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article929>.

^{xiv} Christophe Girard *Matisse Manga*, réalisé en 2010 à la suite d'une invitation par le musée Matisse de Nice ; Frédéric Bézian, *Bourdelle, Le visiteur du soir*, réalisé en 2010 sur invitation du musée Bourdelle à Paris ; Edmond Baudouin, *Dali par Baudouin*, à l'occasion de l'exposition « Dali » en 2012 au musée national d'Art moderne à Paris..., À l'étranger aussi, certaines institutions emboîtent le pas comme le Musée Thyssen-Bornemisza à Madrid qui a publié en 2015 un ouvrage de Miguel Ángel Martín, *Mitos del Pop*, à l'occasion de l'exposition sur le Pop Art ; une bande dessinée serait également programmée en 2016 pour le musée du Prado toujours à Madrid ; en Belgique, les Musées royaux des Beaux-Arts exposent les planches originales de Ben Gijsemans issues de son album *Hubert*...

^{xv} Benoît Peeters, <http://www.books.fr/la-bd-est-lun-des-arts-aujourd'hui-les-plus-creatifs/>.

^{xvi} Éric Dacheux, Dominique Wolton, « Si la BD n'existait pas, il faudrait l'inventer ». Entretien avec Dominique Wolton, directeur de l'ISCC, *Hermès, La Revue* 2009/2 (n° 54), p. 23-25

^{xvii} À propos du livre somme paru, en 2012, chez le grand éditeur d'art Citadelles et Mazenod, *L'Art de la bande dessinée*, Paris, 2012.

^{xviii} <http://www.lefigaro.fr/bd/2014/06/13/03014-20140613ARTFIG00324-finkielkraut-considere-la-bande-dessinee-comme-un-art-mineur.php>.

^{xix} J'ai trouvé cette définition dans Thierry Groensteen, « Définitions », *L'Art de la bande dessinée*, Paris, 2012, p. 66.

^{xx} Scott McCloud, *L'Art invisible*, Paris, 2007, p. 28.

^{xxi} Benoît Peeters, <http://www.books.fr/la-bd-est-lun-des-arts-aujourd'hui-les-plus-creatifs/>.