

Sorbonne Université – Faculté des Lettres
UFR de Langue Française
M2 de Langue Française, finalité Recherche

LA BANDE DESSINÉE CONTEMPORAINE REPRÉSENTE
L'ART DU XIXE SIÈCLE : CATHERINE MEURISSE ET LE
TABLEAU

Présenté par Arianna Bocca-Pignoni
Sous la direction de M. Jacques Dürrenmatt
Membre du jury Mme Roselyne de Villeneuve
Année universitaire 2020-2021

REMERCIEMENTS

Merci à Jacques Dürrenmatt de m'avoir, encore une fois, fait confiance dans mes recherches tout en m'apportant les conseils nécessaires. Je suis enthousiaste à l'idée de continuer mon parcours sous votre direction.

Merci à Roselyne de Villeneuve d'avoir accepté de siéger à mon jury. Je tiens aussi à remercier Mme de Villeneuve pour la qualité des travaux dirigés qu'elle dispense en troisième année de licence et que j'ai eu le plaisir de suivre il y a maintenant deux ans.

Merci à mes amies de longue date, Lilla Berger et Lola Legendre, pour leurs relectures avisées et rigoureuses, ainsi que leur soutien quotidien. Merci à Madeleine Gourier qui malgré la distance sait rester présente. Vos amitiés sont précieuses.

AVERTISSEMENTS

A propos des annexes

Pour ne pas surcharger le texte les reproductions des planches intégrales ont été placées en annexe.

Un lexique a été placé à la fin du mémoire, les mots définis dans celui-ci sont signalés lors de leur première occurrence par une astérisque (*).

A propos de la féminisation et de l'écriture inclusive

Ce mémoire traitant d'une femme auteur, la féminisation de ce terme me semblait nécessaire, ainsi la forme « autrice » est employée pour un sujet féminin.

L'utilisation du point médian et de certains termes épicènes me semblait également nécessaire.

INTRODUCTION

Catherine Meurisse publie son premier livre en 2005, *Causerie sur Delacroix*¹. Dès sa sortie de l'École Estienne, l'autrice montre sa fascination pour les beaux-arts et la littérature du XIXe siècle. Cette dernière s'inscrit alors dans une tradition de bandes dessinées qui représentent, réinterprètent et s'amuse des œuvres canonisées (ou non) des autres arts. Si cette pratique n'est pas récente dans la bande dessinée, elle devient néanmoins un phénomène avec de plus en plus d'ampleur médiatique ; en effet, la production d'albums sur les beaux-arts a été encouragée par la création de collections éditoriales dédiées. Une des collections les plus prolifique est celle issue de la collaboration entre les éditions du Musée du Louvre et Futuropolis. Depuis 2005, celle-ci propose à des auteurs et des autrices de bande dessinée de s'emparer des collections du musée et de l'espace muséal avec pour but de promouvoir l'institution. La collection compte déjà trente-cinq titres, le dernier en date étant celui de Charles Berbérian, *Les Amants de Shamhat*², paru en juin 2021. Imitant le Musée du Louvre, les éditions du Musée d'Orsay lancent en 2014 une collaboration analogue, inaugurée par Catherine Meurisse et son album *Moderne Olympia*³. La maison d'édition Futuropolis se crée alors un large catalogue d'albums prenant pour sujet les beaux-arts ou le musée. Selon le discours promotionnel des éditeurs, ces publications ont avant tout une vocation de démocratisation : à travers ces ouvrages à large diffusion les musées cherchent à toucher un public qui ne serait pas coutumier du musée. Cette volonté assumée par les maisons d'édition récolte des résultats mitigés. Marion Lejeune mentionne cette contradiction : « des enquêtes ont prouvé que les lecteurs de bande dessinée, qui appartiennent en majorité aux catégories socioprofessionnelles supérieures, cumulent les activités culturelles : plus on lit de bandes dessinées et plus on va au musée. »⁴ En parallèle, les bandes dessinées biographiques

¹ C. MEURISSE, *Alexandre Dumas – Causerie sur Delacroix, Librement adapté par Catherine Meurisse*, Thônex, Editions Drozophile & Quiquanquoï, 2005, coll. « La collection ».

² C. BERBERIAN, *Les Amants de Shamhat*, Paris, Futuropolis et Louvres éditions, 2021.

³ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, Paris, Futuropolis et Editions du Musée d'Orsay, 2014.

⁴ M. LEJEUNE, « L'énigme des images : tableaux et dessins comme objets d'enquête en littérature et en bande dessinée contemporaines », thèse de doctorat sous la direction de Denis MELLIER, Université de Poitiers, soutenue le 2 octobre 2020, p.51. La chercheuse s'appuie sur les enquêtes suivantes : C. EVANS et F. GAUDET, « La lecture de bandes dessinées », *Culture études*, Ministère de la culture et de la communication, mars 2012, téléchargeable sur le site <http://www.culturecommunication.gouv.fr>.

connaissent un essor fulgurant⁵. Les vies des artistes ne faisant pas exception, Glénat commandait régulièrement à des bédéistes des biographies des grands noms de la peinture occidentale pour alimenter sa collection « Les Grands Peintres »⁶ (qui compte 19 titres !), publiée entre 2015 et 2017. Contrairement aux albums produits par les éditions du Musée du Louvre ou du Musée d'Orsay, le but de la collection « Les Grands Peintres » n'est plus la promotion d'un musée mais une approche amusante et décalée de l'histoire de l'art. Les paysages éditoriaux montrent qu'un intérêt particulier est porté aux bandes dessinées qui prennent l'art pour sujet.

A côté de ce foisonnement éditorial, il est possible de noter une multiplication des expositions dédiées à la bande dessinée. Ces manifestations montrent le goût actuel de mêler deux univers et sont aussi l'occasion de créer des ressources critiques et des articles précieux pour la réflexion développée dans ce mémoire. *Les Cahiers de la BD*, lors de son numéro d'octobre-décembre 2020, prend la problématique suivante pour son dossier central : « La bande dessinée doit-elle entrer au musée ? »⁷, au cours de ce numéro, un article retrace les « 10 expos [de bande dessinée] qui ont marqué l'histoire »⁸. Celui-ci montre que les manifestations culturelles liées à la bande dessinée sont de deux types : les expositions spécialement dédiées au médium ou à un·e auteur·rice ; les « expositions thématiques »⁹ qui « confrontent »¹⁰ la bande dessinée à un thème plus large ou à des éléments de leurs collections, par exemple « Archi et BD, la ville dessinée »¹¹. Dans le cas des expositions thématiques, il s'agit encore trop souvent de mêler ces deux espaces, la bande dessinée et les beaux-arts, considérés comme hermétiques l'un à l'autre. En résulte des expositions comme « Picasso et la bande dessinée » qui, pour attirer un nouveau public au sein du musée, ne font que présenter la figure du peintre comme un sujet, un filon narratif exploitable pour le neuvième art, mettant de côté toute la réflexion

⁵ T. GROENSTEEN, *La Bande dessinée au tournant*, Bruxelles et Angoulême, Les Impressions nouvelles et La Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2017, p. 38.

⁶ *Site Internet des éditions Glénat*, collection « Les Grands Peintres », [en ligne] consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.glenat.com/bd/collections/les-grands-peintres>

⁷ L. SERVIN, « 10 expos de BD qui ont marqué l'histoire », *Les cahiers de la BD*, n°12 octobre-décembre 2020, pp. 61-63.

⁸ *ibid.*, p. 61.

⁹ L. SERVIN, « Quand le 9^e art sort de sa bulle », *Les cahiers de la BD*, n°12 octobre-décembre 2020, p. 60.

¹⁰ *ibid.*

¹¹ *ibid.*, p. 63.

critique que les bédéistes peuvent apporter. Ces événements sont accueillis dans des musées qui ne sont pas coutumiers avec l'exposition de la bande dessinée. En France, la seule institution spécialisée est le Musée de la bande dessinée de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image. Établissement qui fête ses trente ans cette année et qui a su proposer, tout au long de sa période d'activité, cent trente-trois expositions¹². L'exposition *La BD s'attaque au musée !* (présentée en 2008 au musée Granet d'Aix-en-Provence) a su sortir son épingle du jeu et apporter une réflexion nouvelle autour des relations entre le musée et la bande dessinée. Son catalogue d'exposition est un document précieux pour la réflexion autour de ce thème. Cet événement avait pour but médiatique et commercial « aussi bien [d']offrir un point de vue neuf sur le musée lui-même à ceux qui en sont déjà familier, qu'attirer les lecteurs de bande dessinée au musée, lieu qu'ils considèrent trop souvent comme élitiste. »¹³. Il en résulte une analyse intéressante de la représentation de l'espace muséal et de ses acteurs en bande dessinée. L'ouvrage pourrait même arriver à des conclusions d'ordre génériques pour un sous-genre de la bande dessinée du musée. Malheureusement, l'exposition ne s'empare que de la représentation du musée, de ses espaces, des fonctions et détournements que produisent les auteurs et les autrices de bande dessinée. La question de l'œuvre et de la possibilité de la construction d'un discours critique à travers la bande dessinée sont mises à l'écart. Le catalogue se cantonne à la vision de l'œuvre comme un ressort comique ou un déclencheur narratif pour l'histoire qui va se dérouler, souvent une enquête policière, comme la très célèbre aventure de Tintin, *L'Oreille cassée*¹⁴ d'Hergé.

La production de Catherine Meurisse est intéressante car en s'emparant de cette tendance actuelle de la « BD sur l'art », elle joue avec les différents genres bédéiques déjà existant : la biographie, l'anecdote et la fiction. S'appuyer sur les créations de cette seule autrice permet d'ajouter à ce travail une dimension diachronique, de remarquer les évolutions et les changements de style sur une quinzaine d'année. Les trois albums qui composent le corpus de

¹² Page Instagram de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l'Image, [en ligne] mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 1 avril 2021. URL : https://www.instagram.com/p/CNE5nMQhGGV/?utm_source=ig_web_copy_link

¹³ M. JOSSAINS MASINI, « Préface », dans L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *La BD s'attaque au musée !*, Aix-en-Provence, Images en manœuvres éditions, Musée Granet, 2008, p. 5.

¹⁴ HERGE, *L'Oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937.

ce travail sont : *Le Pont des Arts* (2012)¹⁵, *Moderne Olympia* (2014)¹⁶ et *Delacroix* (2019)¹⁷. Ce dernier est une reprise du travail de fin d'étude de la dessinatrice à l'Ecole Estienne, *Causerie sur Delacroix*¹⁸, publié en 2005. En 2019, elle renouvelle sa production en donnant aux œuvres du peintre une plus grande place. En dépassant à certains moments l'aspect narratif de la bande dessinée, l'autrice s'autorise des parenthèses non-narratives pour introduire des reproductions ou des réinterprétations des œuvres de Delacroix, faisant alors évoluer sa pratique de la bande dessinée et du dessin. Dans *Moderne Olympia*, premier album paru dans la collection entre le Musée d'Orsay et Futuropolis, Catherine Meurisse s'empare des œuvres et leur donne vie dans l'espace du musée. Ainsi, l'*Olympia* (de Manet) s'émancipe et vit sa propre histoire. Dans ce livre, les tableaux sont disloqués et les personnages sont affranchis de leur toile. Contrairement à *Delacroix*, c'est tout le musée qui est pris pour sujet, les œuvres étant inhérentes à l'espace du Musée d'Orsay, elles ne peuvent prendre vie qu'au sein de cet édifice. La relation entre œuvres peintes et espace d'exposition est une question abordée par l'autrice dans cet album. Enfin, *Le Pont des Arts* est un des albums didactiques de l'autrice. Par son organisation en chapitre et la manière dont les sujets sont traités, il se rapproche de *Mes hommes de lettres* publié en 2008. Dans ces bandes dessinées, l'autrice construit son propos de manière thématique, cet album traite des relations entre les écrivains et la peinture. Louise Jambou, dans son analyse des voix narratives dans cet album, remarque que c'est plus la « subjectivité du regard de l'artiste qui est sujet de ce livre »¹⁹. Puisque, sur une quinzaine d'année, l'autrice a publié régulièrement des albums représentant les arts (la peinture, la littérature), l'analyse du corpus proposé permet de montrer l'évolution d'une pratique dans l'introduction et les détournements des œuvres peintes consacrées de l'histoire de l'art. Si toutefois sa pratique de dessinatrice évolue, les tableaux représentés restent les mêmes. En effet, Catherine Meurisse porte une attention particulière à la peinture du XIXe siècle, les lecteurs et lectrices retrouvent tout au long de ses albums, les œuvres de Delacroix, Manet, Ingres, Moreau, Monet et bien d'autres. *La Liberté guidant le peuple* est un des tableaux les plus cités par l'autrice dans le

¹⁵ C. MERISSE, *Le Pont des Arts*, Paris, Sarbacane, 2012.

¹⁶ C. MERISSE, *Moderne Olympia*, *op. cit.*

¹⁷ A. DUMAS, C. MERISSE, *Delacroix*, Paris, Dargaud, 2019.

¹⁸ C. MERISSE, *Alexandre Dumas – Causerie sur Delacroix*, *Librement adapté par Catherine Meurisse*, *op. cit.*

¹⁹ L. JAMBOU, « Catherine Meurisse marionnettiste : la diversité des voix narratives dans "mes hommes de lettres" et "le pont des arts" », *Neuvième art 2.0*, [En ligne], mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 3 janvier 2021. URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1322>

corpus, les différents traitements qu'il subit serviront alors de fil rouge pour les analyses développées dans ce travail.

La question de l'art et de la bande dessinée occupe la critique scientifique depuis quelques années maintenant. Déjà en 1986, *Les Cahiers de la bande dessinée* s'étaient emparés du sujet avec un dossier courant sur cinq numéros : « Bande dessinée et peinture »²⁰. Les différents théoriciens s'interrogeaient sur les relations entre les deux médias, tant dans la bande dessinée que dans la production picturale des auteurs et autrices de bande dessinée. Ces numéros traitaient également de questionnements propres à la bande dessinée, tel que la manière dont les créateurs et créatrices introduisent les tableaux dans leurs planches*. Thierry Groensteen (qui a participé au thème « Bande dessinée et peinture »), rédacteur en chef de la revue en ligne *Neuvième Art 2.0* a également créé un dossier thématique, « à la croisée des arts » dans lequel sont examinés les rapports entre la bande dessinée et les autres arts consacrés (littérature, cinéma, théâtre, peinture) ou non (les arts numériques). Ainsi, le dossier « quand la bande dessinée parle d'art ... »²¹ est composé des retranscriptions de trois conférences données par le théoricien entre 2014 et 2015. Dans ces trois textes, Thierry Groensteen aborde : la possibilité qu'a la bande dessinée de représenter et de mettre à distance l'art consacré ; les biographies d'artistes, très en vogue ces derniers temps, et le personnage de l'artiste ; les liens entre l'art contemporain et la bande dessinée et comment l'art contemporain s'est inspiré de ce médium. Outre cette production critique, les catalogues d'exposition sont de précieux documents pour nourrir la réflexion de ce travail, notamment *La BD s'attaque au musée !*²². Cet ouvrage, mentionné plus haut, s'interroge sur la représentation du musée, des œuvres et du public dans la bande dessinée. Il a nourri la pensée de Marion Lejeune dans sa thèse, « L'énigme des images : tableaux et dessins comme objet d'enquête en littérature et bande dessinée contemporaine ». Dans ce travail, Marion Lejeune s'interroge sur les relations entre le tableau et la narration. Soutenue fin 2020, cette thèse apporte des réflexions intéressantes sur le sujet, la chercheuse étudie « les enjeux de la présence intradiégétique d'œuvre d'art dans les récits

²⁰ « Balise : Bande dessinée et peinture », *Les cahiers de la Bande dessinée*, 1986, n°68 à 72.

²¹ T. GROENSTEEN, « Quand la bande dessinée parle d'art ... », *Neuvième Art 2.0*, 2015, [En ligne], mis en ligne mai 2015, consulté le 20 octobre 2020. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique123>

²² L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *La BD s'attaque au musée !* Marseille et Aix-en-Provence, Images en manœuvres éditions, Musée Granet, 2008.

policiers ou d'inspirations policières »²³, tant en littérature qu'en bande dessinée contemporaines²⁴. Parallèlement à ces textes qui se focalisent spécifiquement sur la question de la représentation de l'art, et surtout du tableau en bande dessinée, des ouvrages généraux comme *Système de la bande dessinée* (vol. 1 et 2)²⁵ de Thierry Groensteen et *Lire la bande dessinée*²⁶ de Benoit Peeters abordent les problèmes formels que posent l'introduction du tableau dans la narration.

Les albums de Catherine Meurisse ne sont pas l'objet de nombreuses recherches. Toutefois, les diverses reconnaissances institutionnelles que l'autrice a reçu durant l'année 2020 ont poussé la critique à s'intéresser à sa production. L'autrice a, en effet, été finaliste pour le grand prix d'Angoulême deux années de suite (en 2020 et 2021), été la première dessinatrice de bande dessinée nommée à l'Académie des Beaux-Arts, été, avant de démissionner, marraine de « l'année de la BD » organisée par le ministère de la Culture et enfin, une exposition rétrospective lui a été consacrée à la Bibliothèque publique d'information (de septembre 2020 à janvier 2021). De fait, fin 2020, *Neuvième Art 2.0* lui consacre un dossier de cinq articles. Deux d'entre eux sont particulièrement intéressants pour ce travail. D'abord celui de Thierry Groensteen, « Olympia sur un plateau... »²⁷ qui ouvre des pistes de réflexion sur la figure centrale de l'album *Moderne Olympia*. Ensuite, l'article de Louise Jambou « Catherine Meurisse marionnettiste : la diversité des voix narratives dans "Mes hommes de lettres" et "Le Pont des Arts" »²⁸ traite de la place des narrateurs dans ces deux albums didactiques jouant avec la polyphonie. Ainsi, en s'appuyant sur ces diverses ressources, ce travail permet d'entrer dans la continuité d'une critique qui s'interroge sur les liens entre les œuvres et la bande dessinée sous le prisme de la production d'une autrice contemporaine.

La bande dessinée et le tableau ont souvent été présentés comme deux espaces absolument distincts qui « devraient s'exclure, se détester »²⁹. En effet, le tableau est

²³ M. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 2

²⁴ *ibid.*

²⁵ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, vol. 1 et 2, Paris, PUF, 1999 ; 2011, coll. « Formes sémiotiques ».

²⁶ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, (2^e éd.), Paris, Flammarion, 2003, coll. « Champs arts ».

²⁷ T. GROENSTEEN, « Olympia sur un plateau ... », *Neuvième art 2.0*, [en ligne], mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 4 janvier 2021. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1323>

²⁸ L. JAMBOU, *art. cit.*

²⁹ P. STERCKX, « La loupe ou l'éponge », *Les Cahiers de la bande dessinée*, mai-juin 1986, n°69, p.77.

« spatialement fermé »³⁰ contrairement à la case* de bande dessinée qui est comprise dans une succession graphique d'autres vignettes*. La narration du tableau « repos[e] sur une *condensation* : résumer par un seul moment une situation complexe »³¹ alors que la bande dessinée développe un récit séquentiel de planche en planche. Le tableau est unique tandis que la bande dessinée est un art reproductible. Malgré ces différences intrinsèques, les dessinateurs et dessinatrices se plaisent à introduire des toiles dans leur bande dessinée et Catherine Meurisse le fait dans la grande majorité de ses albums. Ainsi, quels sont les procédés que l'autrice du corpus emploie pour introduire les toiles dans ses narrations et quels sont les effets sur le flux narratif de la bande dessinée ? Mais aussi, dans quels buts sont mêlés ces deux espaces sémiotiques ? Et enfin, au vu de la grande production éditoriale, est-il alors possible de déduire d'album en album des traits distinctifs de la « bande dessinée sur l'art » dans le but d'en faire une typologie ?

Ce travail se donne pour but de répondre à ces interrogations en se basant sur le corpus présenté précédemment. Il s'organisera en trois chapitres, le premier repose sur la construction d'une typologie de la « bande dessinée sur l'art » en traitant les spécificités génériques, graphiques et narratologiques des albums du corpus. Le deuxième s'arrête sur un élément constitutif et emblématique tant de la bande dessinée que du tableau, le cadre, dans le but d'analyser ses effets sur la narrativité. Enfin, le troisième et dernier chapitre porte sur les visées des albums de ce type et sur les moyens narratifs mis en place par l'autrice pour appuyer son propos.

³⁰ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 23.

³¹ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 23.

CHAPITRE 1 : LA « BANDE DESSINÉE SUR L'ART » : UNE TYPOLOGIE

Ce premier chapitre a pour vocation de mettre en exergue les traits formels, narratifs et esthétiques de la « bande dessinée sur l'art ». Ces dernières années, la publication d'album qui prennent pour sujet les arts-plastiques, les artistes ou les musées a considérablement augmenté. Dans leur pluralité, ces albums partagent des traits narratifs et formels qui permettent de les regrouper sous la catégorie des « bandes dessinées sur l'art ». Celles-ci abordent une grande multitude de sujets et de thèmes, de la non-fiction (biographie, anecdote, vulgarisation) à la fiction sur l'art en passant par l'utilisation du musée ou du tableau pour créer une intrigue. Outre les différences de thèmes, une problématique formelle se trouve être au centre de tous ces albums, il s'agit de la question de l'introduction dans l'espace bédésique d'un élément graphique d'une autre nature sémiotique et narrative : le tableau. La manière d'introduire le tableau est un problème auquel tous les bédésistes travaillant sur les beaux-arts se confrontent. Les choix faits par les créateur·rice·s sont d'ailleurs très vite relevés et analysés par les critiques de la bande dessinée. Dès 1986, *Les Cahiers de la Bande dessinée* dédie un dossier courant sur cinq numéros, « Bande dessinée et peinture »³² dans lequel les critiques questionnent tant le rapport entre un·e auteur·rice de BD et sa production picturale, tant l'enchevêtrement entre le tableau et la bande dessinée lorsqu'un·e bédésiste se décide à introduire une œuvre dans le cours de son album. En effet, le tableau et la case de bande dessinée sont deux espaces sémiotiques radicalement différents, l'introduction du premier dans le flux narratif d'un album a des conséquences sur la narrativité, et au contraire, le mouvement de la bande dessinée produit des effets sur l'immobilisme du tableau. À ces interrogations autour de la narration s'ajoute pour les dessinateur·rices·s le choix formel de l'identité graphique de l'œuvre introduite. Comment introduire la production graphique d'une autre personne sans corrompre l'œuvre dans un médium qui par sa nature même (l'album) va trahir au moins le format³³, et surtout lorsque cet autre est un·e artiste pratiquant un art considéré plus légitime. Pour répondre à ces interrogations, différents critères de classification peuvent convenir dans une typologie de ce sous-genre très prolifique, c'est selon les critères de cette typologie que s'organisera le chapitre. D'abord une analyse d'un point de vue générique qui traitera les genres de récits. Ensuite, pour répondre à l'impératif d'ordre formel, la deuxième partie sera le lieu pour s'interroger sur les

³² « Bande dessinée et peinture », *art. cit.*

³³ T. GROENSTEEN, « L'engeance de l'art », *Les cahiers de la Bande dessinée*, 1986, n°68, p.92.

choix graphiques possibles d'introduction du tableau. Enfin, en suivant un critère narratif, l'analyse portera sur les niveaux narratifs³⁴ en jeu.

I/ Une typologie du récit

La « bande dessinée sur l'art » pourrait se constituer en genre, en effet, suite au grand nombre d'ouvrage paru, il est possible de remarquer des traits narratifs et formels récurrents et donc d'amorcer une classification générique des albums. Le corpus choisi présente une diversité narrative et formelle intéressante, celui-ci permet de voyager dans ce panorama. En se basant sur des critères narratifs, deux grandes catégories – déjà existantes dans la production bédéïque traditionnelle – se dégagent : d'une part les albums non-fictionnels, qui, dans le corpus choisi, se composent d'un album biographique et d'un recueil d'anecdotes ; d'autre part les albums fictionnels, qui tressent une narration à partir d'une œuvre, d'un artiste ou qui prennent comme figure centrale un personnage de fiction qui est lui-même artiste. Certains albums d'humour, comme *L'art d'en bas au Musée d'Orsay : la fantastique collection Hippolyte de L'Apnée*³⁵, ne sont pas construits autour d'une progression narrative, ils ont pour but de tourner en dérision les œuvres sans mettre en mouvement un récit, le choix a donc été de les laisser de côté, cette typologie se focalisera sur des ouvrages déployant une narration.

1. La « bande dessinée sur l'art » de non-fiction

Dans *La Bande dessinée au tournant*, Thierry Groensteen soulignait : « le mouvement de fond le plus décisif est certainement l'ouverture croissante de la bande dessinée à tous les secteurs relevant de la non-fiction »³⁶. La « bande dessinée sur l'art » n'échappe pas à cette tendance de la non-fiction, les albums biographiques sur des grandes figures de peintre et didactiques sur l'histoire de l'art se multiplient.

1.1. La veine biographique

En proposant des albums biographiques qui s'emparent des figures emblématiques et mystérieuses de certains artistes, les auteur·rices·s participent à cette tendance de la bande dessinée de non-fiction. La dessinatrice Catel se montre très prolifique dans ce domaine avec

³⁴ G. GENETTE, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. « Points essais », p. 327.

³⁵ PLONK ET REPLONK, *L'art d'en bas au Musée d'Orsay : la fantastique collection Hippolyte de L'Apnée. Le catalogue raisonné dirigé par Plonk & Replonk*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay, 2016.

³⁶ T. GROENSTEEN, *La bande dessinée au tournant*, op.cit., p. 30.

des albums tels que *Ainsi soit Benoîte Groult* (2013), *Joséphine Baker* (2016), *Olympe de Gouge* (2012), *Kiki de Montparnasse* (2007)³⁷ ou encore Pénélope Bagieu qui a publié deux tomes composés chacun de « quinze portraits de femmes »³⁸ certains en lien avec le monde de l'art, d'autre non. Jean-Phillippe Martin souligne d'ailleurs que ces deux autrices placent la pratique de la biographie dans « une perspective féministe »³⁹, en faisant redécouvrir des figures oubliées de l'histoire, dans le même mouvement que *Dis maman y a pas de dames dans l'histoire ?* (1982)⁴⁰ de Maryse et Georges Wolinski. Spécifiquement à « la bande dessinée sur l'art », les éditions Glénat ont lancé une collection (Les Grands Peintres⁴¹) destinée à publier exclusivement des biographies des figures majeures de l'histoire de l'art occidentale. A l'internationale, les albums de Typex sur Warhol et Rembrandt⁴² montrent ce foisonnement des biographies d'artistes, en effet « rien n'est plus en vogue, depuis une dizaine d'année que les biographies dessinées des plus grands noms de l'histoire de l'art. »⁴³ Les biographies en bande dessinée ont souvent une vocation didactique, elles renseignent le lecteur sur la vie et l'évolution de l'artiste, les œuvres clés, le contexte de production, le contexte de réception, la période historique. Ces albums nécessitent donc un travail important de documentation de la part des bédéistes.

Dans le corpus choisi, c'est l'album *Delacroix* qui illustre cette tendance, celui-ci présente une biographie de l'artiste éponyme. Il est toutefois important de noter la particularité du texte composé par Alexandre Dumas et adapté en bande dessinée par Catherine Meurisse. Le contexte de production de l'album est quelque peu insolite, le texte est une oraison funèbre

³⁷ CATEL, *Ainsi soit Benoite Groult*, Paris, Grasset, 2013.

J.-L. BOCQUET, CATEL, *Joséphine Baker*, Bruxelles, Casterman, 2016, coll. « écritures ».

J.-L. BOCQUET, CATEL, *Olympe de Gouge*, Bruxelles, Casterman, 2012, coll. « écritures ».

J.-L. BOCQUET, CATEL, *Kiki de Montparnasse*, Bruxelles, Casterman, 2007, coll. « écritures ».

³⁸ P. BAGIEU, *Culottées, Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, 2016 et 2017, quatrième de couverture.

³⁹ J.-P. MARTIN, « Biographie », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », p. 100.

⁴⁰ M. et G. WOLINSKI, *Dis maman, y a pas de dames dans l'histoire ?*, Paris, La Farandole, 1982.

⁴¹ Site Internet des éditions Glénat, collection « Les Grands Peintres », [en ligne] consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.glenat.com/bd/collections/les-grands-peintres>

⁴² TYPEX, *Typex's Andy : la vie et l'époque d'Andy Warhol*, Paris, Casterman, 2018.

TYPEX, *Rembrandt*, Bruxelles, Casterman, 2015.

⁴³T. GROENSTEEN, « Figures de l'artiste », *Neuvième Art 2.0*, [en ligne], mis en ligne le 4 mai 2015, consulté le 15 nombre 2020. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article928>

– de nos jours plus ou moins oubliée – de Dumas pour son ami Delacroix et prononcée par l’auteur à l’occasion de l’exposition organisée en hommage au peintre un an après sa mort. L’auteur reprend ce texte et en fait d’abord une première illustration en 2005 puis une seconde en 2019 sous le titre de *Delacroix*, cet album se place alors également dans les adaptations littéraires⁴⁴. Cette bande dessinée reprend tous les éléments constitutifs de la biographie : la narration est chronologique, partant de l’enfance de l’artiste et de sa formation pour ensuite développer les grands moments de sa vie, mettant en lumière ses inspirations, jusqu’à sa mort. Les moments clés de la vie du peintre sont ponctués par les œuvres emblématiques de sa production. Les biographies dessinées d’artiste peuvent prendre l’aspect d’un « catalogue où tout est attendu et vient à son heure »⁴⁵ car elles « égrènent un certain nombre d’icônes trop familières qui sont des "passages obligés" »⁴⁶, l’originalité de l’album de Catherine Meurisse est d’offrir un catalogue de l’exposition hommage que fait visiter Dumas. L’auteur porte une attention particulière au rapport entre son dessin et le texte de l’écrivain, en lui laissant une grande place sans l’introduire dans des cartouches*. Les rares passages adaptés intégralement en bande dessinée sont, dans le texte de Dumas, des dialogues rapportés. Ainsi, le texte original est recopié de la main de l’auteur donnant à cet album un aspect de carnet illustré plus que d’une bande dessinée traditionnelle.

La Liberté guidant le peuple peut être considérée comme le « passage obligé »⁴⁷ concernant Delacroix, cette œuvre est l’objet d’un récit à part entière qui exclut presque son créateur, aspect inhabituel dans une biographie. Catherine Meurisse représente la toile par la figure féminine centrale du tableau, illustrant la courte histoire que Dumas fait des acquisitions, des moments d’exposition ou de mise à l’index de la toile, indépendamment du rapport avec Delacroix. Au contraire, les autres œuvres sont l’occasion de développer des aspects ou des moments de la vie du peintre. En effet, la *Barque de Dante*, dont il est question au début, permet à Catherine Meurisse et Dumas d’ouvrir un récit sur les débuts de Delacroix et le *Marino Faliero* de montrer le rapport du peintre à ses œuvres. L’évocation de ces deux tableaux développe des éléments biographiques et des traits de caractères de Delacroix.

⁴⁴ à propos des adaptations littéraires J. DÜRRENMATT, « S’emparer de la littérature », *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles » 39, 2013, pp. 59 à 101.

⁴⁵ T. GROENSTEEN, « Figure de l’artiste », *art. cit.*

⁴⁶ *ibid.*

⁴⁷ *ibid.*

Les biographies dessinées sont souvent des formats longs qui sont développés tout au long d'un album et parfois sur plusieurs comme la série *Pablo* (2012-2014) de Julie Birmant et Clément Oubrerie qui consacre quatre tomes à Pablo Picasso⁴⁸. Certain·e·s auteur·rice·s dans un souci de brièveté choisissent le format de l'anecdote, ce dernier a l'avantage de rester dans les bandes dessinées de non-fiction mais laisse la liberté aux créateur·rice·s de développer une narration plus courte.

1.2. L'anecdote : entre humour et didactique

L'anecdote est un format privilégié pour les bédéistes, il permet de rester dans une certaine tradition de la brièveté développée par la bande dessinée dite d'humour :

L'une des spécificités de la bande dessinée comique est d'adopter le plus souvent une forme brève. Si le feuilleton "à rebondissement" est la forme la plus naturelle du récit d'aventures et si le conteur épique est un coureur de fond, l'humoriste, au contraire est de la race des *sprinters* : une anecdote, un clin d'œil lui suffisent pour marquer le point.⁴⁹

Traditionnellement, « le champ de la bande dessinée est structuré par un clivage pour ainsi dire institutionnel entre, d'un côté, la production dite réaliste et, de l'autre côté, la bande dessinée d'humour »⁵⁰. Ce clivage est bien sûr une représentation faussée de la richesse de la production en bande dessinée : l'ambition littéraire des auteurs et autrices dès les années 1970 se remarque avec l'essor de la catégorie éditoriale du « roman graphique », portée par des revues comme (*À Suivre*) de Casterman. Toutefois la production de Catherine Meurisse n'échappe pas à cette différenciation de la part des médias classiques. Ses albums autobiographiques (*La Légèreté*⁵¹ et *Les Grands Espaces*⁵²) ainsi que celui biographique (*Delacroix*) sont qualifiés de « romans graphiques » face à ses albums imprégnés d'humour. L'autrice, avec son bagage de dessinatrice de presse, mêle dans ses bandes dessinées les codes et les genres. Elle emprunte un certain nombre de caractéristiques à la bande dessinée d'humour. Ainsi, ses albums non-fictionnels reprennent les caractéristiques accolées aux albums humoristiques : les histoires sont brèves (quelques pages), l'autrice systématise l'utilisation du gag et de la chute. En reprenant

⁴⁸ J. BIRMANT, C. OURBRERIE, *Pablo*, Paris, Dargaud, t. 1 à 4, 2012 à 2014.

⁴⁹ T. GROENSTEEN, « Comique », dans Thierry GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, *op. cit.*, p.163.

⁵⁰ T. GROENSTEEN, « Réalisme », *ibid.*, p. 659.

⁵¹ C. MEURISSE, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016.

⁵² C. MEURISSE, *Les Grands espaces*, Paris Dargaud, 2018.

ces codes Catherine Meurisse traite des thèmes réels de la vie des artistes : l'anecdote est le meilleur format pour répondre aux impératifs de la BD d'humour et mettre en scène des moments vécus par les artistes dans un même album. Ce format chez Catherine Meurisse est alors un type d'organisation narrative à cheval entre le réalisme et l'humour, il ne s'agit pas de représenter l'intégralité de la vie d'un artiste mais simplement un moment marquant, ou un aspect de sa production, tout en restant dans une tradition bédéique d'un récit court (de quelques pages) teinté d'humour et de dérision.

Ainsi dans *Le Pont des Arts* l'autrice ne s'attaque pas à la biographie traditionnelle, elle ne représente plus de manière chronologique la vie d'un personnage illustre mais une histoire courte. Ses albums tels que *Le Pont des Arts* ou *Mes hommes de lettres* fonctionnent avec une macro-organisation, les anecdotes sont regroupées autour d'un thème : les « petites histoires de grandes amitiés entre peintres et écrivains »⁵³ pour le premier et une brève histoire de la littérature française pour le second. Cela permet aussi à l'autrice d'articuler ses albums autour de chapitres renouant, dans la forme, avec une volonté littéraire.

En s'appuyant sur un registre humoristique et des anecdotes, il est possible de considérer que Catherine Meurisse souhaite diversifier son lectorat (ou souhaite rendre plus accessible la biographie). Cependant, les traits d'esprits faits autour d'un auteur ou d'un peintre auxquels elle fait référence nécessitent une connaissance de base pour saisir l'ampleur de la connivence que l'autrice veut créer avec son public. Ce moyen narratif a une vocation didactique, il permet de présenter les artistes ou une partie précise de leur vie sous un autre angle : par exemple Delacroix est le sujet d'un album entier de l'autrice, mais l'intégralité de la vie du peintre n'a pas pu être représentée dans un album d'environ cent trente pages. Ainsi les lecteur·rice·s retrouvent l'artiste dans *Le Pont des Arts* dans une histoire mettant l'accent sur sa relation avec Georges Sand.

Les anecdotes, comme les écrits Catherine Meurisse, sont des moments de l'histoire culturelle française choisis pour leur potentiel comique et traités d'une façon humoristique. Ces albums sont donc difficilement classables intégralement dans la catégorie « non-fictionnelle » (dû aux libertés prises par l'autrice pour nourrir le ressort comique) mais la documentation que mobilise la dessinatrice montre le sérieux dans l'élaboration de ces courtes histoires. Outre la bande dessinée d'humour ce format court est mobilisé dans les albums à entière vocation

⁵³ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit. Sous titre de l'album.

didactique tel que *L'histoire de l'art en bande dessinée, l'intégrale*⁵⁴, qui ont pour but d'offrir un résumé et une vulgarisation de l'histoire de l'art.

Contrairement aux albums biographiques, les recueils d'anecdotes ne sont pas organisés autour d'une figure centrale mais de manière thématique, chronologique ou les deux. Cette structure, assez classique, montre que les auteur·rice·s, qui choisissent ce modèle, portent une certaine attention à la transmission du savoir. Par ailleurs les bédéistes s'amuse·nt avec l'art pour produire des albums de fiction qui prennent des figures d'artiste, reprenant alors la tradition littéraire du « roman de l'artiste », ou des tableaux comme personnage.

2. La fiction : du « roman de l'artiste » au devenir personnage du tableau

Les liens entre la littérature et les beaux-arts sont anciens, outre la tradition de l'ekphrasis, le XIXe siècle voit se développer le « roman de l'artiste », sous-genre littéraire qui met en scène un personnage principal artiste (peintre, sculpteur ...). Ce sont des éléments de la vie de l'artiste qui sont au centre du récit (par exemple ses relations avec le milieu artistique, les péripéties de ses amours). La série *Swan*⁵⁵ de Néjib s'inscrit dans cette tradition, la narration, placée au XIXe siècle, se développe autour de la figure de la jeune Swan qui, arrivée à Paris pour devenir artiste-peintre, se travestit pour être acceptée à l'Académie royale de peinture. Le personnage se heurte aux interdits genrés de l'époque, de la même manière que les « romans de l'artiste » ce n'est pas uniquement la création artistique qui tend le récit mais aussi une problématique annexe en lien avec le contexte ou la vie privée du personnage.

Indépendamment de la tradition du « roman de l'artiste », les albums de fiction se sont emparés du monde de l'art comme sujet dans différentes veines de la bande dessinée. Le monde de l'art fascine, par ses lieux, le musée est un lieu qui est très représenté par les auteurs et autrices, les Salons officiels faisaient déjà l'objet de caricature au XIXe siècle par des dessinateurs comme Cham ou Grandville. En 1937, Hergé fait débiter son album *L'Oreille cassée*⁵⁶ dans un musée d'ethnographie, plus tard c'est Jacques Tardi qui se réapproprie le musée d'histoire naturelle avec *Adèle et la Bête*⁵⁷. Les collections créées par les musées durant

⁵⁴ M. AUGUSTIN, B. HEITZ, *L'histoire de l'art en bande dessinée, l'intégrale*, Bruxelles, Casterman, 2020.

⁵⁵ NEJIB, *Swan*, Paris, Galimard, t. 1 et 2, 2018 et 2020.

⁵⁶ HERGE, *L'oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937.

⁵⁷ J. TARDI, *Adèle et la Bête*, Bruxelles, Casterman 1976.

cette dernière décennie ont permis d'enrichir ce corpus. Des productions comme celle d'Etienne Davodeau, *Le Chien qui louche*⁵⁸ font entrer en contact des personnages fictionnels avec le monde de l'art, en l'occurrence le musée du Louvre et les œuvres qui le peuplent. Manu Larcenet entre dans cette veine d'une façon différente avec *La ligne de front*⁵⁹. L'auteur, à partir de la figure de Van Gogh ouvre un récit de fiction dans lequel le peintre aurait vécu la Première guerre mondiale. Ainsi, les bandes dessinées de fiction prenant pour sujet l'art sont d'une grande pluralité. Catherine Meurisse, avec l'album *Moderne Olympia*, s'inscrit dans la fiction en mettant en mouvement un tableau, l'*Olympia* de Manet. Contrairement aux albums biographiques qui transforment l'artiste biographié·e en personnage, l'autrice autonomise et transforme en personnage agissant la figure de la toile originale. L'*Olympia* de Catherine Meurisse est un personnage à part entière, émancipée de son contexte de production. La jeune femme est *l'actrice principale* de son destin et de l'histoire qui est développée dans l'album.

Moderne Olympia est un album particulièrement intéressant car le personnage principal s'affranchit de son contexte de création. Olympia est sortie de la position dans laquelle l'avait placée Manet pour vivre une existence propre dans l'enceinte du Musée d'Orsay. Les peintres sont présentés dans l'album comme réalisateurs des « toiles », et Olympia ne mentionne qu'une seule fois son créateur, comme simple bailleur, réduisant alors l'importance du peintre : « Manet me loue une chambre dans le quartier des Refusés. »⁶⁰ Cette minimisation de la place de peintre dans le destin du personnage permet à la jeune modèle une liberté totale et ouvre une pluralité de possibilités à la fiction. Une des danseuses issues des toiles de Degas caractérise sa relation avec le peintre très différemment, en effet elle dit à Olympia : « Oui, mais c'est un fidèle. Il nous prend dans toutes ces toiles. Ça nous fait un gagne pain assuré. »⁶¹ Les danseuses sont donc liées à leur créateur. La nudité, n'étant plus un élément de scandale, devient un canevas vierge pour tous les rôles que les producteurs veulent bien lui donner. C'est le même procédé pour la *Vénus* de Cabanel, qui avant d'être vue dans sa composition originale⁶² est placée par Catherine Meurisse dans différents rôles. Olympia devient la tête de file de l'émancipation des Refusés dans l'histoire inventée par l'autrice parce qu'elle est libérée de son

⁵⁸ E. DAVODEAU, *Le Chien qui louche*, Paris, Futuropolis et Le Musée du Louvre, 2013.

⁵⁹ M. LARCENET, *La ligne de front. Une aventure rocambolesque de Vincent Van Gogh*, Paris, Dargaud, 2004.

⁶⁰ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, *op. cit.* p. 23.

⁶¹ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, *op. cit.* p. 23.

⁶² *ibid*, p. 32.

contexte de production. Catherine Meurisse peut donner cette place à Olympia car le tableau lui-même, dans l'histoire de l'art fait partie de la révolution des modernes, Vénus ne met pas à distance la hiérarchie établie, même si intrinsèquement les deux personnages sont similaires.

Toutefois, les personnages restent fortement liés à leur espace d'exposition : le Musée d'Orsay. La narration est ancrée dans le musée tel qu'il a été rénové en 1986⁶³, la dessinatrice fait évoluer ses personnages dans l'enceinte de ce lieu en utilisant l'architecture de l'ancienne gare et la muséographie contemporaine comme décors de l'action⁶⁴. La silhouette de l'horloge est représentée dans plusieurs planche, ainsi que les plafonds et la verrière. La grande galerie peuplée de statues est presque intégralement dessinée page 28 et l'avant dernière planche glorifie la façade du musée⁶⁵. Outre le lien au lieu d'exposition, la bédéiste associe aussi le personnage au contexte de réception en basant l'intrigue sur l'opposition traditionnelle des toiles dites « officielles » et des celles « refusées ». L'auteur reprend cette opposition et la fait devenir le moteur de l'intrigue en opérant un parallèle avec l'histoire de Roméo et Juliette, faisant tomber amoureuse Olympia de Romain, un « Officiel ». Le déplacement de la querelle entre ces deux courants au XIXe siècle est un moyen efficace d'illustrer aux lecteurs et lectrices les enjeux différents qui régissent les deux écoles et de montrer la modernité des mouvements réalistes et impressionnistes face à l'académisme dominant. La fiction dans cet album est donc basée sur des éléments historiques : les œuvres, le contexte d'exposition, le contexte de réception, les différents mouvements de l'histoire de l'art. La mise en mouvement des œuvres permet une analogie entre la fiction et les éléments historiques, ajoutant au second plan un rôle didactique à l'album. En effet, une lecture peu attentive de l'album se restreint à l'histoire d'Olympia qui veut devenir une grande actrice doublée d'une histoire d'amour interdite, mais les oppositions étant basées sur des faits historiques le récit fonctionne alors comme une analogie didactique très efficace pour illustrer les querelles esthétiques du XIXe siècle. Catherine Meurisse en mettant, tout au long de l'album, l'*Olympia* en mouvement, ouvre un récit de fiction lié à l'histoire de l'art.

⁶³ Site Internet du musée d'Orsay, [en ligne] consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/entre-gare-et-musee.html>

⁶⁴ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., pages 11 ; 16 ; 27 ; 28 ; 29 ; 36 ; 37 ; 40 ; 49.

⁶⁵ *ibid.*, p. 65.

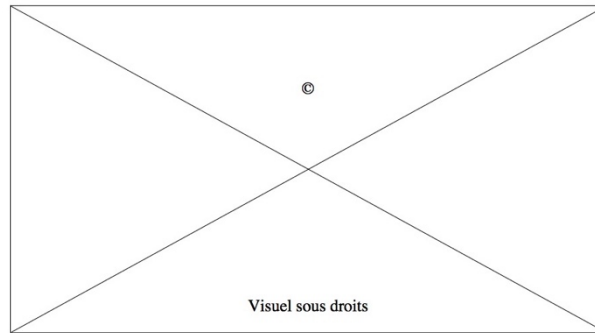


Figure 1 : La Liberté de Delacroix en tant que personnage. © Dargaud

La mise en mouvement d'une œuvre peut être aussi un procédé ponctuel. Dans *Delacroix*, le tableau *La liberté guidant le peuple* est, de manière métonymique, représentée par la figure féminine centrale (Figure 1), ce qui permet une plus grande efficacité dans l'historique des moments d'exposition de l'œuvre au fil des changements de régimes politiques⁶⁶. Les mouvements d'aller-retour de la figure, introduite dans le cours même de la phrase, reprennent les principes de la bande dessinée : lorsque le tableau est mis au ban, la figure se déplace dans le sens inverse du sens de lecture, tandis que lorsqu'elle est reprise, elle se déplace de gauche à droite.

Les fictions prenant leur inspiration sur les beaux-arts peuvent prendre diverses formes, entre la création d'une nouvelle vie pour un artiste ou d'une existence propre aux œuvres. Ces différents récits, qu'ils soient fictionnels ou non prennent pour sujet des œuvres, la question de l'introduction et de la reproduction de ces dernières est alors centrale. Catherine Meurisse fait différents choix dans ses albums, entre l'introduction totale dans la narration et une autonomie relative des œuvres, les procédés graphiques employés dans les albums du corpus seront analysés dans la partie suivante.

⁶⁶ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, pp. 98-99.

II/ Représenter l'œuvre : une question d'identité graphique

Tout au long de l'année 1986 *Les cahiers de la bande dessinée* dédie une série de dossiers intitulé « Bande dessinée et peinture », les liens entre les deux médias sont donc déjà un sujet d'intérêt pour les théoriciens. Ces derniers s'intéressent à la question de l'introduction d'un tableau dans une bande dessinée :

En principe, la peinture et la bande dessinée devraient s'exclure, se détester. L'une n'a de cesse que d'éliminer la narrativité de ses figures hiératiques, l'autre se doit narrer, le plus clairement possible. La peinture, ancienne ou moderne, c'est de l'immobile vibrant.

La BD, de l'agitation organisée, segmentée.⁶⁷

En effet, pour ces critiques, c'est la différence de narrativité entre les deux espaces qui pose problème, ou du moins qui crée une tension entre les deux médias. La manière dont est introduite l'œuvre d'art joue donc un rôle essentiel sur cet aspect en tirant l'un vers la narrativité de l'autre, ou en créant au sein de la planche une tension entre dynamisme et pause, entre « l'immobile vibrant »⁶⁸ et « l'agitation organisée »⁶⁹. Les auteur·rice·s de bande dessinée proposent différentes solutions pour introduire une « citation iconique [...] »⁷⁰ de l'« insertion d'une reproduction, pastiche "à la manière de" »⁷¹ à une « évocation plus distante ou réinterprétation libre. »⁷² Sous la plume, le crayon ou le pinceau de Catherine Meurisse, trois types d'introduction des œuvres sont privilégiés, tous en lien avec une « réinterprétation libre »⁷³ et une réappropriation du tableau. L'autrice fait d'abord le choix de fondre l'œuvre citée dans son style personnel collant à celui utilisé pour le reste de l'album, puis celui de la caricature des figures de l'œuvre et enfin, dans son dernier album, celui de la mise en place d'un style de dessin spécifique pour les tableaux du maître. Les différentes représentations de *La Liberté guidant le peuple* dans le corpus permettent d'illustrer les trois choix graphiques de l'autrice.

⁶⁷ P. STERCKX, *art. cit.*, p. 77.

⁶⁸ *ibid.*

⁶⁹ *ibid.*

⁷⁰ T. GROENSTEEN, « Figures de l'artiste », *art. cit.*

⁷¹ *ibid.*

⁷² *ibid.*

⁷³ *ibid.*

1. Redessiner dans le style de l'album

Le premier choix qui s'impose dans le corpus est celui que fait Catherine Meurisse de redessiner les œuvres des peintres dans son style personnel, ne créant alors aucune irrégularité graphique dans la bande dessinée. Ce choix permet de *lisser* la narration, ainsi c'est la composition de l'œuvre qui est citée plus que l'œuvre dans son intégralité (facture, couleur, composition, situation d'exposition). La première réinterprétation de *La Liberté guidant le peuple* dans l'album *Causerie sur Delacroix*⁷⁴ le montre très bien (Figure 2). Les figures du tableau sont presque de l'ordre de l'évocation, elles s'apparentent plus à des ombres qu'aux figures réellement représentées. L'autrice compte sur l'aura de la toile et sa réputation pour que la suggestion de la composition permette au lecteur de se projeter dans l'œuvre originale. Ce choix de représentation peut montrer le manque de légitimité ressenti par la jeune dessinatrice (la *Causerie* est son premier livre publié) qui s'attaque à la réinterprétation de l'œuvre de Delacroix. Il s'explique aussi par la volonté de ne pas briser la vitesse de lecture, l'allusion suffit, le public n'a pas à s'arrêter sur cette représentation.

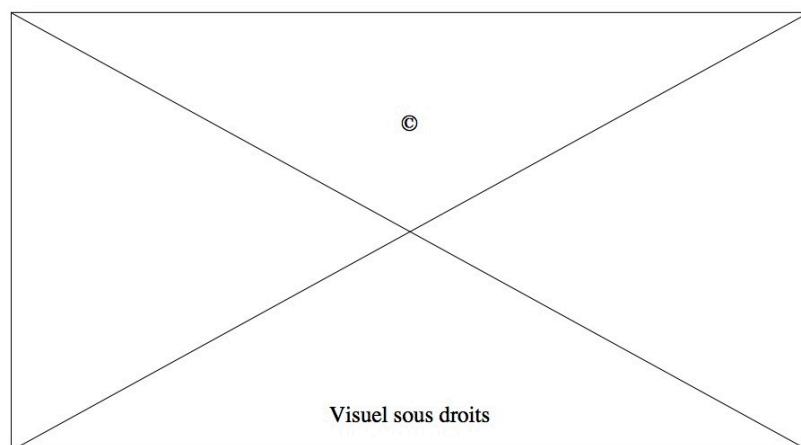


Figure 2 : Evocation de *La Liberté guidant le peuple* dans le premier livre de l'autrice. © Drozophile / Quiquandquoi

Moderne Olympia regorge de réinterprétations d'œuvres dans le style de l'album, les œuvres font parties de la narration, elles s'enchaînent avec une grande rapidité, celles-ci sont donc redessinées dans le but d'être intégrées au maximum dans le flux narratif de la bande dessinée. Il est d'ailleurs facile pour des lecteur·rice·s inattentif·ves ou « néophytes »⁷⁵ de passer

⁷⁴ C. MEURISSE, *Alexandre Dumas – Causerie sur Delacroix, Librement adapté par Catherine Meurisse, op. cit.*

⁷⁵ L. JAMBOU, *art. cit.*

sur une réinterprétation sans la relever. Cela permet à l'autrice de créer une connivence avec les lecteur-ric-e-s qui saisissent la référence. Toutefois, la trop grande fluidité dans l'introduction des œuvres place la dessinatrice face à un écueil : comment faire pour que les lecteur-ric-e-s arrêtent leur regard sur celles-ci ? La page 16 de l'album⁷⁶ est un exemple édifiant de ralentissement, voire de rupture, du tempo de la bande dessinée au profit de « l'immobile vibrant »⁷⁷ du tableau. L'autrice en opposition avec la scène de *music-hall* qu'elle vient de dessiner, place une pause narrative, un moment où le récit ne progresse pas et de pure contemplation des œuvres. Pour cela Catherine Meurisse introduit à la suite six tableaux redessinés dans son style personnel. Le choix des tableaux n'est pas anodin, ce sont des œuvres représentant à la perfection l'académisme du XIXe siècle, il s'agit de trois tableaux de William Bouguereau, deux de Jean Auguste Dominique Ingres et un de Jean-Jacques Henner⁷⁸. Ces six œuvres traitent toutes de sujets mythologiques, présentent des figures nues et entrent dans le courant néo-classique. Les compositions sont particulièrement figées, donnent presque l'impression de « l'immobilité du marbre »⁷⁹ face au rythme effréné de la scène précédente. L'accumulation de ces œuvres produit bien une rupture nette entre les différentes scènes et casse le tempo de l'album. Ainsi, le choix graphique de l'autrice de redessiner les toiles dans son propre style peut être une difficulté pour marquer certains traits constitutifs des œuvres mais Catherine Meurisse utilise les caractéristiques de son médium pour faire ressortir les différences théoriques et critiques entre les deux écoles. C'est bien l'enchaînement narratif entre deux rythmes différents qui représente la volonté critique, entre le mouvement et la vie des impressionniste et la rigidité des néo-classiques. La couleur est également utilisée pour souligner le contraste, aux couleurs chaudes et vibrantes du *french cancan* s'opposent la froideur des teintes bleutées qui représentent « l'immobilité du marbre »⁸⁰. De plus, la taille des

⁷⁶ Annexe 1.

⁷⁷ P. STECKX, *art. cit.*

⁷⁸ J. A. D. INGRES, *Vénus à Paphos*, Paris, Musée d'Orsay, 1852.

J. A. D. INGRES, *La Source*, Paris, Musée d'Orsay, 1856.

W. BOUGUEREAU, *L'assaut*, Paris, Musée d'Orsay, 1898.

W. BOUGUEREAU, *La Jeunesse et l'Amour*, Paris, Musée d'Orsay, 1877.

W. BOUGUEREAU, *La Naissance de Vénus*, Paris, Musée d'Orsay, 1879.

J.-J. HENNER, *La chaste Suzanne*, Paris, Musée d'Orsay, 1864.

⁷⁹ Site du musée d'Orsay, commentaire de l'œuvre *La Source*, [en ligne] consulté le 9 avril 2021. URL : https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-source-461.html?cHash=0d87f23eb0

⁸⁰ Site du Musée d'Orsay, *ibid.*

cases, décroissante puis croissante, crée un rythme de lecture tout à fait différent par rapport aux très larges cases de la scène précédente. Tout en les réinterprétant, les six tableaux sont redessinés avec une grande attention aux détails des compositions originales, allant plus loin que la simple évocation des silhouettes de *La Liberté guidant le peuple* en 2005. Ce soin dans la reproduction de la composition est dû surtout au plus faible rayonnement culturel des œuvres. La révolution de 1830 narrée par Delacroix est devenue une icône de la peinture du XIXe siècle, tandis que ces tableaux ont été moins reproduits dans la culture populaire et sont donc moins connus du grand public. L'autrice souhaite donner à son lectorat des réinterprétations les plus fidèles possibles. La dernière case de la planche explicite le fait qu'il s'agit d'une focalisation interne au personnage de Olympia. Le regard du lecteur et de la lectrice passe d'une case à l'autre sans trouver de narration continue. Cette parenthèse graphique pure au sein de la narration pousse les lecteur·rice·s à s'arrêter, à regarder pour comprendre à la fin qu'ils·elles viennent de faire le même cheminement que le personnage. L'introduction de ces œuvres est graphiquement dans le même style que le reste de l'album. Cependant, grâce à l'accumulation et à la rupture narrative, l'autrice réussit à les mettre en exergue les toiles pour obliger le·a lecteur·rice à ne pas passer dessus et à ralentir sa lecture.

Dans *Le Pont des Arts* le procédé choisi par l'autrice est aussi celui de la réinterprétation dans son style personnel. Contrairement à *Moderne Olympia*, où Catherine Meurisse laisse la bande dessinée et les tableaux se mêler, elle place des bordures et des cadres (le chapitre deux de ce travail porte sur ces questions) pour différencier les deux espaces narratifs et signifier aux lecteur·rice·s qu'il y a un tableau à regarder. Le tableau reste une simple évocation, les particularités graphiques et artistiques sont gommées, encore une fois, lissées. Seuls les aspects novateurs de la composition sont pris en compte et non ceux dus aux qualités plastiques et matérielles de la production. Ces procédés, particulièrement visible dans *Le Pont des Arts* pour *La Liberté guidant le peuple* (p. 33 et 41) et dans *Causerie sur Delacroix* (p. 66), vont dans le sens de ce que soulignait Thierry Groensteen à propos des biographies d'artiste en bande dessinée, à savoir que le tableau devient un simple « passage obligé »⁸¹, ce dernier étant une citation attendue par le public. Même si les qualités plastiques spécifiques à l'œuvre sont omises, Catherine Meurisse fait l'effort dans certains cas de restituer les dimensions de l'œuvre en jouant sur la taille de ses personnages de bande dessinée. C'est le cas pour *La Liberté guidant le peuple* (page 41), le groupe de visiteurs, par sa taille réduite laisse imaginer les grandes

⁸¹ T. GROENSTEEN, « Figure de l'artiste », *art. cit.*

dimensions du tableau original (2 mètres 60 de haut pour 3 mètres 25 de long⁸²), il est intéressant de noter que c'est avec la narration que l'autrice montre la taille de cette œuvre et non pas avec le système formel de la bande dessinée qui aurait pu, par exemple, jouer sur les dimensions des cases, ou de la planche pouvant aller jusqu'à la double page.

La pratique de la dessinatrice évolue d'album en album de l'évocation à l'intégration dans la narration dans le but produire un récit non plus autour de l'œuvre mais avec l'œuvre. Catherine Meurisse, en plus de la bande dessinée, travaille comme dessinatrice de presse et comme caricaturiste chez Charlie Hebdo (de 2005 à 2015), ainsi elle développe un style propre à ces médias.

2. *Caricaturer*

La caricature des œuvres rejoint la réinterprétation dans un style personnel, en effet, le traitement de l'œuvre reste propre à la dessinatrice mais s'ajoute un but humoristique au dessin. C'est un style qu'a développé Catherine Meurisse dans sa carrière de dessinatrice de presse. La caricature des œuvres connaît un âge d'or au XIXe siècle avec le développement des Salons caricaturaux. Dans la suite des Salons illustrés, « les Salons caricaturaux sont des comptes rendus en images humoristiques des œuvres, peintures ou sculptures, exposées au Salon officiel qui se tient à Paris. »⁸³. La dérision, propre à la caricature, permet aux dessinateurs de souligner les éléments du tableau qu'ils veulent critiquer, ils grossissent les traits de l'œuvre qu'ils trouvent ridicules, mal faits avec des procédés récurrents comme la « paraphrase du sujet, des poses, des situations »⁸⁴ ou avec des « procédés narratifs »⁸⁵ comme « l'ironie [...], la cécité feinte [...], le discours joué [...] »⁸⁶. Catherine Meurisse s'inscrit dans cette tradition à travers une « paraphrase » des toiles, non pas pour produire une critique esthétique, mais pour les introduire dans une narration plus longue telle que celle de ses albums. L'autrice s'amuse beaucoup dans la « paraphrase » tout en faisant preuve d'un très grand respect pour les œuvres.

⁸² Site musée du Louvre, [en ligne], consulté le 3 juillet 2021. URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065872>

⁸³ T. CHABANNE, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, coll. « Les dossiers du musée d'Orsay », p.4.

⁸⁴ L. BARIDON, M. GUEDRON, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie » dans Ségolène LE MEN (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2011, coll. « Les arts en correspondance », p.95.

⁸⁵ T. CHABANNE, *op. cit.*

⁸⁶ *ibid.*

Cependant, les Salons illustrés au XIXe siècle sous couvert d'humour et de raillerie offraient un réel potentiel critique des productions. En effet,

[p]ar le contraste entre le sujet classique et la vision moderne, par une sorte de désacralisation de l'œuvre d'art, la caricature montre puissamment qu'elle peut aussi constituer une arme efficace au service de la critique d'art.⁸⁷

Catherine Meurisse retient des Salons caricaturaux les procédés comme la parodie et la paraphrase pour actualiser le tableau avec une vision moderne. Toutefois, l'autrice ne met pas en place ces détournements pour produire une critique artistique, mais plutôt dans une optique de vulgarisation et dans un but de « désacralisation » des œuvres du XIXe siècle. Comme l'écrit Philippe Lançon, « Catherine enlève à la beauté tout le poids qui nous empêche si souvent d'en profiter »⁸⁸ en faisant « sortir [les œuvres] du musée pour les faire entrer, à travers ses planches, dans la vie quotidienne »⁸⁹, cela par le rire.

La leçon que met en pratique l'autrice concerne la caricature des artistes. Les caricaturistes du XIXe montrent les travers des œuvres en passant par la raillerie de leur créateur, les défauts des toiles ou le manque d'inventivité sont causés par la « cécité feinte »⁹⁰ de l'artiste, ou parce que celui-ci est « un singe, un fou, un enfant, un sauvage ou un dégénéré »⁹¹. La comparaison des artistes à des singes est classique pour pointer le manque de créativité et une production académique où toutes les œuvres partagent des traits graphiques. Catherine Meurisse s'attaque aux peintres, elle grossit leurs traits de caractère d'une manière amusante mais toujours dans un but didactique, l'autrice veut faire percevoir à son lectorat la personnalité de l'artiste en faisant sourire. Ainsi, Delacroix est « un passionné amoureux de la passion »⁹², le peintre est montré alors avec des sautes d'humeur, et un langage corporel grandiloquent. Dans l'album éponyme il est représenté donnant de grands coups de pinceau⁹³, ou encore jetant de la peinture bleue sur *Le Bain turc* de Ingres⁹⁴. Dans *Le Pont des Arts*,

⁸⁷ Y.-H. YANG « Les premiers Salons caricaturaux au XIXe siècle » dans S. LE MEN (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presse Universitaires de Paris Ouest, 2011, coll. « Les arts en correspondance », p. 81-82.

⁸⁸ P. LANÇON, « préface », dans Catherine MEURISSE, *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016, s.p.

⁸⁹ *ibid.*

⁹⁰ T. CHABANNE, *op. cit.*

⁹¹ L. BARIDON, M. GUEDRON, *art. cit.*

⁹² C. MEURISSE, *Le Pont des Arts, op. cit.*, p. 41.

⁹³ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, pp. 42 et 74.

⁹⁴ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, p. 41.

s'emportant devant le fils de George Sand, cette dernière lui fait remarquer avec un « Moderato, Eugène. »⁹⁵ que le peintre devrait baisser d'un ton.

La caricature dans « les bandes dessinées sur l'art » de Catherine Meurisse, permet d'actualiser l'œuvre et de la replacer dans un flux narratif. C'est en effet un moyen de re-contextualiser la toile, l'autrice s'amuse, dans *Delacroix*, à dessiner⁹⁶ le peintre à la place de « l'homme à l'espingle »⁹⁷ remplaçant l'arme à feu par des pinceaux. L'autrice s'inspire d'une citation du journal de Delacroix pour montrer que l'engagement républicain de l'artiste s'arrête à la peinture. Les caricatures de Catherine Meurisse donnent des indications sur le contexte de production de l'œuvre, sur l'artiste, autrement dit elle produit un contenu éducatif, au lieu de construire une critique esthétique personnelle de la toile, comme c'était le cas pour les Salons caricaturaux. Toutefois, l'autrice met en scène une critique contemporaine des œuvres, ainsi les discours de Baudelaire, Zola, Diderot, Gautier, Dumas sur l'art de leur temps sont repris dans les cartouches ou les bulles* comme citations et souvent appuyés d'un gag visuel.

La caricature s'attaque aux œuvres et aux créateurs dans le but de créer un discours sur l'art, qu'il soit critique, dans le cas des Salons caricaturaux, ou didactique, chez Catherine Meurisse. En continuant le parcours chronologique de la dessinatrice, celle-ci publie en 2019, *Delacroix*, album dans lequel elle renouvelle sa pratique plastique grâce aux œuvres du peintre.

3. Création d'un style spécifique pour l'œuvre

La dernière possibilité explorée par l'autrice est la création d'un style spécifique pour les œuvres de l'album. *Delacroix* marque un tournant dans l'identité graphique de Catherine Meurisse. En effet, dans les deux autres albums du corpus, les techniques utilisées restent cantonnées à la plumes et l'encre et les réinterprétations de tableaux s'intègrent totalement dans le style personnel que s'est forgé la dessinatrice. Lors de sa biographie de Delacroix, Catherine Meurisse s'immerge complètement dans l'univers pictural du peintre. Jean-Philippe Martin commente les choix et les possibilités graphiques des auteur·rice·s de bande dessinée qui se prêtent à l'exercice biographique :

⁹⁵ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit., p. 24.

⁹⁶ A. DUMAS, C. MEURISSE, op. cit., p. 99.

⁹⁷ *ibid.*, p. 96.

Consacrer une biographie à un artiste combine souvent plusieurs intentions : hommage, traduction d'une intimité esthétique – les dessinateurs s'immergent dans la technique des plasticiens choisis – et tentative de compréhension de la construction d'une œuvre.⁹⁸

Dans ce dernier album l'autrice introduit dans sa pratique de la bande dessinée de la peinture, s'autorisant des parenthèses uniquement picturales, explorant alors un nouveau style. L'hommage que la dessinatrice fait au peintre passe par une réinterprétation des œuvres grâce à une « [immersion] dans la technique [du plasticien] »⁹⁹. Cette posture prise par la dessinatrice lui permet de faire évoluer sa pratique personnelle mais aussi de se rêver tantôt jeune Delacroix en formation en se prêtant à l'exercice traditionnel l'étude des tableaux de maître¹⁰⁰, tantôt élève du peintre romantique en reproduisant et adaptant avec son propre style les œuvres de ce dernier. Les pages entièrement peintes dans l'album laissent l'espace à Catherine Meurisse de développer de nouvelles techniques et de faire évoluer sa pratique au contact de l'œuvre de Delacroix. L'autrice place dans la narration des études des œuvres (au crayon ou aux pastels), ces éléments montrent un changement radical dans la posture de la bédéiste par rapport à sa pratique. En effet, le « labeur »¹⁰¹ que la dessinatrice s'évertuait à gommer est maintenant exalté et la généalogie artistique revendiquée.

Faire le choix d'un style nouveau est une difficulté supplémentaire pour les bédéistes, il nécessite de diversifier leur pratique du dessin et, en même temps, cela leur permet aussi d'intégrer dans la bande dessinée des productions plastiques qu'ils ne s'autorisent pas en général, ou d'exhiber une pratique artistique qui souvent reste confidentielle. Ainsi, la lecture de l'album est bousculée par les différentes possibilités d'introduction des œuvres qui

⁹⁸ J.-P. MARTIN, *art. cit.*, p.98.

⁹⁹ *ibid.*

¹⁰⁰ A DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.* pp. 21 et 23.

¹⁰¹ M. RICHEUX, « Catherine Meurisse : "L'élégance du dessinateur est de ne pas montrer le labeur" », dans *Par les temps qui courent*, [En ligne], le 21 novembre 2018, consulté le 24 avril 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/catherine-meurisse>.

cohabitent au sein de la narration mais aussi par la découverte de la diversité des talents de l'autrice.

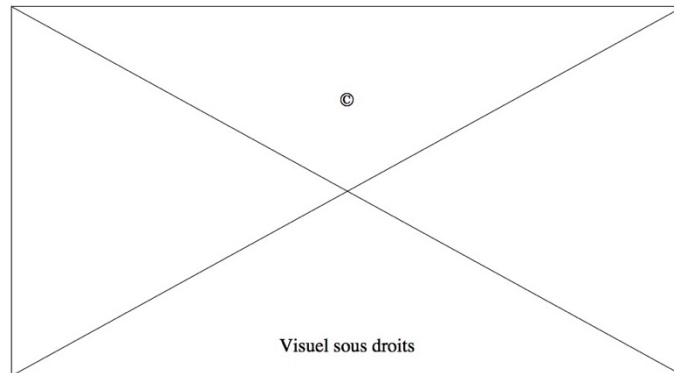


Figure 3 : Delacroix tenant la réinterprétation de C. Meurisse. © Dargaud

Une comparaison diachronique entre *Delacroix* (2019) et sa première version *Causerie sur Delacroix* (2005) est un bon moyen pour illustrer l'évolution de l'introduction et de réappropriation des œuvres des peintres canonisés. Comme cela a été vu, la version de 2005 montre une grande retenue de la part de l'autrice pour s'emparer des tableaux. Tandis qu'en 2019¹⁰² la dessinatrice s'approprie pleinement de l'œuvre, des détails, des couleurs... Un des exemple les plus marquants est celui de *La Barque de Dante*, Catherine Meurisse créée en 2019 une œuvre originale inspirée de celle de Delacroix et la place sur une double page¹⁰³ tandis qu'en 2005 la toile n'était absolument pas représentée. Cette peinture est ensuite reprise telle quelle, réintroduite dans les cases pages 14 et 17 (Figure 3 et Figure 4). Cette pratique rejoint la classification qu'avait fait Thierry Groensteen à propos de l'introduction des œuvres extérieures dans la bande dessinée :

l'une des [questions les] plus délicates est celle du mode de citation des œuvres de l'artiste (ou des artistes) faisant l'objet du récit. La citation iconique consistant à évoquer le tableau, généralement célèbre, à l'intérieur d'une bande dessinée peut prendre des formes diverses : insertion d'une reproduction, pastiche « à la manière de », évocation plus distante ou réinterprétation libre.¹⁰⁴

Catherine Meurisse avec *La Barque de Dante* choisi d'insérer à deux reprises une reproduction¹⁰⁵ d'une propre réinterprétation de l'œuvre originale. Le tableau dénote avec l'environnement

¹⁰² A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.* pp. 94-95 et 97.

¹⁰³ *ibid.*, pp. 12-13.

¹⁰⁴ T. GROENSTEEN, « Figure de l'artiste » *op. cit.*

¹⁰⁵ *idib.*

purement bédéique dans lequel il est intégré, mais il s'insère parfaitement dans le reste de l'album. L'autrice joue avec les codes de deux types d'introduction de l'œuvre. Ce style différent permet un contraste avec l'environnement de la case et restitue au tableau toutes ses propriétés intrinsèques : la concentration de la narration, l'immobilité des figures et la finalité de la composition. Néanmoins, le caractère unique de l'œuvre est mis à mal avec cette reproduction technique, flagrante au sein de l'album.

Catherine Meurisse, en créant un style nouveau pour les œuvres de Delacroix, évite l'écueil de la « pièce rapportée »¹⁰⁶ et l'introduction des tableaux se fait d'une manière plus lisse et naturelle, mais la fracture reste assez visible pour que les toiles gardent des propriétés d'œuvres uniques.

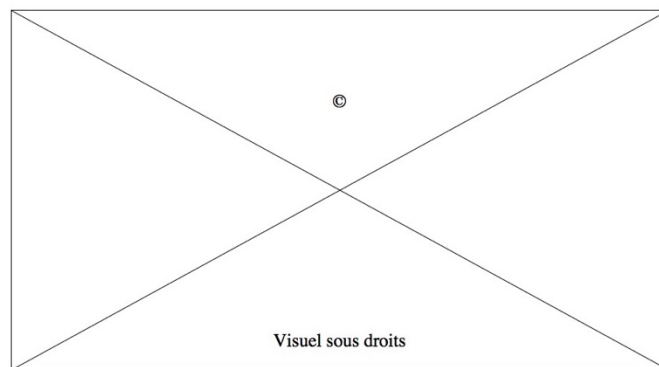


Figure 4 : La réinterprétation de *La Barque de Dante* exposée au Salon. © Dargaud

Le tableau porte une narration, les bédéistes peuvent introduire le tableau comme un objet hermétique ou, au contraire, comme un « sas »¹⁰⁷ qui ouvrirait sur une nouvelle possibilité d'histoire. Dans le second cas, la bande dessinée subit un étagement narratif entre diégèse et métadiégèse, ou métalepse, c'est ce qui sera analysé dans la partie suivante.

¹⁰⁶ T. GROENSTEEN, « Figure de l'artiste », *op. cit.*

¹⁰⁷ *ibid.*

III/ Deux niveaux narratifs : diégèse et métadiégèse

Cette troisième et dernière partie du chapitre a pour vocation de montrer les divers effets de l'introduction de différents espaces sémiotiques sur la narrativité de la bande dessinée et vice-versa, la manière dont le flux séquentiel et narratif de la bande dessinée modifie le récit contenu dans le tableau. Comme la partie précédente, les modes d'introduction sont divers, toutefois il reste à définir et à analyser les espaces narratifs dans lesquels les tableaux sont représentés. En effet, les bords de la toile peuvent être délimités et marqués précisément, créant alors au sein de la case, ou de la page, deux espaces distincts ou au contraire les frontières entre ces espaces peuvent faire l'objet d'un jeu, être plus floues et laisser des échanges se faire entre les différents types de narrativités. Thierry Groensteen et Thierry Smolderen, en 1987, abordent déjà cette problématique :

se pose en effet le problème de la cohabitation entre les deux niveaux de représentation que sont l'image citée [...], "inanimée, donc susceptible d'être reproduite autant de fois qu'il sera nécessaire sans subir d'autre altération" et la case "citante", "instable et unique [...] prise dans le flux temporel du récit, c'est-à-dire dans une chaîne de transformation qui oriente chaque dessin vers un "devenir autre".¹⁰⁸

Ainsi, il est possible de reprendre la classification des « niveaux narratifs »¹⁰⁹ de Gérard Genette entre le diégétique et le métadiégétique théorisée de la manière suivante par le critique : « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit »¹¹⁰. Le tableau est donc l'irruption d'une nouvelle narration dans la diégèse de la bande dessinée et ouvre de nouvelles possibilités d'histoires. Ce procédé répond à la définition de la « métalepse », en effet cette figure en narratologie consiste à décrire un franchissement des différents niveaux narratifs¹¹¹. Cette dernière partie s'organise de la façon suivante : d'abord l'introduction du tableau dans la narration sera analysée comme le moteur de l'intrigue¹¹². Ensuite, ce travail se concentrera sur les échanges entre la diégèse et

¹⁰⁸ T. GROENSTEEN, T. SMOLDEREN cités dans L. VIRASSAMYNAÏKEN, « Fantasmés », dans L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *op. cit.*, p. 91.

¹⁰⁹ G. GENETTE, *op. cit.*

¹¹⁰ *ibid.* Gérard Genette explicite ces différences de niveaux et de vocabulaire : « le *métarécit* est un récit dans le récit, la *métadiégèse* est l'univers de ce récit second comme la *diégèse* désigne [...] l'univers du récit premier. » (p. 328)

¹¹¹ à propos de la « métalepse narrative », G. GENETTE, *op. cit.*, pp. 335-338.

¹¹² Comme le fait M. LEJEUNE dans sa thèse, *op. cit.*

la métadiégèse du tableau comme autre instigateur du récit. Enfin, le motif récurrent de la destruction de la toile sera abordé pour analyser la position de la bande dessinée face au tableau.

1. Introduction du tableau dans la narration – Temps figé et temps séquentiel

Comme l'ont formulé Thierry Groensteen et Thierry Smolderen, la bande dessinée et le tableau sont deux espaces sémiotiques distincts qui développent des rapports différents au temps du récit. Benoit Peeters résume ces différences en partant de la temporalité du récit propre à chaque représentation, celle du tableau et celle de la case de bande dessinée :

La force de la grande peinture narrative [...] reposait souvent sur une *condensation* : résumer par un seul moment une situation complexe. Le tableau arrête le mouvement, ou plutôt il est à la recherche de l'instant où il peut le suspendre sans le figer.¹¹³

La peinture « arrête le mouvement »¹¹⁴ et en étant insérée dans la bande dessinée, qui par définition crée « une chaîne de transformation »¹¹⁵ des dessins. La bande dessinée comme œuvre narrative séquentielle ne répond pas aux mêmes impératifs narratifs. Le tableau aura alors comme conséquence de ralentir le flux narratif de la bande dessinée ou au contraire celle-ci dynamisera ce temps « suspendu » de l'œuvre pour la réintroduire dans une séquence narrative qui s'étend sur plusieurs cases, voir tout un album. Comme le résume Pierre Steckx : « L'une n'a de cesse que d'éliminer la narrativité de ses figures hiératiques, l'autre se doit de narrer, le plus clairement possible. »¹¹⁶ En effet, la case de bande dessinée est par définition en construction entre celle qui précède et celle qui suit, elle se lit dans une continuité narrative alors que le récit du tableau est fermée. Ce dernier est envisageable, lisible et compréhensible dans son intégralité sans avoir besoin d'un contexte.

Introduire un tableau opère une modification sur le rythme de la bande dessinée, un ralentissement, le public est placé dans une position de contemplation et non plus de lecture. Le tableau en tant que nouvel espace narratif peut être introduit de trois manières différentes. D'abord, il peut d'abord être considéré comme objet. Il *existe* dans la diégèse comme il existerait dans le monde, c'est un objet à part entière et c'est sa matérialité qui enclenche le

¹¹³ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁴ *ibid.*

¹¹⁵ T. GROENSTEEN, T. SMOLDEREN, *art. cit.*

¹¹⁶ P. STECKX, *art. cit.*

processus narratif de la bande dessinée. Matérialité donnée par la « fonction de clôture »¹¹⁷ du cadre qui produit un élément à comprendre dans son ensemble, indivisible (voir chapitre 2 de ce mémoire). Dans cette éventualité, les deux espaces temporels et narratifs sont hermétiques l'un à l'autre. C'est le cas pour beaucoup des tableaux introduit dans *Le Pont des Arts*. Pour ne prendre qu'un seul exemple, Baudelaire offre une visite d'un musée peuplé des tableaux de son époque des néo-classiques aux réalistes en passant par le chef de file des peintres romantiques, Delacroix.

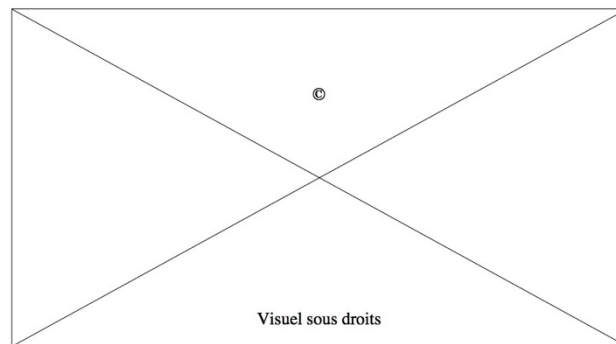


Figure 5 : *La Mort de Sardanapale* et le « fouillis » de Delacroix. © Sarbacane

À la page 41 Catherine Meurisse place deux tableaux emblématiques du peintre, *La Liberté guidant le peuple* et *La Mort de Sardanapale* (Figure 5), ceux-ci sont présentés aux personnages comme ils le sont aux visiteur·euse·s du Louvre. Les œuvres sont à peu près à l'échelle correcte par rapport aux figures de la bande dessinée. La présence des personnages dans l'espace muséal est soulignée par cette phrase que tout enfant a entendue au cours d'une visite : « On touche avec les yeux ! »¹¹⁸ et l'autrice insiste sur la matérialité de l'œuvre et sur le trait de Delacroix dans la dernière case, laissant un personnage qualifier la facture du tableau de « fouillis »¹¹⁹. L'allusion au coup de pinceau du peintre permet à la dessinatrice de dépasser sa représentation de la toile de Delacroix. En effet, la réinterprétation qu'elle présente est littérale, elle prend pour objet les figures et la composition (case de gauche) sans faire transparaître la spécificité du coup de pinceau du peintre, la fougue qui caractérise son geste. Ainsi, la dernière case essaye de contourner cet écueil et montre d'abord l'impossibilité à laquelle s'est heurtée Catherine Meurisse pour ne pas trahir l'œuvre citée et, tout en soulignant les travers de cette représentation, présente un des traits caractéristiques de Delacroix.

¹¹⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, coll. « Formes sémiotiques », p. 49.

¹¹⁸ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit., p.41.

¹¹⁹ *ibid.*

D'un autre côté, le tableau peut être complètement intégré à la diégèse de la bande dessinée. Comme c'est souvent le cas dans *Moderne Olympia*, les œuvres réalistes et impressionnistes faisant l'objet d'un traitement différent des œuvres néo-classiques. Elles sont introduites sur le plan de la narration principale. Les œuvres sont insérées dans la séquentialité de la bande dessinée, leur caractère unique est mis à mal car réintroduit dans un mouvement qui passe par la répétition iconique*. La reproduction de *Dans un café* d'Edgar Degas, introduit à la page 12 de l'album¹²⁰, montre cette mise en mouvement du tableau par le flux de la bande dessinée. Par ailleurs, cette page est importante car l'entrée d'Olympia par une porte dans ce nouvel espace où les œuvres peuvent se mouvoir de manière indépendante contraste fortement avec les passages de mise en scène des toiles au moment des tournages. Ces derniers représentent paradoxalement des œuvres néo-classiques où l'immobilité est palpable alors que le cinéma est, par essence, l'art du mouvement. La figure principale du tableau de Degas, une femme assise dans un café avec un verre posé en face d'elle, est introduite sur le même plan diégétique que les autres personnages, elle fait intégralement partie de la narration de la bande dessinée. Tandis que Edgar Degas jouait sur l'immobilité de la figure dans le but de produire « une dénonciation des fléaux de l'absinthe »¹²¹ (Figure 6), Catherine Meurisse remet la figure en mouvement, la femme sirote son verre dans la dernière case.

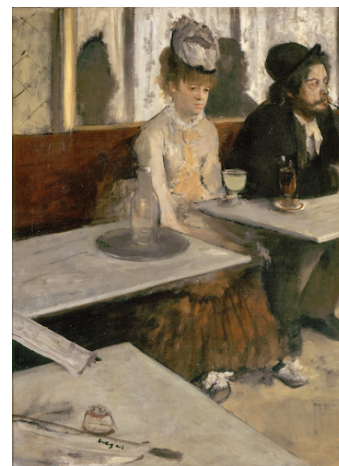
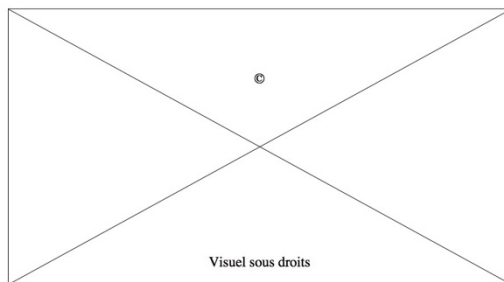


Figure 6 : Mise en mouvement de *Dans un café* de Degas. © Futuropolis / Editions du Musée d'Orsay

¹²⁰ Annexe 2.

¹²¹ Site du Musée d'Orsay, [en ligne] consulté le 9 avril 2021. URL : https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/dans-un-cafe-167.html

La dernière possibilité qu'emploie l'autrice pour introduire les œuvres passe par un effet de « sas »¹²², le tableau est utilisé comme une surface ouvrant « sur un ailleurs »¹²³ et sur d'autres possibilités de narration. Thierry Groensteen remarque que c'est

dans l'album intitulé *Le Diable du peintre*, que Fred a eu l'idée de la toile peinte comme sas. L'appréhension de la peinture comme "fenêtre ouverte" sur un ailleurs, qui remonte à Alberti, connaît ainsi une actualisation inattendue.¹²⁴

Catherine Meurisse utilise ce procédé notamment dans *Moderne Olympia*, l'œuvre ouvrant « sur un ailleurs »¹²⁵ par rapport à la narration principale. Ces moments sont justifiés dans le récit par les tournages des toiles, toutefois c'est bien la narration du tableau qui prend le dessus sur celle développée par l'autrice. Les figures de BD ne font que mettre à mal l'organisation de la toile mais sans couper radicalement le récit que celle-ci porte.

Pour l'introduction d'un personnage diégétique dans le récit métadiégétique d'un tableau – encore une fois une métalepse –, l'autrice utilise à plusieurs reprises le motif de la porte¹²⁶. Par définition une porte est un lieu de passage, une entrée dans un espace mais aussi un médiateur entre deux lieux. Ce motif est une illustration de l'effet de « sas », l'entrée dans un nouvel espace temporel est représentée par le passage de cet élément. Ce procédé, utilisé par l'autrice dans *Moderne Olympia*¹²⁷, est justifié par la diégèse : la jeune femme entre dans un nouvel espace diégétique – en l'occurrence un café. Alors que dans *Le pont des Arts* ce n'est pas le cas, le passage des personnages de leur diégèse à celle du tableau par une porte, produit un effet d'intrusion, une bizarrerie au plan narratif. Delacroix ne peut pas entrer dans le tableau de Ingres alors qu'il est à Nohant chez George Sand¹²⁸. C'est bien l'intrusion de la bande dessinée dans l'espace narratif du tableau qui est alors représenté.

La manière dont est introduit le tableau dans la narration est importante à commenter. Lorsque ce dernier a un rôle dans le récit il doit être mis en avant de sorte que les lecteur·rice·s perçoivent l'importance de ce nouvel élément. Marion Lejeune parle de théâtralisation¹²⁹ du

¹²² T. GROENSTEEN, « Figure de l'artiste », *art. cit.*

¹²³ *ibid.*

¹²⁴ *ibid.*

¹²⁵ *ibid.*

¹²⁶ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, *op. cit.* p. 12 ; C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷ Annexe 2.

¹²⁸ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁹ M. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 236.

tableau, ce dernier est alors considéré en tant qu'objet qui a une incidence sur la diégèse par son existence. L'effet de « sas »¹³⁰ est une représentation explicite des échanges possibles entre les différents niveaux narratifs présents dans les albums.

2. *Echange entre les deux niveaux narratifs*

En reprenant la classification de Gérard Genette, l'effet de « sas »¹³¹ ou l'ouverture vers une autre réalité dans le récit produit un nivèlement narratif que le critique a justement différencié entre le diégétique et le métadiégétique¹³². La narration de l'album de bande dessinée est le premier niveau, celui diégétique, et le nouvel espace créé par le tableau est celui métadiégétique, peuplé de nouveaux personnages dans une autre temporalité. Le tableau existe en tant qu'objet dans le niveau diégétique. Ces deux niveaux ne sont pas hermétiques et c'est bien une des caractéristiques de la « bande dessinée sur l'art ». Catherine Meurisse s'amuse en multipliant les échanges entre la diégèse et la métadiégèse, si les intentions sont diverses, les procédés pour mêler les espaces sont récurrents. Il est possible de constater deux mouvements inverses : une extension de l'œuvre dans la diégèse et, au contraire, l'irruption de la bande dessinée dans le récit porté par la toile, ces deux mouvements s'apparentent à des métalepses. Mais, dans le premier cas, la narration du tableau est hissée au niveau diégétique, tandis que dans le second, les figures de la diégèse s'infiltrèrent dans la métadiégèse.

2.1. *Extension de l'œuvre dans la narration*

L'extension de l'œuvre dans la narration de la bande dessinée est un procédé où les deux niveaux narratifs sont mêlés, la métadiégèse est alors propulsée dans la diégèse. Le tableau devient une scène de la bande dessinée, modifiant la valeur de la case et les lecteur·rice·s manquant d'attention risquent de glisser sur la réinterprétation alors que l'autrice a bien placé un élément à contempler. Ce procédé est retrouvé dans tous les albums du corpus mais *Moderne Olympia* est celui qui présente le plus d'exemples de ce type. En effet, les toiles impressionnistes et modernes sont actualisées et servent de décors à la narration principale au même titre que le bâtiment du musée d'Orsay. C'est donc tout le procédé de citation de l'œuvre qui est en jeu, les œuvres sont introduites dans la narration sans être mises à distance par le cadre. Pour les créations impressionnistes cela est fait de manière très naturelle car la plupart

¹³⁰ T. GROENSTEEN, « Figure de l'artiste », *art. cit.*

¹³¹ *ibid.*

¹³² G. GENETTE, *op. cit.*, p.327.

de ces compositions sont ouvertes, l'extension du propos dans la case est donc narrativement plus simple. Elles sont tirées de leur statut d'œuvre et sont replacées immédiatement dans un espace dynamique et en mouvement. Mais, cette introduction peut se heurter à deux difficultés. La première est que certain·es lecteur·rice·s pourraient passer à côté de la référence, obstacle déjoué par Catherine Meurisse grâce aux notes placées à la fin de ses livres. Les consulter donne d'ailleurs l'occasion au public de revenir sur les cases importantes de la bande dessinée et crée un mouvement de relecture et de redécouverte de l'album. La seconde difficulté tient à une propriété formelle, tant la bande dessinée dynamise le tableau intégré dans une case d'un niveau diégétique, tant ce tableau a tendance à freiner, à immobiliser la « case citante »¹³³. Par exemple, la citation des *Nymphéas bleus* de Manet¹³⁴ tout en étant traitée comme un simple paysage traversé par les personnages, Romain et le joueur de flûte, est travaillée différemment au niveau graphique, l'autrice ne résiste pas à la tentation de pasticher l'œuvre. Avec ce contraste esthétique et en étant totalement enfermée dans la diégèse, la réinterprétation ralentit le rythme de lecture. Tout en étant un élément diégétique, la différence graphique de la case fait s'arrêter les lecteurs et lectrices. Tandis que la citation du *Bassin aux nymphéas, harmonie verte* à la page suivante¹³⁵ reprend le style de la bande dessinée et reste pour le·a lecteur·rice une case à lire avec une évocation à Manet. La narration est jalonnée de références qui obligent à ralentir le rythme de lecture.

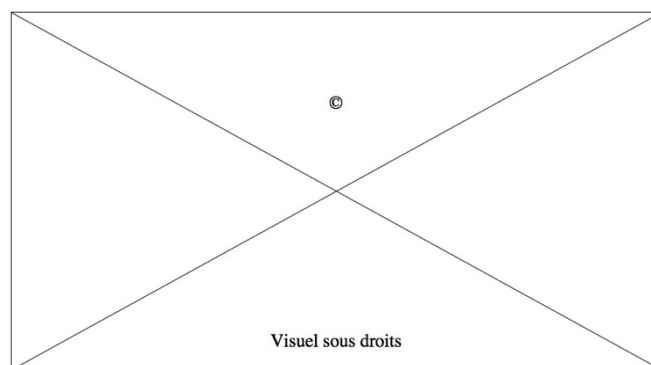


Figure 7 : Extension de deux toiles de Degas dans la diégèse. © Futoropolis / Musée d'Orsay Editions

¹³³ T. GROENSTEEN, T. SMOLDEREN, « Tableaux vivants », *Les cahiers de la bande dessinée*, mars-avril 1986, n°68, p. 91.

¹³⁴ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., p. 56.

¹³⁵ *ibid.*, p. 57.

L'extension de la narration des œuvres dans la bande dessinée est flagrante dans *Moderne Olympia*. En plus d'offrir des décors divers aux personnages certaines compositions sont introduites dans des cases et mêlent alors deux narrations. Lorsque Olympia se retrouve à la cantine d'un tournage une case cite deux toiles de Degas (Figure 7), créant alors une nouvelle situation. En effet, trois espaces distincts gardent leur autonomie respective et cohabitent dans cette case : les danseuses, les hommes au premier plan – qui sont des tableaux de Degas – et la file au *self-service*. La narration de la bande dessinée enserme ces trois moments pour créer un espace global entièrement diégétique.

2.2. Intrusion de la bande dessinée dans l'œuvre

Le second procédé employé par Catherine Meurisse est celui de l'intrusion de la bande dessinée dans le tableau, qui n'est d'ailleurs pas récent. Benoit Peeters remarquait dans *Lire la bande dessinée* que « lorsque la bande dessinée classique représente la peinture, elle s'empresse le plus souvent de la défaire, c'est à dire d'y réintroduire [...] cette dynamique que le tableau s'est évertué à suspendre »¹³⁶. En effet, l'extension de la toile dans la narration du tableau permet aussi de sortir l'œuvre de ce temps suspendu mais cela a une incidence sur le rythme de la case. L'intrusion – violente ou non – des figures de bande dessinée dans l'espace de la toile force le tableau à s'animer. La critique de *Stratonice et Antiochus* d'Ingres par Delacroix¹³⁷ dans *Le Pont des Arts* en est un exemple frappant. Le peintre romantique fait irruption dans la composition grâce à la porte représentée par Ingres dans le fond à gauche, le dynamisme est introduit par un élément existant de la composition originale. L'arrivée des personnages de Catherine Meurisse ne trouble pas les figures d'Ingres dans un premier temps. Mais Delacroix se met à pointer les travers de l'œuvre, s'agite dans toute la toile, agrippant les figures, terrorisant la famille royale pour arriver à la destruction totale de la composition suite à l'effondrement de l'imposant lit. L'autrice exploite des éléments existants initialement (la porte du fond) pour justifier l'intrusion de ses personnages.

D'autre part, Catherine Meurisse réutilise ce procédé de la porte pour introduire un personnage de bande dessinée dans une toile. Le personnage de Marcel Proust de l'autrice s'introduit de cette manière dans la narration des marines de Monet, Boudin et Manet¹³⁸.

¹³⁶ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁷ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 20 à 22.

¹³⁸ *ibid.*, p. 59.

L'irruption de ce personnage dans les tableaux, au contraire de celle de Delacroix, produit un ralentissement du temps de la bande dessinée, moins qu'un dynamisme dans le tableau, la posture contemplative de Proust s'impose aux lecteur·rice·s.

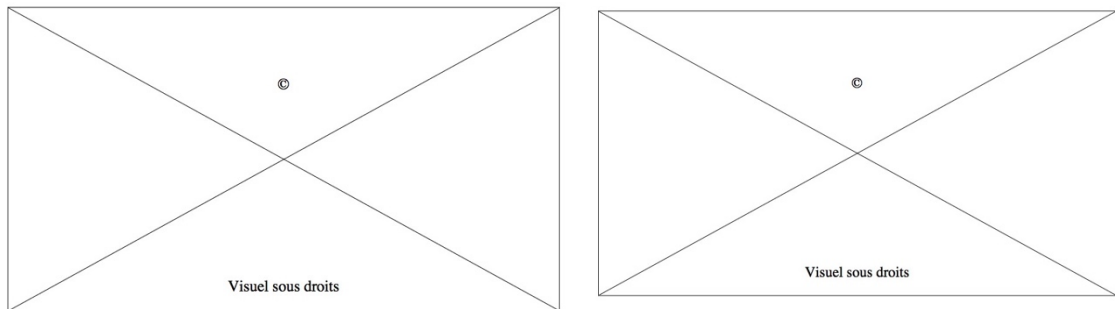


Figure 8 : Le Capitaine Haddock et Delacroix transperçant la toile. © Casterman / Sarbacane

Un cas d'école est retenu pour l'illustration de ce procédé d'irruption, il s'agit du capitaine Haddock transperçant la toile qui représente son ancêtre dans *Le Secret de la Licorne*¹³⁹ (Figure 8). Le capitaine en tombant atterrit sur la toile et son visage se substitue à celui peint (à gauche). Catherine Meurisse offre une réinterprétation avec la *Grande Odalisque* de Ingres et Delacroix qui introduit son visage à la place de celui du modèle (à droite). Benoit Peeters offre une très juste analyse de la case d'Hergé :

Il s'agit aussi d'une confrontation violente avec l'univers pictural. Pas une violence agressive, plutôt une pulsion de vie. En revivant littéralement les exploits du Chevalier François de Hadoque, le Capitaine fait assaut de dynamisme, alors que l'ancêtre était figé pour l'éternité dans son tableau un peu poussiéreux. Il troue le tableau pour mieux ressusciter le Chevalier. C'est une superbe métaphore des relations de la bande dessinée et de la peinture.¹⁴⁰

Dans le cas de Catherine Meurisse, l'autrice utilise cette image, très connue, de la bande dessinée et du tableau pour y ajouter une critique artistique. Delacroix est traditionnellement opposé à Ingres pour la fougue et la vie de ses peintures, tandis que le second est considéré comme le chef de file du néo-classicisme. La dessinatrice exploite les particularités de son médium pour résumer une posture critique.

¹³⁹ Exemple cité par B. PEETERS dans A. LEBLAY, « Vivre, penser, et dessiner le musée. Entretien avec Benoît Peeters et Marc-Antoine Mathieu », L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *op.cit.*, p. 30.

¹⁴⁰ *ibid.*, p. 31-32.

Lorsque la bande dessinée prend pour sujet l'art elle s'évertue à réintroduire du mouvement dans les œuvres et les compositions en faisant entrer l'œuvre dans le flux narratif de l'album. C'est donc une sorte de *parasitage* entre les deux niveaux, chacun voulant imposer sa temporalité à l'autre dans le ralentissement ou le dynamisme du récit. Un motif récurrent chez les auteur·rice·s lié à l'intrusion de la bande dessinée dans le tableau est celui de la destruction. « La pulsion de vie »¹⁴¹ de la bande dessinée peut être violente dans le sens premier du terme. L'arrivée du mouvement amène souvent à la destruction de la composition et de la narration ou même à la destruction matérielle de la toile dans la diégèse.

3. *La destruction : du musée à l'œuvre*

Le catalogue d'exposition *La BD s'attaque au musée !* remarque la récurrence du motif de la destruction de la part des bédésistes :

La bande dessinée inflige presque systématiquement des distorsions, des métamorphoses, et des destructions à l'art exposé au musée et, par extension, au musée lui-même, parce qu'il contribue à exalter le statut d'œuvre unique et autonome, pire encore, le statut du chef-d'œuvre, une œuvre que l'on distingue littéralement au sein d'une série, et que l'on considère hors du contexte auquel elle a été arrachée. L'auteur de bande dessinée n'a de cesse de fustiger ce travers et de ramener l'objet musée à la vie, même au prix de sa mise à mort préalable.¹⁴²

Les destructions surviennent à plusieurs niveaux, d'abord à celui du musée. Ainsi, l'institution, ce qu'elle représente, est mise à distance : une hiérarchisation des arts, la muséification. C'est la problématique qu'abordent Legrand et Rochette dans *L'Arpenteur* (1999), dans un monde post-apocalyptique, le musée et les œuvres qui le peuplent n'ont aucune valeur pour le personnage qui les qualifie de « merdes congelées »¹⁴³. Catherine Meurisse fait preuve de beaucoup de respect pour l'institution muséale, elle fait souvent en sorte que le musée soit un lieu reconnaissable, ancré dans le réel. L'autrice ne détruit jamais le bâtiment elle s'en prend seulement à l'organisation des collections, et non pas dans un but de destruction mais de réorganisation. En effet, dans *Le Pont des Arts*, la dessinatrice opère une restructuration du

¹⁴¹ A. LEBLAY, *art. cit.*, p. 30.

¹⁴² L. VIRASSAMYNAÏKEN, « Introduction » dans L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *La BD s'attaque au musée !*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴³ J. LOB, J.-M. ROCHETTE, B. LEGRAND, *Transperceneige, intégrale*, Bruxelles, Casterman, 2014, p. 136.

musée d'Orsay, l'ancienne gare est reconnaissable par sa façade¹⁴⁴ mais aussi par l'escalator, qui est un des éléments emblématique de l'organisation du musée pour les visiteur·euse·s habitué·e·s. La collection est ré-agencée et complétée par des œuvres qui ne sont pas conservées dans ce musée, *La Liberté guidant le peuple* et *La Mort de Sardanapale* de Delacroix sont exposées au Musée du Louvre. Catherine Meurisse recrée un musée à la collection imaginaire, plaçant Delacroix en haut de sa hiérarchisation personnelle, dans les étages supérieurs, alors qu'en réalité ce peintre est placé aux côtés des académiciens au rez-de-chaussée, non pas sur des critères esthétiques mais académiques.

Outre la destruction du lieu, le tableau est aussi la cible de ce procédé. Dans ce cas il n'y a pas d'échange narratif entre les deux niveaux. Le tableau est envisagé dans sa matérialité. C'est un procédé assez rare chez Catherine Meurisse. L'autrice dessine Delacroix qui détruit *La Grande Odalisque* dans le *Pont des Arts*, l'artiste jette violemment la toile au sol avant de la ramasser avec une balayette¹⁴⁵. Mais la destruction la plus exploitée par l'autrice du corpus est celle de la composition, elle est interne à l'œuvre. Par l'intrusion de ses personnages de bande dessinée Catherine Meurisse renverse l'organisation du tableau, comme si cette dernière ne pouvait supporter le dynamisme et le mouvement de ces nouvelles figures et que cela ne pouvait se terminer que par la suppression d'un des deux éléments. Lorsque Baudelaire s'introduit dans le tableau de Gérôme¹⁴⁶ ou Delacroix dans celui d'Ingres¹⁴⁷ les personnages laissent derrière eux des ruines de la composition. Cette destruction par le mouvement de la bande dessinée réintroduit une narrativité en séquence dans l'espace du tableau, et répond à la « pulsion de vie »¹⁴⁸ mentionnée par Benoit Peeters.

Toutefois, la mention de la destruction comme simple illustration d'une incompatibilité entre la bande dessinée et la toile est réductrice. Les auteur·rice·s de bande dessinée s'amuse·nt en effet à détruire complètement ou partiellement des tableaux mais le défi de se confronter à une œuvre consacrée est une motivation créatrice tant pour la bande dessinée que pour l'aura de l'œuvre prise pour cible.

¹⁴⁴ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, p.37.

¹⁴⁵ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op.cit.*, p.25.

¹⁴⁶ *ibid.*, p. 39.

¹⁴⁷ *ibid.*, p. 22.

¹⁴⁸ B. PEETERS, *op. cit.*, p.26.

La « bande dessinée sur l'art » offre une grande diversité dans les récits : de la biographie à la fiction, le processus narratif étant basé sur la transformation en personnage de l'artiste ou de l'œuvre. Néanmoins, certains traits sont récurrents, le choix de l'identité graphique de la réinterprétation du tableau reste limité, les bédéistes redessinent dans leur propre style, intègrent parfois une reproduction fidèle de l'œuvre ou se créent un style unique pour remplir cette fonction de contraste avec de l'univers de l'album. Enfin, les procédés narratif d'introduction de l'œuvre dans la diégèse de la bande dessinée et les imbrications de ces deux espaces narratifs montrent que les auteurs et les autrices, même en essayant de les distinguer, ne peuvent empêcher les échanges narratifs entre la bande dessinée et la toile. Dans ces albums, la question du cadre est essentielle, ainsi, cet élément occupera la réflexion du chapitre suivant.

CHAPITRE 2 : LE CADRE, DU MUSEE A LA CASE

Une question centrale dans la « bande dessinée sur l'art » est celle de la séparation ou non des espaces narratifs, entre le tableau et le récit bédéique. Cette distinction peut être amenée de différentes manières. D'un point de vue formel le cadre – ou la bordure – répond le mieux à cette nécessité de cloisonnement. Ce chapitre a pour but donc de définir et d'analyser les pratiques de Catherine Meurisse sur le cadre. Dans la bande dessinée, le cadre est lié à la case, les vignettes de bandes dessinées classiques sont fermées par un trait tracé par les auteur·rice·s et par les blancs intericoniques* – ou gouttière – qui les séparent les unes des autres. Le cadre du tableau a, dès le XIXe siècle, retenu l'attention des caricaturistes jusqu'à être érigé progressivement en symbole pour l'évocation de l'espace muséal dans la bande dessinée contemporaine. Il est intéressant de s'arrêter sur la manière dont l'autrice du corpus utilise ces éléments graphiques dans la représentation du musée car celle-ci prête une attention particulière au dessin réaliste des lieux de culture mais le cadre ne répond pas aux mêmes exigences de vérité. Catherine Meurisse réduit souvent le cadre à un simple liseré et ne reproduit pas les cadres travaillés du XIXe siècle. L'analyse de cette pratique sera l'occasion de définir le cadre en bande dessinée tout en faisant un parallèle avec ses fonctions selon la classification de Thierry Groensteen dans *Système de la bande dessinée*. Ce chapitre traitera, dans un premier temps, des liens entre le cadre et le musée en revenant sur les premiers détournements de cet objet dans les Salons caricaturaux. Ensuite, dans un second temps, ce sont les différences entre cadre et bordure et les fonctions de la bordure en bande dessinée qui seront étudiées. Enfin, dans une analyse spécifique au médium, la dernière partie portera sur les liens entre le cadre et le démonstratif.

I/ Du musée au cadre

Le musée est un lieu complexe à représenter pour les dessinateur·rice·s, les œuvres qui le peuplent peuvent être une réelle difficulté dans le dessin. Les bédéistes ont alors choisi pour simplifier la représentation des salles de musée, le cadre comme élément constitutif du tableau. Le cadre est alors un motif, un élément narratif qui ne fait que donner une signification à l'espace dans lequel il est placé. Toutefois, des bédéistes s'emparent de cette convention graphique pour la détourner et ajouter à la représentation du cadre une critique de l'institution muséale. Avant d'en venir au cadre il est important de s'arrêter sur les représentations du musée qui abrite les œuvres et montrer ce qui fait l'originalité des musées dessinés par Catherine Meurisse.

1. Représentation de l'espace muséal : le cadre comme symbole

La bande dessinée, en prenant l'art pour sujet, s'attèle à la représentation du musée, de son espace, ses salles, sa façade. Des musées fantasmés à ceux réels, les auteur·rice·s s'intéressent à ce lieu qui abrite les œuvres mais aussi à ce que l'institution représente. Avant même d'y entrer, les musées, par leur architecture, fascinent. Les musées représentés dans la bande dessinée sont deux natures : ceux imaginés par les dessinateur·rice·s, et ceux existant réellement. Dans chacune de ces catégories il est possible de retrouver des musées dit « classiques », c'est-à-dire ceux « héritiers du XIXe siècle »¹⁴⁹ dont l'architecture codifiée est évoquée dans le dessin par l'imposante façade composée d'« un escalier monumental une colonnade et un fronton. »¹⁵⁰. Les autres étant les musées dit « modernes »¹⁵¹ avec une architecture plus épurée mais restant très codifiée et imposante, montrant le poids de l'institution. Intégrer le musée dans la narration ou prendre ce lieu comme décor pour le récit ouvre la possibilité aux auteur·rice·s de leur rendre hommage ou de faire preuve de dérision. En effet, les premiers étant tournés en dérision pour le poids de leur historicité et les seconds au contraire dans une incompréhension de l'art moderne en reprenant la position des visiteur·euse·s non habitué·e·s à ces lieux. Ainsi les éléments architecturaux extérieurs suffisent aux dessinateur·rice·s pour évoquer le lieu de culture. Ces dernier·ères représentent souvent des musées réels, recopiant avec plus ou moins de minutie les détails architecturaux du bâtiment.

Catherine Meurisse reproduit le plus souvent les musées dans leur réalité matérielle. Dans les trois albums du corpus, les musées représentés existent encore aujourd'hui : le Louvre, le Musée d'Orsay, le musée Delacroix (la façade côté jardin de l'ancien atelier du peintre), le musée Gustave Dorée (la façade et l'escalier central). Les façades ou des éléments architecturaux intérieurs caractéristiques de ces lieux sont figurés avec une grande attention aux détails, la dessinatrice souhaite que ces musées soient reconnaissables pour le public. Elle prête d'ailleurs une plus grande attention à l'architecture des lieux qu'aux œuvres elles-mêmes dans ses dessins d'ensemble¹⁵². Cela permet à l'autrice de rendre hommage à un musée en particulier. Les collections éditoriales, telles que celle du Louvre et du musée d'Orsay, à travers la

¹⁴⁹ F. BLANCHETIERE, « Le musée dans ses murs », dans L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *op. cit.*, p. 42.

¹⁵⁰ *ibid.*, p. 44.

¹⁵¹ *ibid.*, p. 42.

¹⁵² Par exemple, p. 72 du *Pont des Arts*, le Musée Gustave Dorée est reconnaissable mais les œuvres ne sont que des tâches informes dans les cadres.

commande d'albums, poussent aussi les bédéistes à prendre le musée comme lieu de leur récit et donc à le représenter. Le réalisme dans le dessin est d'ailleurs incité par le but commercial de ces albums qui est de mettre en valeur une institution dans son ensemble (le lieu et les collections). L'autrice dans *Le Pont des Arts*¹⁵³ et *Moderne Olympia* introduit un décalage entre la représentation réaliste des musées et la narration fictive développée dans la bande dessinée. Catherine Meurisse va jusqu'à glorifier le lieu à la fin de *Moderne Olympia*, avec le dessin de la façade côté scène du Musée d'Orsay¹⁵⁴ comme un cinéma lors d'une première hollywoodienne.

Outre l'aspect extérieur, le musée est évoqué par son intérieur, par ses salles, ses réserves, sont alors convoquées ses deux fonctions principales : la conservation et l'exposition des œuvres. Le tableau étant un des objets emblématiques du lieu mais fastidieux à reproduire, les auteur·rice·s se contentent le plus souvent d'un cadre vide ou rempli « d'une forme vague et abstraite »¹⁵⁵. Ce procédé permet aux dessinateur·rice·s de « [différencier] l'espace du tableau de son contexte diégétique » sans « [déranger] en rien l'unité plastique de la case »¹⁵⁶. Si « le cadre suffit en somme à faire le tableau »¹⁵⁷, le tableau, ou du moins l'œuvre, suffit à faire le musée. En effet, François Blanchetière remarque ce procédé dans un album tel que *Lulu s'maque* : « l'architecture du musée visité par Lulu et son amie [...] [est] totalement invisible, laissant les œuvres seules nous faire comprendre dans quel lieu l'action se déroule »¹⁵⁸. C'est par une relation métonymique que le cadre, représentant le tableau, se trouve être un élément représentatif du musée dit traditionnel. Le cadre peut aller d'un simple rectangle tracé sur le mur face au personnage jusqu'à ceux plus travaillés reprenant les codes des cadres du XIXe siècle avec des moulures, des dorures et des ornements divers. Les dessinateur·rice·s reprennent souvent les codes d'exposition du XIXe siècle lorsqu'ils représentent le contexte intérieur du musée « classique » :

¹⁵³ Catherine Meurisse place, de manière anachronique, la visite imaginaire donnée par Baudelaire dans le Musée d'Orsay (*Le Pont des Arts*, p. 37).

¹⁵⁴ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., p. 65.

¹⁵⁵ T. GROENSTEEN, « Balises : Bande dessinée et peinture (1) », *Les cahiers de la Bande dessinée*, mars-avril 1986, n°68, p.92.

¹⁵⁶ *ibid.*

¹⁵⁷ *ibid.*

¹⁵⁸ F. BLANCHETIERE, *art. cit.*, p. 51.

L'accrochage des œuvres répond bien souvent au même souci d'en imposer, si bien que la BD aime à montrer des murs couverts d'œuvres d'art. [...] Greg reprend ici [dans l'album *Achille Talon au coin du feu*] un mode de présentation ancien, hérité des salons officiels qui, au XIXe siècle soumettaient au public les œuvres envoyées par les artistes. La place y était rare, si bien que toute la hauteur du mur était utilisée et que les cadres des tableaux étaient en contact les uns avec les autres, d'où le nom traditionnel d'accrochage "à touche-touche".¹⁵⁹

Lorsque Catherine Meurisse représente l'intérieur du musée, la bédéiste reprend ces mêmes codes. La dessinatrice se contente de remplir ces cadres de formes vagues (Figure 9), voire d'aucune forme laissant le cadre faire tableau. Lorsque l'accrochage "à touche-touche" est repris par la bédéiste, ce choix d'exposition est justifié par la narration et le contexte historique. En effet, les récits du *Pont des Arts* et de *Delacroix* se déroulent dans au XIXe ou au début du XXe siècles¹⁶⁰, les choix de représentation de l'autrice sont fidèles à la période.

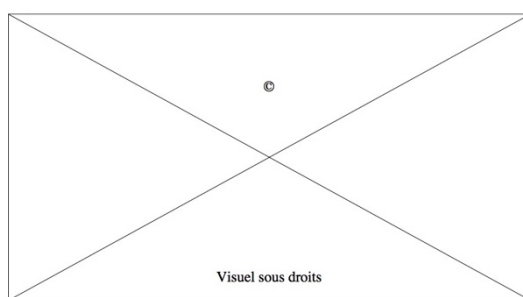


Figure 9 : Représentation de formes vagues peuplant les tableaux et du décor d'époque © Sarbacane

Le goût de Catherine Meurisse pour cet exercice va bien plus loin, c'est bien une passion pour le musée et l'espace muséal qu'elle met en scène dans ces albums. Ses personnages déambulent, contemplent, visitent ces musées qui sont accessibles encore aujourd'hui : le Louvre, le Musée d'Orsay, le musée Delacroix et le musée Gustave Moreau. Les lecteur·rice·s se trouvent projeté·e·s avec les personnages dans ces lieux. L'autrice transmet à son lectorat la grandeur de ces institutions et le sentiment de respect qu'elle éprouve lorsqu'elle visite ces salles.

¹⁵⁹ F. BLANCHETIERE, *art. cit.*, p. 46.

¹⁶⁰ Exception faite avec l'anecdote concernant Diderot, qui se passe au XVIIIe.

L'introduction et la clôture de l'album *Delacroix*¹⁶¹ sont d'ailleurs particulièrement intéressantes. Il s'agit de deux représentations d'une même salle d'exposition classique. Historiquement il devrait s'agir de la galerie Martinet¹⁶² mais la documentation montre que la galerie ne ressemble pas vraiment à celle représentée par la dessinatrice¹⁶³. Les œuvres sont accrochées à « touche-touche » dans une salle de musée classique, une verrière permet à la lumière naturelle de passer, les pans supérieurs des murs sont ornés de moulures et de statues, en somme le décor est chargé mais reprend ce qui se faisait à l'époque. Les cadres sont remplis par des esquisses de tableaux, il est difficile de reconnaître les compositions pour en déduire le tableau original. Seulement celui à droite est identifiable, il s'agit de *l'Entrée des croisés à Constantinople* (1840) de Delacroix. François Blanchetière fait un parallèle intéressant entre le frontispice comme « gravure ou planche illustrée placée face à la page de titre pour magnifier l'ouverture de l'ouvrage »¹⁶⁴ et la volonté des auteurs et autrices de magnifier et de montrer leur admiration du musée en « pla[çant] en tête de planche une grande case figurant la façade du musée »¹⁶⁵. C'est ce que fait Catherine Meurisse dans l'album *Delacroix*, cette double page produit un effet de sas dans la lecture et montre au public dans quel monde il entre. La clôture de l'album¹⁶⁶ montre la même salle mais le groupe de visiteur·euse·s est en train de sortir, raccompagné par Alexandre Dumas. Les esquisses des œuvres ont disparu, les cadres sont habités maintenant mais de formes de couleurs abstraites faites à l'encre. Ces pages d'introduction et de clôture permettent à l'autrice de poser la situation d'énonciation, Dumas est le narrateur, mais aussi d'explicitier son intention avec cet album : faire évoluer l'œil du public et ne plus montrer Delacroix comme un peintre « classique » dont l'iconographie est surexploitée mais bien un artiste de génie qui inspire et rayonne encore aujourd'hui.

La représentation des musées passe par l'architecture de ces lieux, qu'elle soit réelle ou fictive, mais aussi par la représentation de l'intérieur des salles. L'œuvre et par extension, le cadre, deviennent des symboles qui permettent aux auteur·rice·s d'évoquer le musée plus

¹⁶¹ Annexe 3.

¹⁶² Lieu de l'exposition en hommage à Delacroix quelque mois après sa mort, c'est lors de cette exposition que Dumas fait sa *Causerie sur Delacroix*. Une toile de E. Albertini représente les salles de la galerie peuplées des tableaux du maître : E. ALBERTINI, *Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix, à la galerie Martinet, boulevard des Italiens, en 1864*, Paris, Musée Carnavalet, 1864.

¹⁶³ E. ALBERTINI, *op. cit.*

¹⁶⁴ F. BLANCHETIERE, *art. cit.*, p. 45.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Annexe 3.

facilement. En outre, Catherine Meurisse reprend le procédé du cadre, simple liseré tracé sur un mur, au début de *La Légèreté*¹⁶⁷, album autobiographique racontant les mois qui ont suivi l'attentat de Charlie Hebdo, pour montrer un musée vide. Celui-ci est d'ailleurs le seul musée à l'architecture moderne dessiné par l'autrice.

2. Le cadre : du Salon caricatural à la bande dessinée

En représentant le cadre, les auteur·rice·s de bande dessinée évoquent le musée. Cet élément constitutif peut alors être l'objet de jeux, de détournements, ainsi les bédéistes contemporain·e·s s'inscrivent dans l'héritage des Salons caricaturaux du XIXe siècle qui s'amusaient avec le cadre et ses possibilités de représentations. Comme définis plus haut, les Salons caricaturaux sont des comptes rendus humoristiques des Salons officiels les artistes exposés, le public, les membres du jury et les tableaux, y sont détournés. Les caricaturistes prennent aussi les cadres pour cible, du moins ce que représente le cadre. Au XIXe siècle, les tableaux, pour pouvoir être acceptés au Salon devaient impérativement être accompagnés d'un cadre doré. Les artistes se trouvaient alors face à une obligation ornementale. Les cadres étant fait aussi pour attirer le regard et pour montrer aussi un certain statut économique, les artistes se permettent de nombreuses extravagances. Cette tendance est très vite remarquée par les dessinateurs satiriques de l'époque.

Le dessinateur et caricaturiste Jean-Jacques Grandville en 1843 publie *Un autre monde* qui articule textes et gravures. Dans cet ouvrage, l'auteur moque les travers de son temps avec un procédé traditionnel, celui de l'observateur extérieur. Trois personnages découvrent la société française de la moitié du XIXe siècle. Le chapitre XIV, intitulé « Le Louvre des marionnettes »¹⁶⁸, prend pour cible le Salon officiel et son fonctionnement. Le personnage de Grandville, Hahbille, visite cette manifestation culturelle. Comme un Salon caricatural conventionnel, tous les aspects de cette manifestation sont moqués : les jurys, les œuvres, les exposants et le public. La première gravure de ce chapitre aussi intitulée « Le Louvre des marionnettes »¹⁶⁹ montre que les cadres et les procédés d'accrochage sont ciblés par la satire. Daniel Grojnowski a justement remarqué que dans cette caricature les œuvres « tentent à leur tour d'accrocher le regard du visiteur. [...] L'illustrateur est ainsi doué du pouvoir de donner

¹⁶⁷ C. MEURISSE, *La Légèreté*, op. cit., pp. 18-19.

¹⁶⁸ J.-J. GRANVILLE, D. GROJNOWSKI (éd.), « le Louvre des marionnettes », *Un autre monde*, Paris, Classiques Garnier, 2010, pp. 81 à 88.

¹⁶⁹ Annexe 4.

consistance aux mots et aux figures de style. »¹⁷⁰ Pour ce faire, les cadres prennent alors une taille disproportionnée à tel point que l'œuvre 9999, située à droite de l'image, n'est qu'un cadre vu de profil et décrite de la manière suivante dans le texte :

BAUDRICHON (NUMA), RUE DOREE, 13.

9999 — Une bordure de deux mille francs d'après le procédé de Ruolz et Elkington.¹⁷¹

En plus de nier la possibilité d'une vue de face de l'œuvre, les détails de la description indiquent la valeur et le procédé de fabrication de l'objet, cet élément prosaïque montre l'attention dont font preuve certains exposants à orner leur œuvre d'une bordure onéreuse. La trop grande place prise par les cadres au défaut des œuvres est une critique récurrente au XIXe siècle. *Le Salon caricatural* de 1846¹⁷² reprend ce thème de manière intéressante (Figure 10).

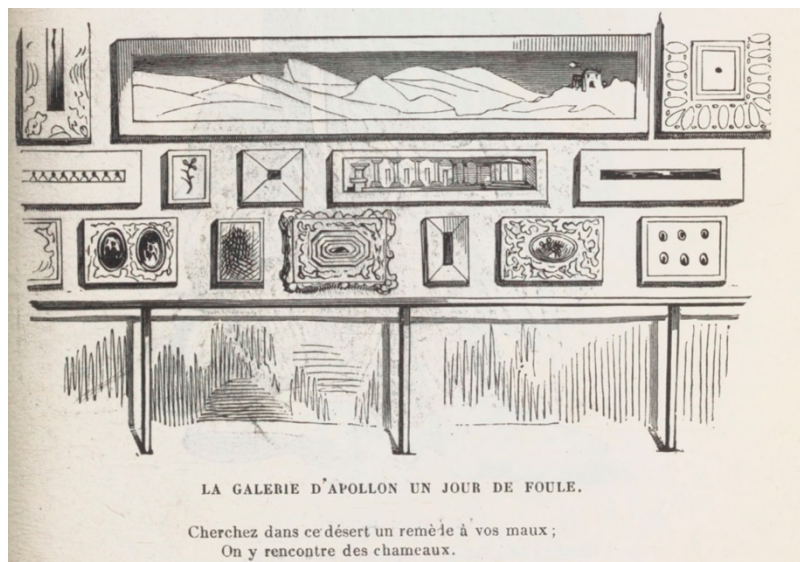


Figure 10 : Les cadres moqués dans *Le Salon caricatural* de Baudelaire.

Les œuvres sont presque invisibles dans les cadres, la toile devant parfois un minuscule rectangle voire un point. La seule toile visible est un désert, vide par définition et soulignant alors la futilité des sujets abordés. Le cadre, élément périphérique, devient le sujet principal de ces illustrations.

¹⁷⁰ J.-J. GRANVILLE, D. GROJNOWSKI (éd.), *op. cit.*, p. XIX.

¹⁷¹ *ibid.*, p. 84.

¹⁷² C. BAUDELAIRE, *Le Salon caricatural, critique en vers et contre tous ...*, Paris, Charpentier, 1846, [en ligne] mis en ligne le 4 avril 2016, consulté le 3 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9666922g>

Catherine Meurisse ne s'inscrit pas dans cette tradition satirique et n'emploie jamais le cadre du tableau de cette manière. L'autrice représente rarement un cadre qui pourrait être qualifié de classique autour de la reproduction des toiles, elle se concentre sur l'œuvre et sa représentation. Et lorsque la dessinatrice se prête à cet exercice ce n'est jamais pour prendre le cadre comme sujet mais pour l'inscrire dans le décor qu'est le musée ou le contexte d'exposition. Les cadres, dans le corpus sont représentés de manière assez neutre, si les ornements sont esquissés ils ne sont pourtant jamais tournés en dérision, ils ne font pas l'objet d'une critique spécifique. Les œuvres sont donc le plus souvent représentées sans cadres dans ses bandes dessinées, quand elles le sont c'est une simple bordure, un trait fermant la composition qui se substitue au cadre doré. En reprenant l'exemple de *La Liberté guidant le peuple*¹⁷³, il est possible de considérer que l'échelle de l'œuvre est respectée par rapport aux personnages de bande dessinée, la situation d'exposition est conforme simplement le cadre manque.

Catherine Meurisse ne raille pas l'art actuel contrairement à certaines de ses homologues bédéiste, comme Francis Masse dans *L'art attentat*¹⁷⁴ qui pousse les performances artistiques à l'extrême, jusqu'à la destruction du musée. Les caricaturistes du XIXe siècle s'emparent pourtant de ce sujet, ils pointent et critiquent l'art de leur temps. L'autrice du corpus propose un autre type de discours sur l'art à travers ses bandes dessinées, celle-ci s'approche d'un résumé des discours qui ont construit l'histoire de l'art. En effet, la dessinatrice s'inscrit dans 150 ans de critique et de commentaires sur les toiles du XIXe siècle, elle connaît tout l'héritage et le rayonnement culturel des œuvres : celles qui sont plus ou moins oubliées et celles qui ont été érigées en icône d'une période, d'un mouvement.

¹⁷³ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit., p. 41.

¹⁷⁴ F. MASSE, *L'art attentat*, Paris, Seuil, 2007.

II/ Le cadre en bande dessinée : fonctions et détournements

La case est souvent perçue comme un des éléments emblématiques de la bande dessinée, le cadre qui la borde lui est presque systématiquement associé. Toutefois, les cadres sont aussi présents dans les arts-plastiques. Dans le cas de la « bande dessinée sur l'art », qui représente des toiles, il est nécessaire de s'intéresser à la question du cadre, que celui-ci soit autour de la case ou autour d'un tableau. Si cet élément est présent dans la bande dessinée et dans les beaux-arts, il est cependant assez rare dans les albums de Catherine Meurisse. L'autrice n'a pas l'habitude de fermer ses cases d'un trait noir et lorsqu'elle le fait cet événement assez inhabituel pour être remarqué¹⁷⁵. Ainsi, cette partie a pour but de donner une définition du cadre et de la bordure en bande dessinée, et d'analyser les emplois mis en place par l'autrice dans le corpus.

1. Définition critique

Le cadre en bande dessinée est en lien étroit avec la case, en effet dès les débuts du médium, les auteur·rice·s ont senti la nécessité de créer des espaces permettant un déroulement séquentiel de l'action. Toutefois, au sein d'un travail portant sur les cadres comme celui du tableau et celui de la case, il est nécessaire de revenir sur les différences et les définitions entre cadre et bordure. Le cadre envisagé de manière traditionnelle est un élément associé avec le monde des arts-plastiques. Du cadre en bois et doré « classique » à l'introduction du cadre dans l'œuvre dans la pratique de Pierre et Gilles¹⁷⁶, celui-ci un élément constitutif des Beaux-Arts, même si l'art contemporain s'affranchit de cette pratique, la toile se suffisant comme espace clos. En bande dessinée aussi le cadre est présent par le biais de la case, celle-ci est traditionnellement bordée par des traits. Il semble pourtant important d'opérer une distinction entre ces deux cadres et leurs fonctions. Marion Lejeune, en introduction de sa thèse *L'énigme des images : tableaux et dessins comme objets d'enquête dans en littérature et bande dessinée contemporaines*¹⁷⁷, reprend la définition du cadre énoncée par Benoit Peeters dans *Lire la bande dessinée. Case, planche, récit* :

¹⁷⁵ Les albums les plus récents de l'autrice, *Les Grands espaces* (2018) et *La Jeune femme et la mer* (2021) renoue avec cette tradition de la case géométrique sans pour autant placer des bordures.

¹⁷⁶ Duo d'artistes français qui travaillent sur les figures de la pop culture. Le cadre est une partie intégrale de leurs œuvres, il est travaillé au même titre que le reste, il est donc unique et indissociable de la photo qu'il borde.

¹⁷⁷ M. LEJEUNE, *op. cit.*

ce qui caractérise une case de bande dessinée, dont le cadre n'a pas pour fonction, comme le cadre pictural d'"établir une solution de continuité entre le tableau et son mur" mais de générer des effets liés à l'existence d'un péri-champ susceptible d'influencer la lecture.¹⁷⁸

En effet, le cadre de bande dessinée n'est pas excluant, il permet la mise en séquence du récit contrairement au « cadre pictural »¹⁷⁹ qui enclot l'œuvre et permet de la faire exister individuellement et singulièrement face au contexte d'exposition.

Le Groupe μ a proposé en 1992 dans *Le Traité du signe visuel*, une « Sémiotique et rhétorique du cadre »¹⁸⁰. Cet ouvrage permet de différencier les termes cadre, contour et bordure. Dans le cas de ce corpus, où l'autrice joue sur les différents espaces narratifs, ces précisions sont nécessaires à poser. Catherine Meurisse dans sa pratique de la bande dessinée n'emploie pas de cases bien définies et tracées à la règle. Lorsque la dessinatrice forme ses cases c'est par les figures même des personnages sur le blanc de la page ou par les couleurs du décor, laissant la limite poreuse. Le Groupe μ différencie le « contour », qui est défini comme :

le tracé non matériel qui divise l'espace en deux régions, pour créer le fond et la figure [...]. Le contour se distingue de la simple limite en ce que cette dernière définit typologiquement — c'est à dire de façon neutre — un intérieur et un extérieur. Le contour, lui appartient perceptivement à la figure repérée.¹⁸¹

Dans la pratique de la bédéiste, c'est presque exclusivement le contour qui est employé pour la création d'une case, l'unité visuelle est créée par les figures sur le fond blanc de la page. C'est d'ailleurs cette habitude de représentation qui est déjouée par la dessinatrice et qu'il faut remarquer lorsque celle-ci place un cadre autour d'une case reproduisant un tableau du XIXe siècle. En effet, l'introduction d'un cadre autour d'une unité visuelle et narrative qui pourrait s'apparenter à une case est, dans le corpus choisi, un élément notable. Il est d'ailleurs préférable de différencier les termes de « cadre » et de « bordure ». Le « cadre » désignera exclusivement la réalité matérielle du cadre de la toile, autrement dit l'encadrement de l'œuvre. La définition

¹⁷⁸ B. PEETERS, cité dans M. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁹ *ibid.*

¹⁸⁰ GROUPE μ , « Chapitre XI : Sémiotique et rhétorique du cadre », *Traité du signe visuel*, Paris, Editions du Seuil, 1992, coll. « La couleur des idées », pp. 377 à 399.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 377.

choisie du cadre est donc purement matérielle et non liée à sa fonction. La « bordure » en revanche nécessite une définition sémiotique, le Groupe μ la caractérise en ces termes :

La bordure est l'artifice qui, dans un espace donné, désigne comme une unité organique un énoncé d'ordre iconique ou plastique. La manifestation matérielle de la bordure peut être une baguette, un ensemble de tringles, un tracé quadrangulaire au crayon sur un mur, etc. Cependant, la bordure ne se définit en aucun cas par son apparence matérielle, **mais bien par sa fonction sémiotique.**¹⁸²

Ainsi, la « bordure » doit nécessairement être différenciée du terme de « cadre ». Catherine Meurisse use très peu de cette bordure dans ces albums, l'autrice préfère laisser au contour de ses figures et aux couleurs de ses décors le soin de créer une unité. Toutefois il arrive que la dessinatrice par nécessité narrative ait besoin d'introduire une bordure, elle la place alors autour d'une reproduction de tableau ce qui permet de différencier le contenu des autres figures mais aussi de créer un espace indivisible introduit dans la case. Le *strip* suivant (Figure 11) est un exemple éloquent de cette pratique.

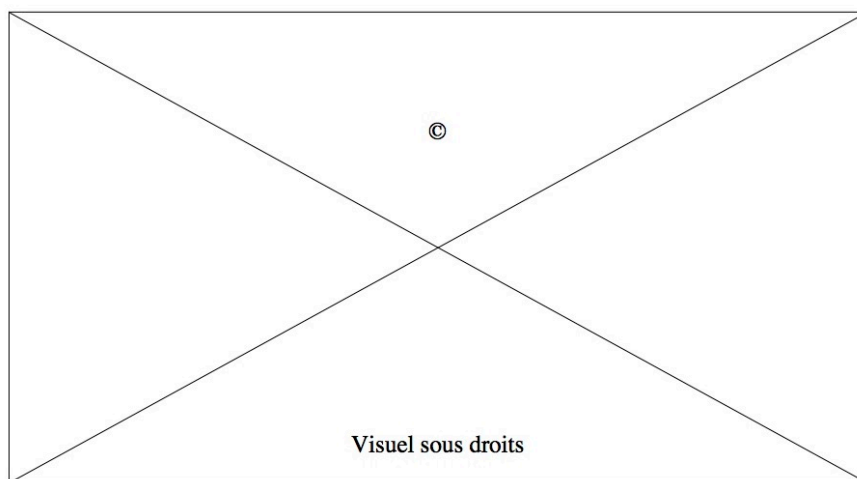


Figure 11 : *La Liberté guidant le peuple* introduite comme toile. © Sarbacane

Avec la répétition iconique du personnage de Baudelaire le lecteur pourra compter deux cases, la toile de Delacroix est alors un point pivot entre ces deux cases. Le fait de placer une bordure permet à l'autrice de créer un tableau comme objet à part entière et permet aussi qu'il n'y ait pas d'interférence entre le niveau diégétique – la visite qu'offre Baudelaire – et le récit que fait le tableau de manière interne – la révolution de 1830. La bordure a donc cette fonction d'autonomiser l'élément qu'elle borde. Cette bordure, appelée cadre dans d'autres travaux

¹⁸² GROUPE μ , *op. cit.*, p. 378.

(comme dans *Système de la bande dessinée* de Thierry Groensteen ou *Lire la bande dessinée* de Benoit Peeters) peut endosser plusieurs fonctions au sein de la narration. Thierry Groensteen dans son ouvrage *Système de la bande dessinée* formule les six fonctions suivantes :

Les grandes fonctions du cadre sont au nombre de six, que je nommerai fonction de clôture, fonction séparatrice, fonction rythmique, fonction structurante, fonction expressive et fonction lectorale.¹⁸³

Ces fonctions ne s'excluent pas, une bordure peut prendre en charge plusieurs fonctions en même temps. Dans le corpus choisi pour ce travail la bordure ne ferme pas une case de BD mais des reproductions de tableau. Il est alors intéressant de voir en quoi les fonctions énoncées par le théoricien répondent ou non à celle dans le contexte d'une « bande dessinée sur l'art ». Comme mentionné plus haut, les bordures sont relativement rares dans les albums choisis et sont introduites dans un but précis. *La Liberté guidant le peuple* (Figure 11) est accolée d'une bordure qui croise différentes fonctions. D'abord celle de « clôture », la bordure ferme le tableau et lui confère le statut d'unité indivisible, elle « [enferme] un fragment d'espace-temps »¹⁸⁴, Catherine Meurisse distingue deux espaces narratifs. A cela s'ajoute la fonction « séparatrice », le tableau, devenu indivisible n'accepte plus d'interférence avec la bande dessinée. La fonction « rythmique » s'applique aussi à cette case bordée, elle prend la fonction de pivot entre les deux cases il est donc dans la « double manœuvre de progression / rétention »¹⁸⁵. Enfin, il est possible d'envisager cette bordure aussi dans le prisme de la fonction « structurante ». La bordure construit le tableau comme un élément diégétique mais aussi, par son échelle dans « l'hypercadre »¹⁸⁶, comme case indépendante. Quant à la fonction « lectorale » de la bordure, elle est particulièrement poussée par l'autrice dans l'album *Delacroix*. Il est possible, en gardant à l'esprit les définitions du Groupe μ , que la page et sa finitude matérielle forment une bordure. Cet espace délimité est utilisé par l'autrice pour y placer des réinterprétations de tableau forçant le lecteur à s'arrêter.

Différencier le cadre et la bordure ne semble pas nécessaire pour tous les types de bande dessinée. Souvent cette distinction est superflue mais dans le cas des « bande dessinée sur l'art » qui jouent avec le cadre matériel et la bordure de la case, elle permet une plus grande pluralité

¹⁸³ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 49.

¹⁸⁴ *ibid.*, p.50.

¹⁸⁵ *ibid.*, p.56.

¹⁸⁶ *ibid.*, p.38.

d'analyse. Couplée aux « fonctions du cadre »¹⁸⁷ (ou bordure) énoncées dans *Système de la bande dessinée*, celle-ci permet de réfléchir aussi sur la bordure d'un tableau intégré dans une case de BD.

La narration portée par le tableau produit des interférences avec celle de la bande dessinée lorsque ces deux récits se mêlent. La fonction séparatrice permet de répondre à la nécessité que ressent Catherine Meurisse de relier le tableau et la case hermétique l'un à l'autre.

2. Une tentative de rendre hermétique la BD et le tableau par la bordure ?

Les bordures placées autour des tableaux ont les mêmes fonctions que les bordures des cases de bande dessinée, toutefois ce sont les relations entre l'œuvre et le reste de la vignette qui diffèrent de celles entre la case et le reste de la planche. Les fonctions qui ont un impact important sur la narrativité de l'album sont celles de clôture et de séparation. En effet, celles-ci forment un double mouvement et même « une seule et même fonction, envisagée successivement en tant qu'elle s'exerce vers l'espace intérieur du cadre et vers le champ extérieur. »¹⁸⁸ La clôture du tableau est une action vers l'intérieur, tandis que la séparation entre le tableau et la narration de la bande dessinée est un mouvement vers l'extérieur, vers le « péri-champ »¹⁸⁹. L'introduction d'un tableau au sein d'une case sans le border produit des échanges entre les deux espaces, la bande dessinée et l'œuvre mêlent leurs narrations. La nécessité de rendre hermétique ces deux espaces s'impose aux créateur·rice·s désireux·ses de ne pas les mélanger. La bordure et sa fonction séparatrice remplissent alors cet impératif.

La présence d'une bordure est saillante dans les albums du corpus. En effet, Catherine Meurisse n'emploie pas cet élément pour former ses cases, créant l'unité de la vignette grâce aux contours des figures et du décor et lorsque la dessinatrice trace une case régulière. En formant des cases qui se rapprochent de celles traditionnelles (par leur taille et leur bordure) des pour les tableaux qu'elle introduit, Catherine Meurisse joue avec ces bordures, alors, « le tableau épouse les bords de la case au point de se confondre avec elle »¹⁹⁰. Les bordures permettent donc de séparer le tableau du reste de la planche tout en lui conférant une unité. Ces

¹⁸⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁸ *ibid.*, p.55.

¹⁸⁹ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹⁰ M. LEJEUNE, *op. cit.*, p. 235.

« tableaux-cases » ont des interactions diverses avec le « péri-champ »¹⁹¹. L'autrice se plaît à représenter les tableaux de manière frontale, sans perspective, ce n'est pas l'objet, la toile qui est placée dans la bande dessinée mais bien une représentation coupée de la diégèse, le blanc de la page ne se substitue pas au mur, la bordure opère pleinement sa fonction séparatrice avec les autres éléments de la planche.

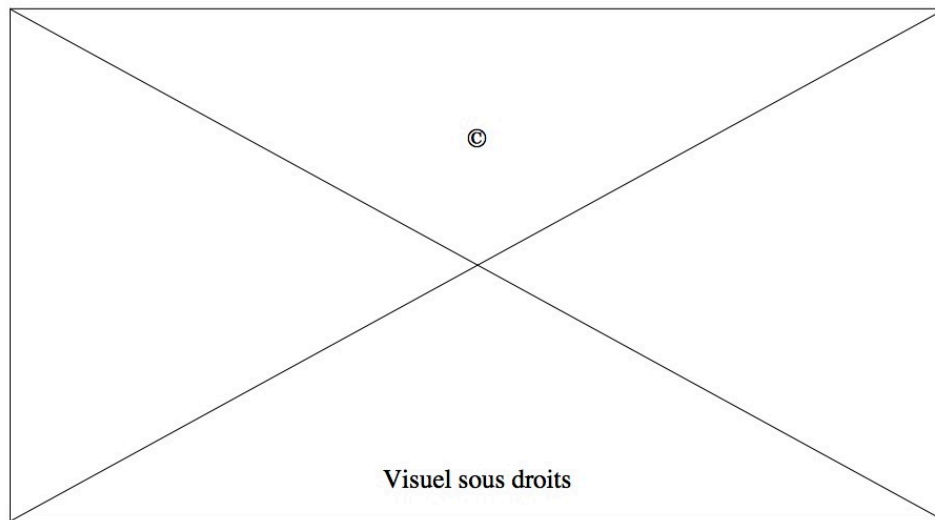


Figure 12 : Olympia comme exemple de tableau-case. © Sarbacane

Cette autre utilisation de la bordure exacerbe les dissemblances qui existent entre la vignette de bande dessinée et la toile peinte. Comme Benoît Peeters l'indiquait dans son ouvrage *Lire la bande dessinée*, le tableau et la case sont ontologiquement différents, en effet « le tableau arrête le mouvement, ou plutôt il est à la recherche de l'instant où il peut le suspendre sans le figer. »¹⁹² alors qu'une case est toujours en équilibre entre la précédente et la suivante. Retirer le cadre au tableau c'est le laisser s'exposer à la temporalité, au mouvement et au dynamisme de la bande dessinée. Cependant, il arrive que la bordure ne suffise pas à cette séparation des espaces. Dans *Le Pont des Arts* (Figure 12), Catherine Meurisse place une réinterprétation de l'*Olympia* de Manet dans un « tableau-case » qui ne reste connecté à la bande dessinée que par le cartouche qui le surplombe. La toile est introduite de manière totalement disjointe du reste du *strip**. Elle est placée frontalement, sans perspective, sans contexte, simplement la toile comme des spectateurs et spectatrices pourraient aller la voir au Musée d'Orsay. Le récitatif* court sur les deux cases créant une unité plus large, ainsi, le lectorat comprend que les personnages de la case de droite regardent la toile qui vient d'être présentée.

¹⁹¹ B. PEETERS, *op. cit.*, p.21.

¹⁹² *ibid.*, p. 24.

Quelques cases plus loin l'autrice caricature la réaction du public face à cette toile¹⁹³, « Chat ! chat ! un chat ! un chat !! Chatte » « C'est obscène / c'est obscène »¹⁹⁴ et laisse visible à l'arrière-plan un angle de l'œuvre accolée d'un cadre d'époque. Devant l'agitation des personnages les figures du tableau réagissent : le chat se hérisse et la femme présentant les fleurs tourne la tête d'étonnement. La bande dessinée arrive à déranger la stabilité de l'œuvre même lorsqu'elle est protégée par son cadre.

Le fait de placer le tableau dans une bordure, de le présenter de façon indivisible crée une connivence de posture entre les personnages de la bande dessinée et le lectorat, tous·tes sont spectateur·rices de la toile. Le lectorat et les personnages de BD sont exclus de l'espace du tableau et les personnages se trouvent dans la même situation que les lecteur·rice·s au musée. Marion Lejeune reprend dans sa thèse le principe de *ocularisation* explicité par François Jost en 1989¹⁹⁵, pensé dans le cadre du cinéma, le théoricien différencie : l'ocularisation, la focalisation et l'auricularisation. Cette différenciation permet une plus grande précision dans ce qui est vu, su et entendu par les personnages et les spectateur·rices. Ainsi, la distinction entre focalisation et l'ocularisation est un outil pratique aussi dans l'analyse bédéique. Les « tableaux-case », tels que les produits Catherine Meurisse, répondent à ce principe. Toutefois ils peuvent avoir différents degrés d'autonomie. *L'Olympia* à la page 51 du *Pont des Arts* montre le plus grand degré d'autonomisation par rapport à la narration. Au contraire certaines de ces vignettes restent liées à la progression narrative, comme *La Liberté guidant le peuple* dans *Le Pont des Arts*. Même bordée, l'œuvre est introduite dans un *strip* et les personnages de bande dessinée perçoivent la toile dans sa matérialité (Figure 11). Le blanc de la page devient alors le mur sur lequel est accroché le tableau.

Enfin, l'autrice s'amuse aussi à briser cet espace hermétique qu'elle a créé en y réintroduisant la bande dessinée : les bulles se superposent à la vignette fermée, ou des éléments graphiques comme la flèche visant à accentuer le geste de Baudelaire. La réinterprétation de la *Mort de Sardanapale* dans le *Pont des Arts* (Figure 13), en est un exemple parlant. Les bulles et les personnages recouvrent partiellement le tableau de Delacroix, créant alors deux plans entre la toile au mur et le groupe de visiteurs devant. C'est le tableau dans sa matérialité qui est introduit dans la case, ainsi la bordure autour de l'œuvre ne produit pas une case à part entière

¹⁹³ Annexe 5.

¹⁹⁴ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit., p. 51.

¹⁹⁵ F. JOST, *L'Œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

comme l'*Olympia* (Figure 12) qui représente une focalisation interne, le personnage et le lectorat partage la même vision. Tandis que pour la *Mort de Sardanapale* c'est une focalisation externe, l'autrice dessine la scène d'ensemble avec les dialogues placés dans les bulles. *Delacroix* est un album différent, les bordures tracées sont presque systématiquement absentes, le rôle de la bordure est assumé par les bords matériels de la page.

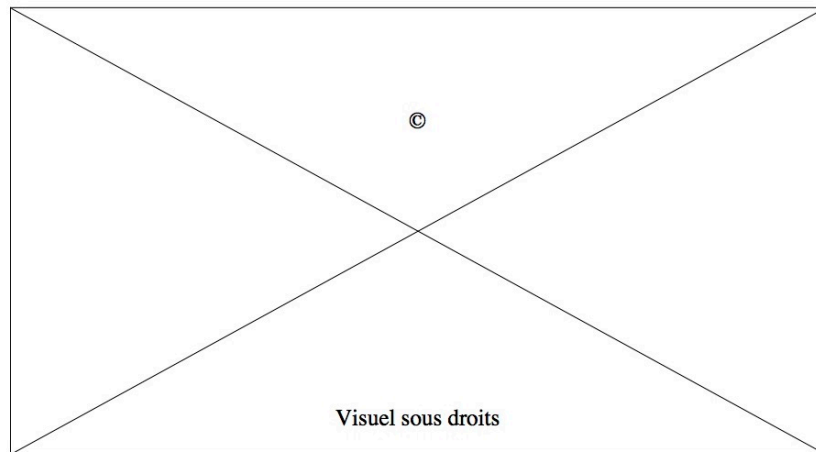


Figure 13 : La bande dessinée se superpose au tableau. © Sarbacane

L'autrice utilise donc le procédé de la bordure, qui crée plusieurs espaces, dans des buts différents selon les besoins de la narration, cela laisse la possibilité à la dessinatrice de jouer sur les focalisations. Rendre hermétique ces deux espaces permet ou de citer le tableau d'une manière détachée du flux de la narration, donc dans sa réalité matérielle, ou de l'introduire comme élément dans une case et dans la séquentialité et le dynamisme de la bande dessinée.

3. Encadré, ré-encadré, sur-encadré : étude d'une case

La question du cadre et de la focalisation est centrale dans la « bande dessinée sur l'art », la case qui représente la *Mort de Francesca Rimini et de Paolo Malatesta* (Figure 14) au début de l'album *Moderne Olympia*, permet de centraliser certaines remarques. Cette case représente un écran de cinéma sur lequel est projeté le tableau d'Alexandre Cabanel, l'étrangeté et la saillance de cette case vient du fait que le tableau est placé au centre d'une large bordure bleue qui prend la place d'un cadre. Cette vignette, en réalité, a une fonction charnière car elle explicite le dispositif mis en place par l'autrice tout au long de l'album : le jeu de mot sur la polysémie du terme « toile », qui peut être une œuvre peinte ou un film projeté au cinéma.

La case dans son ensemble n'est pas bordée, c'est le contour créé par la couleur bleutée du décor qui lui permet de s'autonomiser par rapport aux autres cases et au blanc de la page.

Le premier élément englobant est ce fond bleu-noir qui représente la perspective d'une salle de cinéma. Au centre la dessinatrice place une réinterprétation en noir et blanc du tableau de Cabanel qui est donc bordé par la représentation de la salle de cinéma. Contrairement aux cases précédentes qui ne montraient que les toiles qui composent le film imaginé par Catherine Meurisse, les bulles sont exclues de l'écran ainsi le dispositif cinématographique est explicite, le texte encadré par les bulles et placé sur le mur représente la sortie du son au cinéma, les enceintes étant placées sur les côtés de l'écran. Dans les cases précédentes le son – représenté par les bulles – est placé de manière diégétique, dans le film même, tandis qu'avec cette case la dessinatrice représente l'emboîtement narratif entre le niveau diégétique de la salle de cinéma et intra-diégétique, celui de l'histoire du film projeté.

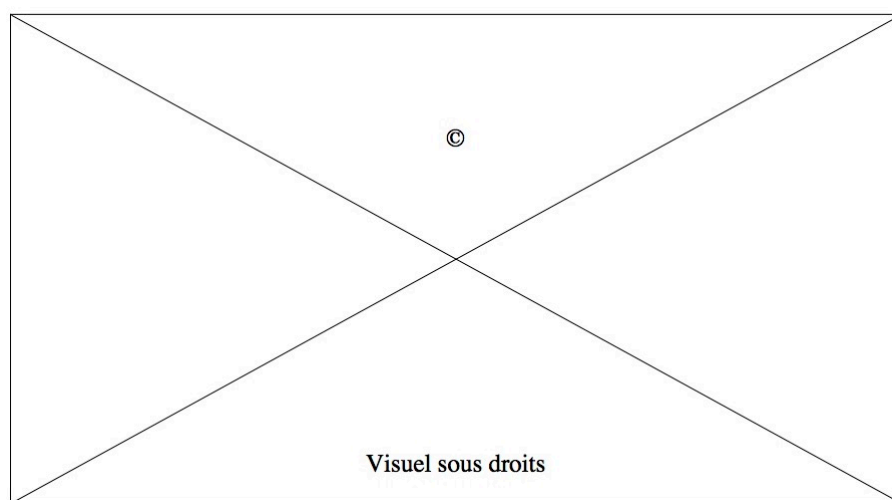


Figure 14 : Case qui centralise les remarques sur le cadre. © Futuropolis / Editions du Musée d'Orsay

Cette case évoque bien le principe d'ocularisation. En effet l'ensemble est perçu par le personnage principal, Olympia tandis que le tableau est filmé donc capté par la caméra qui est en réalité le point de vue de l'artiste qui a peint la toile. C'est donc la superposition de différents points de vue, celui du personnage de bande dessinée, de la caméra, mais aussi celui du peintre et celui des visiteur·euses du musée qui se retrouveraient face à cette toile. Le fait de placer les bulles sur le fond qui représente la salle de cinéma explicite le dispositif mais également montre l'immobilité de la scène, le tableau n'est pas mis en mouvement comme les autres œuvres présentées dans cet incipit, élément antithétique, car le cinéma est l'art du mouvement. La bande dessinée pourrait s'amuser à jouer sur cette connivence avec ce médium, mais Catherine Meurisse suspend tout mouvement bédéique et cinématographique avec la représentation de

cette toile académique. La voix est d'ailleurs une *voix-off* qui aurait pu être traduite par un cartouche dans le système de la bande dessinée¹⁹⁶.

Cette case représente un enchâssement narratif fort. En plus des récits diégétiques et intra-diégétiques, s'ajoute le récit original de l'œuvre. En effet, la première narration saisie par le lecteur est celle intra-diégétique. C'est à dire le récit qui est développé dans le film que regarde Olympia : l'histoire de Roméo et Juliette et de leur amour impossible. Ici le personnage est face à la scène de la mort des amants. Le fait que les amours tragiques des amants de Vérone ouvre l'album annonce aussi la relation entre Romain et Olympia et les disputes irréconciliables entre les « Officiels » et les « Refusés » sur le modèle des maisons Capulet et Montaigu. Ensuite, le décor de la salle de cinéma et la case précédente développent le récit diégétique. C'est le récit de Olympia qui pleure devant un film au cinéma, le lecteur découvrira qu'il s'agit de son film préféré et qu'il y a de nombreuses similitudes entre cette histoire et celle qui va prendre place dans le musée d'Orsay. Enfin, le récit le moins mis en avant est celui porté par le tableau de Cabanel, la *Mort de Francesca de Rimini et de Paolo Malatesta*. Cette femme noble et son amant (son beau-frère) sont assassinés par le mari de Francesca après avoir échangé un baiser. L'œuvre originale est reproduite avec une grande attention aux détails (le livre tombé, le décor) mais dans le style personnel de l'autrice. Le tableau s'intègre dans la bande dessinée et est fortement théâtralisé par la mise en scène mais le récit original de la toile est placé en retrait par rapport à l'histoire inventée par l'autrice.

Cette case montre les jeux qu'offre la « bande dessinée sur l'art » avec l'utilisation du cadre et de la bordure, mais aussi, comment le fait de rendre hermétique les tableaux et la bande dessinée permet de superposer les niveaux narratifs. Les cadres en séparant les espaces sont aussi des zones d'échange. Le cadre bleu-noir, qui est en réalité un décor, en cloisonnant le tableau fait également le lien entre les différentes narrations dans cette vignette.

Le cadre dans le cas de la « bande dessinée sur l'art » ouvre la possibilité de jeux narratifs et d'étagement entre diégèse et métadiégèse. Le tableau, introduit dans le récit bédéique, même accolé d'une bordure, n'est jamais complètement hermétique. Dans la pratique de Catherine Meurisse, les bordures ne sont pas systématiques, leur présence confère à l'élément bordé un statut particulier. Celles-ci soulignent la case ou le tableau qu'elles

¹⁹⁶ En reprenant le titre de l'ouvrage de T. GROENSTEEN.

encadrent et produisent un effet de saillance, c'est la « fonction lecturale »¹⁹⁷ de la bordure qui est exploitée.

¹⁹⁷ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 64.

III/ Avec ou sans bordure : différentes « invitations [...] à scruter »¹⁹⁸

Lorsque les œuvres sont redessinées dans le même style que le reste de l'album celles-ci peuvent passer inaperçues aux yeux d'un-e lecteur-riche qui n'est pas familier-ère avec la référence. Alors, les bédéistes utilisent des procédés qui mettent en exergue la case qui contient le tableau. La bordure, avec sa « fonction lectorale »¹⁹⁹ donne cette possibilité aux créateur-riche-s, elle devient un élément ostentatoire qui force les lecteur-riche-s à ralentir le rythme de la lecture. La progression narrative est alors suspendue pour laisser place à une pause non pas descriptive ma contemplative. Outre la bordure, d'autres moyens sont mis en œuvre par l'autrice pour montrer le tableau : l'accumulation des œuvres sur une page permet le ralentissement de la narration ou des procédés langagier tels que les démonstratifs.

1. Bordure et démonstratif : entre le dessin et l'écrit

Lorsqu'il rencontre un cadre, le lecteur est tenu de présupposer qu'il y a là, à l'intérieur du périmètre tracé, du contenu à déchiffrer. Le cadre est toujours une invitation à s'arrêter et à scruter.²⁰⁰

Comme le souligne Thierry Groensteen, la bordure est un moyen pour les dessinateurs et dessinatrices de signifier qu'il y a un élément important placé dans ce cadre ou au contraire jouer avec ce code pour créer un effet déceptif, souligner un élément qui n'est pas important pour la narration. Dans le corpus étudié certaines œuvres sont placées dans des bordures en opposition aux cases qui ne sont pas fermées graphiquement. Comme vu précédemment, les fonctions de la bordure énoncées dans *Système de la bande dessinée* sont les suivantes : « fonction de clôture, fonction séparatrice, fonction rythmique, fonction structurante, fonction expressive et fonction lectorale »²⁰¹. Cette dernière fonction définit la bordure de la vignette comme un élément qui « [inviterait] à s'arrêter et à scruter »²⁰². La bordure permettrait aux bédéistes de signifier au lectorat de s'arrêter sur un élément de la planche, de ralentir le rythme de lecture, de signaler un élément à ne pas manquer dans le flux narratif :

¹⁹⁸ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 64.

¹⁹⁹ *ibid.*

²⁰⁰ *ibid.*

²⁰¹ *ibid.*, p. 49.

²⁰² *ibid.*, p. 64.

cette fonction [...] prend tout son relief dans les cas où une partie de ce qui est représenté sur la planche soit risqué de paraître anodin [...], soit adhère à son environnement jusqu'au point où cette partie risque ne pas être vue ou [...] d'être délibérément "sautée" par le lecteur.²⁰³

Catherine Meurisse ne place pas de bordure autour de ses vignettes, l'autrice a un usage très restreint de cet élément ce qui lui confère une valeur particulière au sein de ses albums. Lorsque la dessinatrice redessine une œuvre dans son style personnel, elle peut s'amuser à la border pour signifier au lecteur qu'il s'agit d'une pièce rapportée et éviter que cet élément « parai[sse] anodin »²⁰⁴. Cette pratique permet de créer un effet de saillance, c'est-à-dire que ces bordures, en plus de centraliser les fonctions dites traditionnelles du cadre (clôture, expressive, structurante), créent, par leur simple présence, une variation au sein de la planche, de l'album et prennent une valeur particulière. Dans ce cas l'autrice, le plus souvent, place une bordure autour d'une œuvre autonomisée de l'histoire, ce qui a pour effet de produire des *tableaux-cases*.

La bordure chez Catherine Meurisse est une manière de séparer deux espaces narratifs mais aussi de souligner l'importance de la case. Il faut remarquer que l'autrice couple l'introduction d'une bordure avec, au niveau textuel, l'utilisation de démonstratifs et de présentatifs tels que « c'est », « ça », « voilà », « cette toile »²⁰⁵, « cette patouille »²⁰⁶. Ce parallèle peut surprendre car initialement toute case de bande dessinée est conçue pour être lue. La bordure est un des dispositifs graphiques qui permet de souligner un élément dans la narration comme le tableau. La saillance de l'élément bordé est redoublée lorsque l'accentuation est aussi présente du côté langagier. Louise Guénette rappelle dans l'introduction de son ouvrage de synthèse *Le démonstratif français*²⁰⁷ que ces derniers peuvent être de types : déictique ou anaphorique. Les déterminants démonstratifs de type déictique se réfèrent à un élément présent dans la situation d'énonciation, le référent est « exophorique »²⁰⁸, pour reprendre le terme employé par Joëlle Gardes-Tamine. Ceux de type anaphorique servent « à

²⁰³ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 65.

²⁰⁴ *ibid.*, p. 65.

²⁰⁵ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 33.

²⁰⁶ *ibid.* p. 20.

²⁰⁷ L. GUENETTE, *Le démonstratif français. Essai d'interprétation psychomécanique*, Paris, H. Champion, 1995, coll. « Travaux de linguistique quantitative », p. 7.

²⁰⁸ J. GARDES-TAMINE, *La grammaire. 2/ Syntaxe* (2^e éd.), Paris, Armand Colin, 1990, coll. « Cursus », p.118.

présenter et à montrer un élément isolable [...] dans le contexte »²⁰⁹, ainsi le démonstratif anaphorique est un élément qui assure la cohésion du texte et devient alors un maillon des chaînes de références. Plus que la fonction anaphorique, Catherine Meurisse utilise la bordure comme une manière de signifier aux lecteur·rice·s l'introduction de cet élément extérieur dans le déroulement de la narration. La bordure dans la pratique bédéique de Catherine Meurisse n'a pas de fonction proprement déictique ou anaphorique mais il partage avec le démonstratif son caractère ostentatoire : ils montrent, accentuent, appuient. Il signifie au public qu'il y a un élément à lire attentivement, à ne pas confondre avec le reste de la page ou de l'album.

Les déterminants démonstratifs que l'autrice utilise répondent dans le *Pont des Arts* à cette fonction anaphorique. En effet, lorsque Delacroix dit : « Regardez-moi *cette patouille* »²¹⁰, il désigne le tableau d'Ingres qui a été reproduit par la dessinatrice dans la bande dessinée. Cet emploi permet un mouvement autoréférentiel de la bande dessinée qui impose au lectorat de la regarder avec attention. Tandis que dans l'album *Delacroix*, les démonstratifs ont un rôle déictique, il se réfèrent à la situation d'énonciation première, c'est-à-dire la causerie qu'a prononcé Dumas devant les œuvres de Delacroix. Ainsi, lorsque Dumas énonce « Regardez-moi un peu *ce tableau* ! »²¹¹ ou « Vous la voyez *cette toile*, n'est-ce pas ? »²¹² c'est bien en se rapportant aux toiles qui sont présentes au moment même où il parle. L'autrice poussera au maximum cette fonction de la bordure et du démonstratif dans son album *Delacroix*, les tableaux reproduits sont placés sur des pages ou des doubles pages, laissant la fonction de cadre à la matérialité de l'album et non plus à une bordure tracée. Le lectorat est alors confronté à une pause narrative qui lui impose de contempler²¹³. Le démonstratif resserre les liens entre le texte (où le nom de l'œuvre est mentionné) et le dessin qui représente le tableau dont il est question. Les démonstratifs sont déictiques dans les albums du corpus et se réfèrent à des éléments graphiques présent dans le contexte dans la bande dessinée.

Toutefois, la bordure peut, en quelque sorte, partager la fonction exophorique avec le démonstratif. En effet, l'existence de la bordure seule permet dans certains passages la mention à la situation d'énonciation des personnages, c'est-à-dire le musée ou la salle d'exposition. Le

²⁰⁹ J. GARDES-TAMINE, *op. cit.*, p. 118.

²¹⁰ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 20. Je souligne.

²¹¹ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, p. 95. Je souligne.

²¹² *ibid.*, p. 25. Je souligne.

²¹³ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 65.

fait que la bordure ait ce pouvoir d'unifier et d'autonomiser (fonction de clôture et fonction séparatrice), permet à la figure représentée d'être perçue comme une toile, le blanc de la page se substituant alors à un mur (Figure 13).

Le dessin dans la BD est déjà un moyen de montrer, le fait de désigner le dessin par le biais du texte est une redondance. Redondance qui peut même être triple lorsque dans ses bandes dessinées, Catherine Meurisse fait pointer le tableau dont il est question par son personnage. L'autrice ajoute parfois d'autres procédés graphiques, telles que des flèches, qui accentuent encore certains détails.

2. *La mise en scène du tableau par le système bédéique*

L'introduction d'un tableau dans la narration de la bande dessinée, s'il ne veut pas être perçu comme un simple élément du décor doit faire l'objet d'un traitement particulier qui montre son importance narrative. Pour cela les auteur·rice·s doivent produire un effet de saillance autour de cet élément afin d'éviter que le lectorat ne fasse que le survoler. Catherine Meurisse met en place des dispositifs récurrents pour signifier à ses lecteur·rice·s qu'ils·elles doivent « scruter »²¹⁴. Les moyens utilisés par la dessinatrice peuvent être classés en deux grandes catégories (qui ne s'excluent pas) : les procédés graphiques et les procédés langagiers.

Les moyens graphiques mis en œuvre par l'autrice ne sont pas tant récurrents d'un album à l'autre. Au contraire, les lecteur·rice·s peuvent constater une nette évolution dans ces pratiques. Il est alors possible de commencer cette classification de manière chronologique. *Le Pont des Arts* (2012) est le premier album à paraître dans le corpus. Dans cette bande dessinée, Catherine Meurisse utilise des moyens graphiques qui ont pour but de guider le regard du public, ainsi la bédéiste place des flèches pour inviter son public à s'arrêter sur un détail d'un tableau, ces flèches sont pointées vers l'élément de la composition ou vers toute la composition, comme c'est le cas page 33 et page 41 pour *La Liberté guidant le peuple*. Le second exemple fonctionne avec un geste orienté vers la toile de la part du personnage de Baudelaire, ce geste est un des moyens utilisés par la dessinatrice. Page 13, Diderot s'exclame en pointant une toile de Chardin. Page 21, Delacroix souligne les endroits, qui dans la toile de Ingres, sont trop réguliers pour être réalistes. Page 38, Baudelaire pointe la toile de Gérôme avec son parapluie dans le style d'un guide touristique.

²¹⁴ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 64.

La bordure est le troisième élément graphique que l'autrice utilise dans *Le Pont des Arts*, comme la partie précédente le montre, la présence de cet élément dans un album qui en est pourtant dépourvu produit un effet de saillance couplé à la « fonction lectorale »²¹⁵ qui invite le lecteur « à scruter »²¹⁶. Le *strip* (Figure 11) montrant *La Liberté guidant le peuple* concentre ces trois éléments, le tableau, en plus d'être surreprésenté dans l'ensemble du corpus, fait l'objet d'un traitement qui le fait particulièrement ressortir. Le système même de la bande dessinée offre la possibilité aux auteur·rice·s de détacher un élément pour le mettre en avant par la composition de la planche et de la double page. En effet, sur une planche il est possible de mettre en avant une vignette par sa taille, sa forme ou son « site »²¹⁷. Ce que Thierry Groensteen a nommé le « site » de la case sont « les coordonnées spatiales de la vignette à l'intérieur de la planche »²¹⁸, la position spatiale de la case dans la planche est liée à la temporalité de la narration. Placée en tête elle sera lue en premier et donc viendra d'abord dans le récit, et inversement si la case est placée à la fin. Catherine Meurisse dans *Le Pont des Arts* jongle entre deux mouvements. Soit la toile est placée à l'ouverture de la narration dont elle est l'objet comme c'est le cas de la reproduction de *Olympia* page 51²¹⁹, la toile bordée est placée en haut à gauche de la planche avant que les réactions du public de l'époque soient représentées par le récit. Tandis que le mouvement contraire est employé pour l'introduction d'une réinterprétation du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet²²⁰. Les figures du tableau sont d'abord introduites progressivement dans la narration pour arriver à la fin de la planche à la composition qui fit scandale en 1862. Ce procédé est largement employé dans *Moderne Olympia*, le dispositif narratif de la mise en scène des tableaux laisse place à un moment d'organisation des figures qui s'installent en vue de la composition finale.

En suivant le fil chronologique, l'album *Moderne Olympia* (2014), ne reprend pas tous ces mêmes procédés graphiques. Toutefois l'autrice joue, comme mentionné au paragraphe précédent, sur la séquentialité et la progression du récit pour introduire les œuvres. Dans cette bande dessinée, les toiles et les compositions s'enchaînent avec une grande vitesse, les lecteur·rice·s ne sont donc pas à l'abri de passer à côté. Catherine Meurisse se doit alors de

²¹⁵ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 64.

²¹⁶ *ibid.*

²¹⁷ *ibid.*, p. 43.

²¹⁸ *ibid.*

²¹⁹ Annexe 5.

²²⁰ Annexe 6.

ralentir le rythme de la lecture avec des pauses narratives, la page 16, déjà mentionnée²²¹, est un exemple frappant. L'accumulation de six cases représentant des tableaux académiques avec des figures figées coupe la vitesse de lecture et oblige les lecteur·rice·s à contempler les réinterprétations des œuvres. Ce procédé commençait déjà à être utilisé dans l'album précédent (Figure 15), celui-ci étant un album explicitement didactique s'ajoutait à la pause narrative, l'envie de faire un panorama des œuvres regroupées autour d'un thème : la modernité artistique pour la page 53 (à droite) et les inspirations de Proust à la page 59 (à gauche).

Les œuvres dans *Moderne Olympia* ne sont pas toujours signalées par des moyens bédéiques,

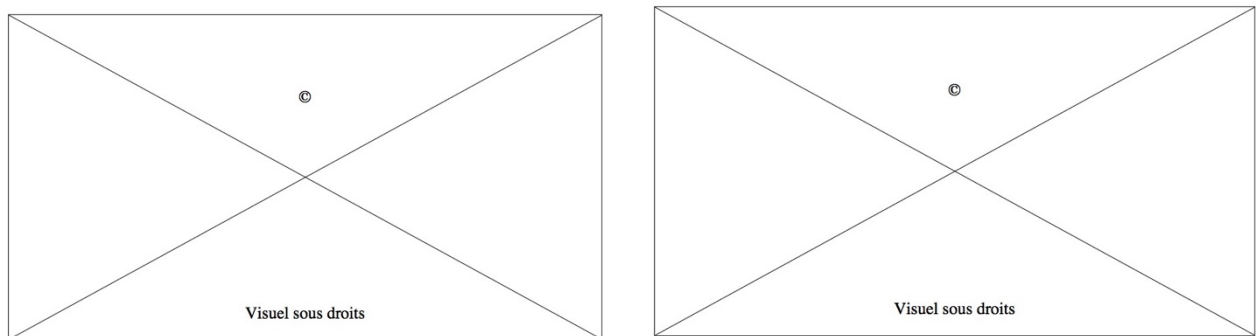


Figure 15 : Deux exemples de ralentissement de la narration par accumulation des œuvres. © Sarbacane

elles sont au contraire très bien fondues dans le récit. L'album lui-même, par son contexte de production et de commande, devient un jeu de piste pour les lecteur·rice·s qui peuvent essayer de retrouver les œuvres redessinées par Catherine Meurisse. Ainsi, le paratexte est mobilisé pour les aider : une liste des œuvres citées par ordre d'apparition a été placée à la fin du livre.

Enfin, dans le dernier album paru, *Delacroix* (2019), la dessinatrice offre une place prédominante aux réinterprétations des œuvres du peintre. Il s'agit alors de page entière voire de doubles pages qui arrêtent le regard des lecteur·rice·s, c'est donc par la taille imposante (pour le médium) que Catherine Meurisse donne une importance narrative aux tableaux introduits. *La liberté guidant le peuple* fait l'objet d'un traitement particulier dans cet bande dessinée²²². L'autrice intègre au sein même de sa réinterprétation des flèches pointant vers des détails du

²²¹ Annexe 1

²²² Annexe 9.

tableau, et complète le dispositif en morcelant la phrase de Dumas donnant alors l'impression que l'écrivain pointe ces détails en énonçant le texte.

Les procédés langagiers, où il est plus juste de les qualifier d'écrits, sont des éléments placés dans les cartouches, les bulles ou le corps du texte pour l'album *Delacroix*. Ces procédés n'évoluent pas par rapport à la pratique graphique de Catherine Meurisse, ils sont en lien avec la narration et la volonté de la dessinatrice d'insister sur la réalité matérielle, le contexte de production ou de réception d'une œuvre. Le premier élément à relever est que l'autrice mentionne, avec une grande précision, les informations des œuvres tels que l'artiste, le titre et l'année de création dans le texte. Dans *Le Pont des Arts* c'est au moins un de ces éléments qui est spécifié dans la narration, comme à la page 59 où seul le nom de l'artiste de la toile représenté est mentionné dans les récitatifs suite à la division de la phrase : « ...d'Eugène Boudin... / ..d'Edouard Manet... »²²³. L'autrice place parfois ces informations dans des encadrés séparés des prises de paroles des personnages (bulles) ou du récit (récitatifs). Dans *Delacroix* les titres et dates des œuvres sont complètement intégrés au corps du texte. *Moderne Olympia* est un album en marge dans le corpus, l'autrice essaye d'instaurer un jeu de piste dans lequel les lecteur-ric-e-s s'amuse à retrouver les œuvres de références, alors les titres sont modifiés, dissimulés : *Golgotha, Consumatum Est* (appelé aussi *Jérusalem*) de Gérôme devient « Golgotha mon amour »²²⁴, les *Romains de la décadence* de Couture est transformé en « La chute de Rome n'aura pas lieu »²²⁵, *La Naissance de Vénus* de Cabanel est prosaïquement renommée « Boudin sauvé des eaux »²²⁶, et ainsi de suite.

Le Pont des Arts et *Delacroix* ayant tout deux une visée didactique, les adresses au lectorat sont multipliées. Par exemple, Dumas dans *Delacroix* et les différents narrateurs dans *Le Pont des Arts* invitent le public à contempler les œuvres avec des tournures à l'impératif comme « Profitez ! »²²⁷ ou « regardez-moi [cela] »²²⁸. Aux adresses à l'impératif s'ajoute l'emploi des présentatifs tels que « voilà » ou « voici ». Les présentatifs, en plus d'inciter les lecteur-ric-e-s à prêter attention à ce qui est pointé, redouble le mouvement autoréférentiel entamé par l'emploi des démonstratifs. Ces procédés écrits sont absents de *Moderne Olympia*

²²³ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit., p. 59.

²²⁴ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., p. 10.

²²⁵ *ibid.*, p. 24.

²²⁶ *ibid.*, p. 33.

²²⁷ *ibid.*, p. 41.

²²⁸ A. DUMAS, C. MEURISSE, op. cit., p. 94.

à cause du programme de l'album et de son histoire. La mise en scène des tableaux dans cet album passe par le postulat narratif que les passages racontant les tournages de cinéma sont nécessairement inspirés de toiles du musée, le public est alors prévenu pour certaines reproductions. Catherine Meurisse s'amuse avec ces différents procédés, dessinés ou écrits, pour mettre en scène de manière plus ou moins théâtrale l'introduction d'un tableau dans le récit. Les lecteur·rice·s sont fortement interpellé·es à la contemplation ou la lecture attentive d'une case en particulier.

3. *Montrer et dissimuler : créer la nécessité de la relecture*

Le Pont des Arts a pour vocation de présenter les auteurs préférés de la dessinatrice et les liens qu'ils entretiennent avec les beaux-arts. A travers les ouvrages de ces écrivains²²⁹ mais aussi à travers les grandes anecdotes de l'histoire de l'art l'autrice introduit des œuvres d'art. Cette bande dessinée a pour vocation de faire découvrir au lectorat les œuvres littéraires qui parlent d'art et les liens qui unissent les peintres aux écrivain·es. L'introduction des toiles et des citations des auteurs est justifiée par le but didactique de l'album. *Delacroix* a une vocation similaire, Catherine Meurisse réédite un texte d'Alexandre Dumas qui n'est pas le plus connu du grand public (la dernière édition intégrale date de 1996²³⁰ au Mercure de France), tout en faisant évoluer sa pratique personnelle. Le texte de Dumas revient sur les moments forts de la vie du peintre ainsi que sur la réception des tableaux de ce dernier. En l'illustrant, la dessinatrice accentue le côté documentaire du texte et confère une autonomie au livre. Le texte de Dumas reprend un discours qu'il a tenu lors d'une exposition des œuvres de Delacroix, Catherine Meurisse tente de remettre les le lecteur·rice·s dans la situation d'énonciation initiale. Déjà à l'occasion d'un premier livre publié en 2005, la dessinatrice propose une adaptation de ce texte de Dumas. L'autrice avait choisi d'opérer des coupes dans le texte mais sans le remanier et l'avait illustré à la plume avec un dessin très nerveux, rapide, se rapprochant des dessins de presse, l'effet des couleurs, si important pour le peintre, était perdu. *Delacroix* est, tout comme le texte du Dumas, un hommage au peintre disparu.

Moderne Olympia est un album de fiction, il est en marge dans le corpus. Le but de la dessinatrice est de mettre en place un jeu de piste en dissimulant les toiles pour inciter le lectorat

²²⁹ Sont présentés dans la bande dessinée : les *Salons* de Diderot et de Baudelaire, *L'Œuvre* de Zola, *Le chef d'œuvre inconnu* de Balzac, *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain.

²³⁰ A. DUMAS, *Delacroix*, Paris, Le Mercure de France, 1996, coll. « Le petit Mercure ».

à rester sur ses gardes. Catherine Meurisse s’amuse à remettre les œuvres en mouvement et à les *dépanthéoniser* :

Catherine [...] arpente la littérature, la peinture et la sculpture [...] pour les faire sortir du musée : pour les faire entrer, à travers ses planches, dans la vie quotidienne, qui est à moitié imaginaire.²³¹

Faisant ce constat, Philippe Lançon explicite une volonté qui est présente dans presque tous les albums de l’auteurice, celle de partager son expérience de l’art avec son lectorat. Que ce soit la littérature dans *Mes hommes de lettres*, la peinture (majoritairement française du XIXe siècle) dans les albums du corpus ou la découverte des musées dans *Les Grands Espaces*²³².

Catherine Meurisse construit ses albums dans un but didactique. Tout en vulgarisant et simplifiant certains aspects de l’histoire culturelle occidentale, ses bandes dessinées sont saturées de références plus ou moins dissimulées. Les moyens mis en place pour théâtraliser les œuvres dans la narration ne sont que le premier niveau de lecture. En effet, le choix de mise en scène de la toile est lié à l’objectif de Catherine Meurisse dans l’album. Ainsi, *Le Pont des Arts* représente les œuvres qui sont citées dans les textes des écrivains et les lecteur·rice·s se trouvent projeté·e·s dans le contexte du Salon. Deux chapitres sont à part dans *Le Pont des Arts*, il s’agit de ceux qui mettent en scène des romans de l’artiste. Le premier est une adaptation de *Monsieur de Phocas* de Claude Lorrain, le seconde du *Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac. Dans le premier, les œuvres de Gustave Moreau se fondent les unes entre les autres et se transforment en une vision onirique²³³ qui répond au ton et genre du livre. L’intimité avec laquelle l’auteurice aborde et présente les œuvres plastiques et littéraires a pour but d’entamer une lecture ou une relecture, une première visite ou une nouvelle visite des musées sous le prisme de ses albums.

Catherine Meurisse dans ses « bandes dessinées sur l’art » met en scène le tableau et utilise des procédés récurrents pour signifier l’importance de cet élément aux lecteur·rice·s. En effet, montrer les toiles de manière ostentatoire, et signifier au lectorat qu’il s’agit d’un espace distinct, permet à l’auteurice de lever toute ambiguïté sur la nature de la narration qui se développe dans la case, le *strip* ou le livre entier. Pour cela, la dessinatrice utilise les bordures, des gestes de la part de ses personnages et un large emploi des démonstratifs. Le développement de tous

²³¹ P. LANÇON, *art. cit.*

²³² C. MEURISSE, *Les Grands espaces*, Paris, Dargaud, 2018.

²³³ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 73.

ces procédés crée une redondance qui est appuyée par le dispositif de notes placé à la fin de chaque album. Ces annexes explicitent les références iconographiques rencontrées tout au long des albums. Ainsi, cette l'« invitation à scruter »²³⁴ graphique et langagière est couplée à une invitation à relire et à revenir en arrière pour les lecteur·rice·s en cherchant les œuvres qui n'ont pas pu être identifiées à la première lecture.

Le cadre permet par son simple tracé d'évoquer le musée, il a dès le XIXe siècle été utilisé par les caricaturistes pour railler les œuvres. Dans la « bande dessinée sur l'art », celui-ci prend une place importante, parce qu'il s'approche de la bordure de la case et qu'il dispose des mêmes fonctions que cette dernière. Catherine Meurisse introduit les tableaux de sortes à ce que les procédés utilisés pour cela répondent aux choix narratifs de l'album ou du chapitre. Le prochain chapitre portera sur l'agencement entre les procédés formels employés par l'autrice et le but (didactique, critique, humoristique) de l'album.

²³⁴ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 64.

CHAPITRE 3 : DIDACTIQUE, APPROPRIATION ET CRITIQUE

La bande dessinée documentaire est très prolifique ces dernières années. Catherine Meurisse, en portant une attention particulière à l'aspect didactique de ses albums, s'inscrit aussi dans cette veine. L'autrice s'impose une rigueur méthodologique l'obligeant à de nombreuses recherches lors de l'écriture. Que ce soit les tableaux ou les textes des écrivains, la dessinatrice essaye de les citer avec le plus de justesse possible. Insérer ces éléments dans la narration est alors un défi, la bédéiste prête une attention particulière à ne pas surcharger la lecture tout restant fidèle aux œuvres. En plus des toiles, la dessinatrice introduit, en les simplifiant, des notions d'histoire de l'art. La manière dont ces discours sont glissés dans les albums (avec quels procédés formels) occupera la première partie de ce chapitre. Outre la volonté de transmission, l'autrice s'empare et s'approprie des œuvres pour faire évoluer sa pratique personnelle. Les bédéistes, parallèlement aux dessinateur·rice·s de presse, ont montré que leurs productions pouvaient développer un discours politique : des dessinatrices comme Liv Strömquist ou Pénélope Bagieu s'engagent sur des questions féministes ; des projets comme *La Revue dessinée*, lancée en 2013 qui entend « raconter l'actualité en bande dessinée »²³⁵, s'inscrivent dans le commentaire « à chaud » des évènements. Les sujets de société sont alors largement entrés dans la bande dessinée, mais en ce qui concerne la critique artistique, très peu de créateur·rice·s s'attaquent à cette actualité. La seconde partie de ce chapitre s'interrogera sur la manière dont Catherine Meurisse intègre ses opinions (artistiques ou non) dans les albums.

I/ Représenter l'art : de la didactique à l'appropriation

Les bandes dessinées didactiques abondent ces dernières années, en effet des maisons d'édition créent des collections entièrement à cet égard, par exemple la collection « La petite bédéthèque des savoirs », qui paraît chez le Lombard depuis 2016, se présente de la manière suivante :

Ces bandes dessinées ne sont donc pas construites comme des récits de fiction, mais comme des approches sérieuses, vulgarisées et ludiques. Le ton y est tantôt grave ou

²³⁵ Site de *La Revue dessinée*, [en ligne] consulté le 25 août 2021. URL : <https://www.larevuedessinee.fr/>

drôle, avec cette seule prescription que nous avons jugé nécessaire : les ouvrages seront compréhensibles à partir de 16 ans.²³⁶

Comportant déjà vingt-neuf albums cette collection se veut être un moyen de vulgarisation des savoirs. Toutefois, il en résulte des albums où le dessin est simplement subordonné au texte (assez volumineux et très dense) d'un spécialiste sans que les possibilités du médium soient exploitées pleinement. Catherine Meurisse écrit des albums didactiques dans lesquels sont illustrés des vies d'auteurs, de peintres mais aussi des notions d'histoire de l'art et l'histoire de la réception. En même temps, en se confrontant aux œuvres, la dessinatrice se les approprie pour nourrir sa pratique du dessin et de la bande dessinée. Cette partie traitera d'abord de la vocation didactique de la bédéiste, c'est-à-dire de la création d'un propos à visée éducative et de la mise en scène des discours sur l'art des critiques, puis de l'appropriation des œuvres canonisées par la dessinatrice de bande dessinée.

1. Une leçon d'histoire de l'art avec Catherine Meurisse

Outre l'aspect humoristique de ses albums, Catherine Meurisse porte une attention particulière à l'exactitude de ses propos. L'autrice se plaît à respecter et à introduire dans ses albums des notions de l'histoire de l'art. *Le Pont des Arts* est la bande dessinée la plus didactique du corpus. L'utilisation des tableaux sert la mise en image des discours de l'histoire de l'art, sur le même modèle d'organisation que *Mes hommes de lettres*²³⁷ paru en 2008 qui présente une brève histoire de la littérature française. L'autrice développe dans cet album l'art d'une époque et les discours qui ont été portés sur les œuvres mais aussi des œuvres de fiction et comment les toiles ont influencé les écrivain·es. L'organisation des anecdotes en chapitre permet une lecture plus dynamique. La dessinatrice ne se donne pas un but insurmontable tel que raconter l'intégralité de l'histoire de l'art occidental en un album, elle se focalise sur un auteur français, une période (souvent le XIXe qui est un siècle) et une anecdote ou deux par chapitre. Ainsi, la bédéiste ne tend pas à l'objectivité, mais montre et assume ses goûts personnels, Catherine Meurisse « affirme sa subjectivité »²³⁸.

²³⁶ Site des éditions du Lombard, rubrique « collection "La petite bédéthèque des savoirs" », [en ligne] consulté le 5 juin 2021. URL : <https://www.lolombard.com/incontournable/la-petite-bedetheque-des-savoirs>

²³⁷ C. MEURISSE, *Mes hommes de lettres*, Paris, Sarbacane, 2008.

²³⁸ L. JAMBOU, *art. cit.*

L'autrice dans *Le Pont des Arts* se fixe l'objectif de raconter les « petites histoires de grandes amitiés entre peintres et écrivains »²³⁹. Le programme est alors explicite, la dessinatrice se permet de raconter des anecdotes vraies, qui sont relayées par l'histoire littéraire, comme la visite de Marcel Proust de l'exposition hollandaise qui a eu lieu au Jeu de Paume en 1921²⁴⁰ ; de mettre en scène les activités de critiques de l'art des écrivain·es mais aussi d'intégrer des « histoires » au sens de fictions qui puisent leurs inspirations dans l'art comme *Le chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Toutefois, la quatrième de couverture ne présente qu'un seul de ces trois aspects, celui de la critique des auteurs choisis, tout en mettant l'accent sur la volonté didactique : « Vous ne savez pas distinguer un chef-d'œuvre d'une croûte ? Laissez Baudelaire vous l'apprendre »²⁴¹.

La dessinatrice utilise les voix des auteurs pour intégrer des passages théoriques comme la hiérarchie des genres en peinture. Des spectateur·rice·s du XIXe siècle sont familiers de ce principe énoncé par Félibien au XVIIe siècle dans la préface de ses *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*²⁴² tandis qu'un·e lecteur·rice d'aujourd'hui peut ne pas le connaître. Pour l'illustrer, Catherine Meurisse se sert de la figure de Théophile Gautier, le personnage résume brièvement la règle de Félibien dans la bulle : « les grands formats ne sont réservés qu'aux scènes historiques, mythologiques et religieuses »²⁴³. La dessinatrice ajoute une illustration des propos de son personnage, sur le mur derrière Théophile Gautier sont accrochées deux toiles fictives (Figure 16). La première, d'un très grand format, représente une scène religieuse avec le Christ, la seconde, minuscule et ridicule à côté de la première, représentant une pomme donc une nature morte. L'illustration de ce principe permet alors à l'autrice de montrer la modernité et la nouveauté derrière *L'Enterrement à Ornans* de Courbet qu'elle présente ensuite. Le détour didactique souligne alors la rupture avec tradition qu'amène le peintre avec le format gigantesque de sa toile qui représente une scène de genre bourgeoise.

²³⁹ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit. Sous titre de l'album.

²⁴⁰ A. COMPAGNON, « Proust au musée », dans J.-Y. TADIE, *Marcel Proust : L'écriture et les arts*, Paris, Gallimard ; Bibliothèque nationale de France ; Réunion des Musées nationaux, 1999, [consultable en ligne]. URL : https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm

²⁴¹ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, op. cit. Quatrième de couverture.

²⁴² A. FELIBIEN, *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture*, Londres, D. Mortier, 1705. Disponible sur Gallica, URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k98018158>

²⁴³ C. MEURISSE, *Le Pont des arts*, op. cit., p. 33.

La dessinatrice insiste sur la grande taille du tableau en le rendant imposant aussi dans la bande dessinée, l'œuvre prend la place d'un *strip* entier.

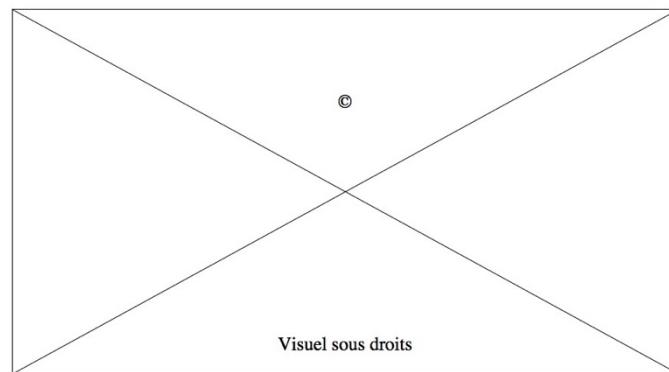


Figure 16 : Illustration de la hiérarchie des genres. © Sarbacane

L'album *Delacroix* en plus de l'hommage qu'il rend au peintre a une vocation biographique et didactique, par le texte même de Dumas qui « d'une anecdote à l'autre [révèle] le tempérament de Delacroix »²⁴⁴. Catherine Meurisse peut alors s'amuser à dresser un portrait caricatural du peintre, en accentuant les traits de caractères présentés par Dumas à travers son dessin. Outre la personnalité fouguese et passionnée de l'artiste, Catherine Meurisse prend le temps d'illustrer le double triangle et la loi du contraste de Chevreul²⁴⁵. Cet album répond à la définition de l'illustration qui « est fondée sur un mécanisme simple : il s'agit de donner à voir, ponctuellement, une scène marquante du récit. »²⁴⁶

Moderne Olympia n'a pas pour but premier de vulgariser ou d'enseigner des éléments de l'histoire de l'art. Toutefois, l'ensemble du récit est construit sur l'opposition historique des Officiels et Refusés. L'exposition annuelle de l'Académie des beaux-arts, appelée Salon, présente les œuvres approuvées par le jury de l'Académie, à partir de 1863 les artistes qui voient leur composition refusée organisent une exposition, le Salon des Refusés, en réponse à la rigidité académique du Salon officiel. L'opposition Officiels et Refusés est basée donc sur une divergence d'écoles entre les académiciens (romantiques et néo-classiques) et les modernes

²⁴⁴ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.* Quatrième de couverture.

²⁴⁵ *ibid.*, p. 69.

²⁴⁶ N. TELLOP, « Adaptation littéraire », dans T. GROENSTEEN (dir.), *op. cit.*, p. 9.

(impressionnistes et réalistes). Ce fossé entre les Officiels et Refusés est représenté dans l'album par le discours des personnages : « Dis-donc, Bouguereau, tu castes des figurantes du quartier des Refusés, maintenant ? Tu penses à ta réputation ? »²⁴⁷ dit Vénus au peintre en apercevant Olympia sur un tournage. Mais aussi par le changement de rythme entre des scènes très dynamiques telle que la bagarre inspirée de *West Side Story*²⁴⁸ suivi de la pause narrative due aux œuvres classiques. L'autrice utilise son dessin pour faire saisir au lectorat les différences fondamentales entre les deux écoles, en effet, aucun texte au cours de l'album n'explique les rivalités entre « Officiels » et « Refusés ». Les costumes des personnages issus des toiles montrent la différence des thèmes abordés par les œuvres, entre les toiles historiques et religieuses d'un côté et la vie moderne de l'autre avec des figures en redingote. Tout au long de l'album les Refusés déambulent dans le monde qu'a créé Catherine Meurisse, dansant, allant au café. Tandis que les Officiels sont bien plus limités dans leurs existences propres, les personnages sont introduits dans les moments de tournages, donc encadrés par cet événement, jamais indépendants de ce monde du cinéma fictif, enfermés dans des conventions.

De plus, le procédé de la transposition des œuvres comme personnages de bande dessinée permet à l'autrice de mettre en scène ces éléments de la critique, de la réception et de l'histoire de production des œuvres. Les figures des œuvres sont dotées de parole et de mouvement dans ce récit, elles peuvent alors se raconter, faire allusion à des moments qui ont fait leur renommée. Par exemple la nudité d'Olympia est un élément souligné à plusieurs reprises dans l'album tandis que celle des autres figures féminines nues n'est pas relevée. En effet, comme le remarque Thierry Groensteen, « sa nudité n'est pas circonstancielle mais constitutive »²⁴⁹, ces allusions et le manque de réaction du personnage ne font que renforcer ce constat. Dès le début de l'album la nudité d'Olympia est soulignée par le fifre : « Juliette avait-elle de l'eczéma aux fesses ? » « Je me suis encore assise sur du pop-corn ! »²⁵⁰. Lorsque la garde vient chercher la jeune femme pour qu'elle devienne la doublure de Vénus, les deux hommes demandent à Olympia de « mettre un slip »²⁵¹ requête à laquelle répond par « un quoi ? »²⁵². Olympia ne se pense et ne se vit que nue, à tel point qu'elle va jusqu'à mettre ses

²⁴⁷ C. MEURISSE, *Moderne Olympia, op. cit.*, p. 18.

²⁴⁸ Annexe 7.

²⁴⁹ T. GROENSTEEN, « Olympia sur un plateau », *art. cit.*

²⁵⁰ C. MEURISSE, *Moderne Olympia, op. cit.*, p.6

²⁵¹ *ibid.*, p. 49

²⁵² *ibid.*

mains dans des poches inexistantes²⁵³. Plus loin c'est le ruban autour du cou d'Olympia qui est pointé, commenté par Michel Leiris comme un élément qui la rend « plus nue »²⁵⁴. Lorsqu'une danseuse lui conseille de « coucher »²⁵⁵ pour arriver à un décrocher un rôle de premier plan, s'engage un dialogue amusant pour le lecteur : « Tu veux dire toute ... TOUTE NUE ?? », « Tu peux garder ton ruban au cou. »²⁵⁶ Cette réflexion tardive de la jeune femme ne fait qu'accentuer le fait que la peau nue est le costume du personnage. La réponse de son amie danseuse permet de souligner le ruban qui sera mis en exergue une dernière fois à la fin de l'album²⁵⁷ lorsque Olympia cachée dans les foins avec Romain dit à ce dernier « Attends que je me déshabille... » avant de s'en débarrasser²⁵⁸. Ainsi, avec ces réflexions autour du ruban et du manque de vêtement d'Olympia, Catherine Meurisse pointe un élément qui aurait pu passer inaperçu pour un public « néophyte »²⁵⁹. De nombreuses autres allusions à la tradition critique sont dispersées dans l'album, le producteur qui embauche Olympia pour *les Oréades* lui dit à propos de *L'Origine du monde* : « J'y suis ! C'est une toile X, c'est ça ? »²⁶⁰ pour souligner le caractère licencieux de l'œuvre de Courbet et le scandale qu'elle a suscité lors de sa création. Pour les toiles pompières comme *Les Oréades* de Bouguereau, Catherine Meurisse inverse le mouvement des nymphes, celles-ci tombent d'un avion au lieu de s'envoler vers le ciel, ce contrepied donne de la lourdeur au tableau et exacerbe le caractère presque délirant de la toile²⁶¹.

En racontant des histoires, que ce soient des anecdotes, de la fiction ou la vie d'un artiste, l'autrice imprègne son discours et ses dessins de références historiques et critiques pour instruire son lecteur. En plus de vulgariser l'histoire de l'art et les grandes écoles critiques, Catherine Meurisse intègre dans son texte de nombreuses citations exactes, mettant ainsi en scène les discours sur l'art par ceux qui les ont tenus.

²⁵³ Annexe 1.

²⁵⁴ M. LEIRIS, cité par T, GROENSTEEN, dans « Olympia sur un plateau », *art. cit.*

²⁵⁵ C. MEURISSE, *Moderne Olympia, op. cit.*, p.13

²⁵⁶ *ibid.*

²⁵⁷ *ibid.*, p. 66.

²⁵⁸ T. GROENSTEEN mentionne également l'importance de cette nudité dans son article « Olympia sur un plateau », *art. cit.*

²⁵⁹ L. JAMBOU, *art. cit.*

²⁶⁰ C. MEURISSE, *Moderne Olympia, op. cit.*, p.17.

²⁶¹

2. *Mise en scène des discours sur l'art*

A l'aspect didactique des bandes dessinées de Catherine Meurisse s'ajoute la volonté de la dessinatrice de mettre en scène les discours sur l'art. Celle-ci à travers un large réseau de citations et de références intègre à ces albums non-fictionnels les discours sur l'art tenus par les critiques de leur temps. Louise Jambou, dans son article, « Catherine Meurisse marionnettiste : la diversité des voix narratives dans "Mes hommes de lettres" et "Le pont des Arts" »²⁶² analyse la manière dont ces voix plurielles sont introduites dans les bandes dessinées de l'autrice. Cette dernière remarque que « le récit est souvent pris en charge par un personnage de l'histoire littéraire »²⁶³ ce qui « rend l'exposé plus narratif »²⁶⁴ et permet de développer des citations « aussi exactes que nombreuses »²⁶⁵. Catherine Meurisse dans *Le pont des Arts* et *Delacroix* laisse les auteurs assumer leurs propres textes. En effet, la dessinatrice ne se contente pas de citer les auteurs mais bien de les mettre en image, de leur donner vie au sein de l'album. *Le Pont des Arts* est en partie construit sur ce procédé, Diderot, Zola, Baudelaire, Gautier sont transformés en personnage de bande dessinée prenant chacun en charge la narration d'un chapitre. Ces personnages sont donc représentés graphiquement et s'expriment à la première personne, ils répondent à la définition du « narrateur actorialisé »²⁶⁶ développée par Thierry Groensteen. Celui-ci est un « personnage impliqué dans l'histoire et représenté graphiquement. [Il] s'accapare l'utilisation des récitatifs à l'intérieur desquels il dit "je" [...] puisqu'il apparaît comme acteur dans le récit dont il est (ou feint d'être) l'énonciateur. »²⁶⁷ Tous les chapitres du *Pont des Arts* ne sont pas construits sur ce modèle mais ceux mettant en scène des discours critiques sur les œuvres le sont : ainsi Diderot (pp. 11 à 17), Gautier (pp. 29 à 35), Baudelaire (pp. 37 à 45) et Zola (p. 47 à 55) prennent en charge intégralement ou ponctuellement la narration du chapitre. Ce procédé permet à Catherine Meurisse de placer les citations dans les bulles ou les récitatifs. Un double processus est alors mis en place par l'autrice : la citation et l'illustration des propos de ces écrivains.

²⁶² L. JAMBOU, *art. cit.*

²⁶³ *ibid.*

²⁶⁴ *ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ T. GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration, Système de la bande dessinée vol. 2*, Paris, PUF, 2011, coll. « Formes sémiotiques », p. 106.

²⁶⁷ *ibid.*, p. 106.

La voix de Dumas occupe de manière ininterrompue l'intégralité de l'album *Delacroix* ce qui confère à cette bande dessinée un statut particulier. Catherine Meurisse illustre un discours donné par Alexandre Dumas en 1864 et publié dans *La Presse* ensuite²⁶⁸. Le texte est légèrement ré-agencé par la dessinatrice et recopié de sa main. Les passages entièrement adaptés en bande dessinée sont généralement des dialogues et les échanges entre les personnages restent fidèles au texte d'origine (par exemple p. 34-35). Le propos critique de l'auteur a alors la place de se développer tout au long des cent vingt-cinq pages rédigées. Alexandre Dumas est aussi un « narrateur actorialisé » dans cet album. L'écrivain prend la charge de raconter la vie de son ami Delacroix, la narration commence en ces termes : « Mesdames, Messieurs, j'aurai plaisir à vous parler de Delacroix »²⁶⁹. Le pacte de lecture est alors énoncé clairement, Dumas va parler du peintre avec toute sa subjectivité. Il ne se place pas en historien de l'art ni en biographe mais en ami et passionné. Catherine Meurisse va plus loin dans le pacte de lecture, la dessinatrice place une double page d'introduction qui montre la situation d'énonciation des paroles de Dumas²⁷⁰.

Cet élément, placé avant même la page de titre, place l'intégralité de l'album dans cette situation. Les lecteurs et lectrices s'approprient à lire cette élocution de Dumas. Les illustrations de Catherine Meurisse accompagnent le texte à la manière d'un catalogue d'exposition, les œuvres sont insérées au moment des commentaires de l'écrivain. Dumas, un témoin contemporain de Delacroix, en plus de raconter chronologiquement la vie du peintre, rend compte, de la réception des œuvres, du marché de l'art de l'époque, des Salons et de l'opposition entre les deux écoles (classiques et romantique à travers la compétition avec Ingres). Toutefois, Catherine Meurisse n'abandonne pas son lectorat, elle se place en médiatrice entre celui-ci et les artistes du XIXe siècle, l'autrice reprend le texte de Dumas en y opérant des modifications. En effet, quand le contexte peut sembler obscur la dessinatrice place quelques ajouts pour lever toute ambiguïté ou difficulté, le but étant que la lecture soit la plus fluide possible. Lorsque Dumas mentionne les soirées qu'il organisait en réunissant les artistes de son temps, Catherine Meurisse contextualise certaines figures : « Rachel disait des vers »²⁷¹ / « la

²⁶⁸ A. DUMAS, « Causerie sur Eugène Delacroix et ses œuvres », *La Presse*, n^{os} du 29 décembre 1864 au 12 janvier 1865.

²⁶⁹ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, p. 7.

²⁷⁰ Annexe 3.

²⁷¹ A. DUMAS, « Causerie sur Eugène Delacroix et ses œuvres », *La Presse*, 5 janvier 1865, s.p.

comédienne Rachel disait des vers »²⁷². Ces remarques montrent le souci de l'autrice pour son lectorat, cet album offre un panorama complet de l'époque dans laquelle évolue Delacroix et de sa production. Avec cet album, Catherine Meurisse pousse à son paroxysme la mise en scène du discours sur en illustrant la visite d'une exposition.

3. *L'appropriation : rêves personnels et engagement politique ?*

En plus de la visée didactique de ces albums, Catherine Meurisse se confronte aux productions des autres artistes par plaisir. Comme le remarque Louise Jambou, « la dessinatrice affirme sa subjectivité »²⁷³ dans ses albums à travers la mise en scène de ses goûts artistiques et littéraire. Outre cet aspect, le fait de se confronter aux productions d'autres peintres permet à la dessinatrice de prendre une posture différente : tantôt elle se rêve Delacroix ou élève de ce dernier, tantôt muse agissante et puissante comme Olympia.

3.1. *L'autrice se rêve peintre : le rêve de Delacroix*

Le peintre que Catherine Meurisse représente le plus est Eugène Delacroix, il est présent dans *Le Pont des Arts* et bien évidemment dans l'album éponyme. Les œuvres emblématiques de ce dernier, comme *La Liberté guidant le peuple* font l'objet de plusieurs reprises de la part de l'autrice. Ainsi, la figure de ce peintre, même lorsqu'il n'est pas dessiné, est présente dans les albums de Catherine Meurisse, du *Pont des Arts* à *Mes hommes de lettres*²⁷⁴.

Le texte dans *Delacroix* prend une place prédominante, assez rare en bande dessinée ce qui pousse le livre vers la littérature illustrée. De plus, le rapport qu'instaure Catherine Meurisse avec la figure de Delacroix est novatrice au sein de sa production. L'autrice dans ce livre produit des réinterprétations des œuvres de Delacroix très personnelles. *Le Pont des Arts* montrait les toiles redessinées pour être le plus intégrées possible à la bande dessinée, tandis que dans *Delacroix* la différence entre le dessin purement « bédéique » et les pages qui réinterprètent les œuvres sont graphiquement visibles. Ainsi, la dessinatrice réinterprète les œuvres de Delacroix en faisant évoluer sa propre pratique, elle introduit des techniques qu'elle s'était refusée dans ses albums en plus de l'encre et de l'aquarelle l'autrice intègre de la peinture²⁷⁵. Jean-Philippe

²⁷² A. DUMAS, Catherine MEURISSE, *op. cit.*, p.51. Je souligne.

²⁷³ L. JAMBOU, *art. cit.*

²⁷⁴ C. MEURISSE, *Mes hommes de lettres, op. cit.*, p. 100.

²⁷⁵ Annexe 8.

Martin remarque que lorsqu'un-e auteur-riche s'attèle à la biographie d'un-e artiste consacré-e, « parfois, la biographie tend vers un pastiche graphique »²⁷⁶. En proposant une réinterprétation des œuvres de Delacroix, Catherine Meurisse se met à la place du peintre laissant le soin à Dumas de développer le récit. Cette ambition se remarque dès le début de l'album, la dessinatrice pastiche *La Barque de Dante* sur la double page 12-13 puis reprend cette création et la place dans un passage en bande dessinée comme si elle était la production de Delacroix (Figure 3 et Figure 4). La toile est d'ailleurs portée par le personnage du peintre (Figure 3).

D'autres éléments qui montrent la volonté de l'autrice de se mettre à la place de Delacroix sont les études aux pastels. Les études des maîtres ou sur nature sont des moyens pour faire progresser sa technique, les élèves de l'Académie des Beaux-Arts sont confrontés à cet exercice. Catherine Meurisse aurait pu produire des études des œuvres de Delacroix, se plaçant alors directement dans une relation maître / élève mais cette dernière préfère s'adonner à la copie des maîtres de Delacroix. Alors, Catherine Meurisse intègre une étude de détails de *La Bataille d'Aboukir* de Antoine-Jean Gros (Figure 17).

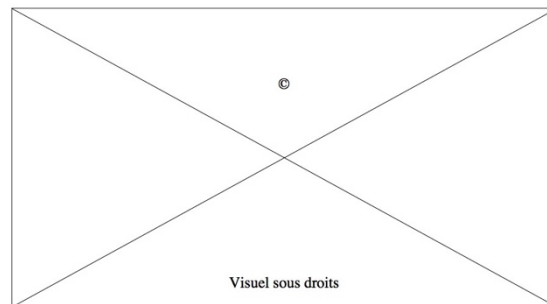


Figure 17 : Catherine Meurisse, étude de Antoine-Jean Gros. © Dargaud

Seuls des détails des têtes de chevaux de la toile de Gros sont reproduits au pastel, permettant un travail un plus rapide des couleurs et des ombres. Les personnages de bande dessinée sont

²⁷⁶ J.-P. MARTIN, *op. cit.*, p.98.

toujours présents dans cette case, montrant Delacroix se perdant dans la contemplation de la technique de Gros. Il est possible de lire cette dernière comme une ellipse temporelle, Gros propose à Delacroix de « reste[r] ici et étudie[r] »²⁷⁷, Catherine Meurisse offre aux lecteur·rice·s le produit de cette étude. Elle se met, ainsi, à la place de Delacroix et lui attribue ses propres œuvres. L'autrice représente même Delacroix peignant un de ses dessins²⁷⁸, s'appropriant le geste même de l'artiste. Quant à *La Liberté guidant le peuple*, la réinterprétation présente dans cet album, se rapproche de l'esquisse. Face à cette icône Catherine Meurisse résiste à la tentation de s'en emparer pleinement, le pastiche est placé sur une double page avec du texte²⁷⁹, la figure de l'enfant est clairement caricaturée et l'autrice n'arrive pas à détacher la bande dessinée de cette œuvre introduisant des commentaires pointant avec des flèches vers des éléments de la composition.

Cette posture de réappropriation des œuvres de Delacroix abouti à une évolution de son propre dessin. L'album Delacroix est une nouveauté dans la production de l'autrice, non pas parce qu'il s'agit d'une illustration du texte de Dumas mais bien parce que la dessinatrice montre à son lecteur une nouvelle démarche artistique, une plus grande place à la reproduction des œuvres et l'utilisation de nouvelles techniques. L'introduction d'œuvres dans les albums de Catherine Meurisse est une chose à laquelle son lectorat est habitué : même dans ses albums qui ne prennent pas pour sujet l'art, il est toujours présent comme dans *La Légèreté* et *Les Grands espaces*. Le premier album développe la fonction de l'art dans la vie quotidienne et dans le cas de l'autrice après un traumatisme, le second raconte comment la passion pour l'art surgit dans l'enfance de la dessinatrice.

3.2. *Olympia* : une figure féministe ?

Catherine Meurisse s'approprie de la figure de Olympia dans son album en collaboration avec le Musée d'Orsay. Ce choix est intéressant car il permet à l'autrice de mêler l'histoire de l'art et ses convictions personnelles.

L'*Olympia* de Manet est une des œuvres emblématiques de la modernité au XIXe siècle. La toile avait fait scandale car Olympia est une femme ancrée dans le réel, son regard défiant celui des visiteur·euse·s. Sans les attraits de la mythologie ou de l'orientalisme elle ne peut être

²⁷⁷ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, p. 21.

²⁷⁸ A. DUMAS, C. MEURISSE, *op. cit.*, p. 56.

²⁷⁹ Annexe 9.

perçue par le public que comme une prostituée. Comme le souligne l'historien Dominique Borne, l'originalité et le caractère scandaleux de la toile vient du fait que Manet s'est évertué à intégrer les codes traditionnels de la peinture et à les « pervertir »²⁸⁰. En effet, le peintre s'inspire de la *Vénus d'Urbain* du Titien, la position, les parures, la banquette, la composition sont similaires. Toutefois, la Vénus du Titien est idéalisée, divinisée tandis que l'Olympia de Manet ne l'est pas. Les deux femmes sont nues mais la première ne le restera pas, deux servantes à l'arrière-plan préparent sa tenue à venir alors que Olympia ne s'habillera pas et ses parures ne font que le souligner²⁸¹. Catherine Meurisse joue sur cette nudité, elle y renvoie à plusieurs reprises dans la narration. Ainsi, c'est tout ce que la toile de Manet représente dans l'histoire culturelle occidentale qui intéresse la bédéiste. En choisissant cette figure comme protagoniste de l'album, l'autrice met en scène l'incarnation d'une révolution artistique. La dessinatrice embrasse le caractère révolutionnaire de ce tableau et le place au centre de son livre. Olympia est la jeune actrice par qui passera le renouveau des « Studio Orsay » et de leurs productions cinématographiques, à la fin du récit son nom est magnifié sur la façade du musée, reprenant les codes d'affichage des salles de spectacles tels que l'Olympia²⁸².

L'autrice choisi Olympia pour ce qu'elle représente dans l'histoire mais aussi pour s'emparer d'un sujet plus vaste : la place des femmes dans l'art. Interrogation que Catherine Meurisse explicite lors d'une intervention radio :

La femme est partout, la plupart du temps complètement à poil, ce sujet me préoccupait, j'avais envie d'avoir une héroïne, de me pencher sur ce sujet féminin. Qu'est-ce que la femme dans l'art ? Alors cette question paraît très sérieuse alors je vais prendre le biais de la comédie pour essayer de répondre.²⁸³

Les figures féminines sont en effet omniprésentes dans les arts. Les personnages de bande dessinée féminins sont aussi l'objet de questionnements, tant dans la représentation (hypersexualisation ou au contraire figure de matrone) que dans leur place dans la narration. Dans cet

²⁸⁰ D. BORNE, « la scandaleuse histoire de l'Olympia de Manet », [en ligne], mis en ligne le 5 août 2019, consulté le 21 juillet 2021. URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/la-scandaleuse-histoire-de-l-olympia-de-manet>

²⁸¹ *ibid.*

²⁸² T. GROENSTEEN, « Olympia sur un plateau », *art. cit.* Le critique fait cette remarque concernant la couverture de l'album.

²⁸³ S. THEME, « Quand la peinture s'invite en BD », *La Grande table d'été*, émission du 27 mars 2014, [En ligne], mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 21 juillet 2021. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/quand-la-peinture-sinvite-en-bd>

album Catherine Meurisse crée une femme entièrement nue, perçue initialement comme une prostituée et donc sexualisée, qui prend en charge l'intrigue, c'est elle seule qui fait avancer le récit avec ses choix et sa rébellion.

Pour s'emparer pleinement de la figure d'Olympia, la dessinatrice exclut Manet, son créateur, de toute représentation. Le peintre est seulement mentionné à de rares occasions dans la narration : « Manet me loue une chambre dans le quartier des Refusés. »²⁸⁴ et sa signature apparaît sur une toile en cours de réalisation²⁸⁵. Une fois Manet écarté, Olympia gagne une autonomie d'action et de choix, l'autrice la transforme réellement en « héroïne ». La figure devient une jeune femme assumant sa position sociale et rêvant de gloire. Dès lors, l'autrice développe son sujet « qu'est-ce que la femme dans l'art ? ». A côté de la figure d'Olympia, la servante noire, longtemps sans nom et omise de la critique, retrouve une identité dans l'album. Catherine Meurisse lui donne le nom de Félicité. Tout en étant un personnage secondaire, Félicité aussi acquiert une liberté de mouvement et une autonomie, de plus, elle est l'amie et la confidente d'Olympia. Cette figure du tableau a été le point de départ de la réflexion de Denise Murrell dans sa thèse *Posing modernity : the black model from Manet and Matisse to today*²⁸⁶, travail à l'origine de l'exposition « Le modèle noir de Géricault à Matisse » qui a eu lieu au Musée d'Orsay en 2019.

L'autrice ne cantonne pas son questionnement aux toiles du XIXe siècle, à partir de celles-ci, Catherine Meurisse s'intéresse à la place des femmes dans les arts, de la peinture au cinéma. La dessinatrice aborde, toujours avec humour, des sujets tels que le harcèlement sexuel dans l'industrie du film : Olympia refuse de « coucher »²⁸⁷ pour trouver un premier rôle, un producteur lui fait des avances en lui demandant de rester « coopérante »²⁸⁸. Ou encore, la bédéiste questionne le vieillissement des corps féminins par exemple Olympia se demande si elle est encore « fraîche » ce à quoi Félicie lui répond de faire « le test de l'asperge »²⁸⁹ visant

²⁸⁴ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., p. 23

²⁸⁵ *ibid.*, p. 34

²⁸⁶ D. MURRELL, *Posing modernity : the black model from Manet and Matisse to today*, New Haven, Yale University Press, 2018.

²⁸⁷ C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, op. cit., p. 20 : « J'ai pas couché, j'ai pas envie de coucher, j'ai pas envie, pas envie, envie ! »

²⁸⁸ *ibid.*, p. 17.

²⁸⁹ *ibid.*

à savoir si avec l'âge sa poitrine se serait naturellement relâchée²⁹⁰. La narration reprend aussi des thèmes récurrents de la culture populaire, comme la rivalité féminine, illustrée par la relation entre Vénus et Olympia. Propos présent dès les contes pour enfant, comme Blanche Neige, et perpétuellement repris au cinéma, dans un film tel que *Showgirls* de Paul Verhoven²⁹¹. Malheureusement, l'autrice ne met pas réellement ce sujet à distance, il est au contraire un moteur de l'intrigue, Vénus étant tout à fait détestable et finissant avec une faucille plantée dans le dos.

Catherine Meurisse s'empare des figures de l'histoire de l'art dans un but de transmission des savoirs mais aussi pour traiter de questionnements qui sont encore d'actualité. La place des femmes dans l'art et dans les représentations occidentales traditionnelles est abordée avec humour, les traits d'esprit et gags de la dessinatrice soulignant les éléments problématiques. Les réflexions de l'autrice vont donc au-delà de l'histoire de l'art et du simple plaisir de côtoyer l'art, elles permettent d'intégrer les convictions personnelles de la dessinatrice dans la narration. L'autrice, en s'emparant de la figure de Manet et en la faisant sienne, offre aux lecteurs et lectrices une modernisation du personnage, la transformant en « l'Olympia de Meurisse ».

²⁹⁰ *ibid.*, p. 34.

²⁹¹ Ce film est basé précisément sur le thème de la rivalité féminine, citer tout les exemples serait impossible tant la liste est longue.

II/ La subjectivité exaltée à travers la didactique ?

Catherine Meurisse prend l'art pour sujet dans un but didactique. La construction d'une critique personnelle des œuvres représentées est *a priori* absente des albums du corpus. Mais, comme le remarque Louise Jambou à propos du *Pont des Art*, c'est la « subjectivité du regard de l'artiste »²⁹² qui intéresse l'autrice dans cet album. Outre ce regard avisé, la dessinatrice met en scène le public des œuvres au moment de leur création. Ainsi, le regard du spectateur est pris en compte. La bédéiste oscille alors entre représenter la réception historique des œuvres et sa propre subjectivité en tant que visiteuse. Cette partie s'arrêtera sur ces questions de réception et de regard.

1. Documenter la réception

Les caricaturistes du XIXe siècle, à travers les Salons caricaturaux, se prêtent à un examen « à chaud de l'actualité de l'art »²⁹³, ils représentent l'art de leur temps et construisent un propos critique sur les dernières productions mais aussi sur les réactions que suscitent les œuvres. En effet, « les multiples représentations du public au Salon témoignent bien du fait que les caricaturistes étaient particulièrement attentifs à la question de la réception des œuvres par le public »²⁹⁴. En revanche, les bédéistes contemporains qui « se sont affranchis de cette exigence de contemporanéité [...] choisissent de préférence des œuvres consacrées, figurant au Panthéon des Arts »²⁹⁵. Le propos ne porte plus sur l'actualité et le caractère novateur ou, au contraire, réactionnaire d'une œuvre mais sur la perception contemporaine de celle-ci. Certain·e·s auteur·rice·s prennent l'art contemporain comme sujet et s'amuse à le détourner, comme Francis Masse, précédemment cité, dans *L'Art attentat*, où il pousse les limites de la performance artistique. Catherine Meurisse, dans les albums du corpus, s'intègre dans cette tradition de détournement des œuvres consacrées, qu'elles soient plastiques ou littéraires. En les réinterprétant, la dessinatrice peut choisir de citer la toile ou de pointer des éléments de la composition et de la facture. Même si les bédéistes s'emparent moins de l'art actuel, les grandes œuvres de l'art moderne sont constamment détournées. Thierry Groensteen remarque que les

²⁹² L. JAMBOU, *art. cit.*

²⁹³ T. GROENSTEEN, « L'insolence du dominé », *art. cit.*

²⁹⁴ L. BARIDON, M. GUEDRON, *art. cit.*, p. 98.

²⁹⁵ T. GROENSTEEN, « L'insolence du dominé », *art. cit.*

bandes dessinées ont aussi une valeur de document lorsqu'elles représentent le public face à ces œuvres :

S'il faut prendre les *cartoons* et les bandes dessinées au sérieux, c'est parce qu'ils reflètent assez fidèlement les réactions qui ont été longtemps celles du grand public, les préjugés, les préventions instinctives, de l'homme de la rue. En d'autres termes, ces images documentent l'histoire de la réception de l'art moderne.²⁹⁶

Outre la réception de l'art moderne, la bande dessinée permet aussi de tourner en dérision les pratiques de visite d'aujourd'hui, comme les groupes scolaires (par exemple dans *Titeuf*²⁹⁷) ou les touristes. Or, Catherine Meurisse a une posture en marge, l'autrice ne travaille pas avec un public qui lui est contemporain mais celui du XIXe siècle, le public historique des œuvres citées dans ses albums. Cette position reste très savante et se comprend dans la démarche didactique des albums, toute représentation du public étant historicisée par la narration et les vêtements des personnages. La bédéiste dessine le public et ses réactions au moment où l'œuvre a été créée avec, très souvent, une exagération comique (Figure 18).

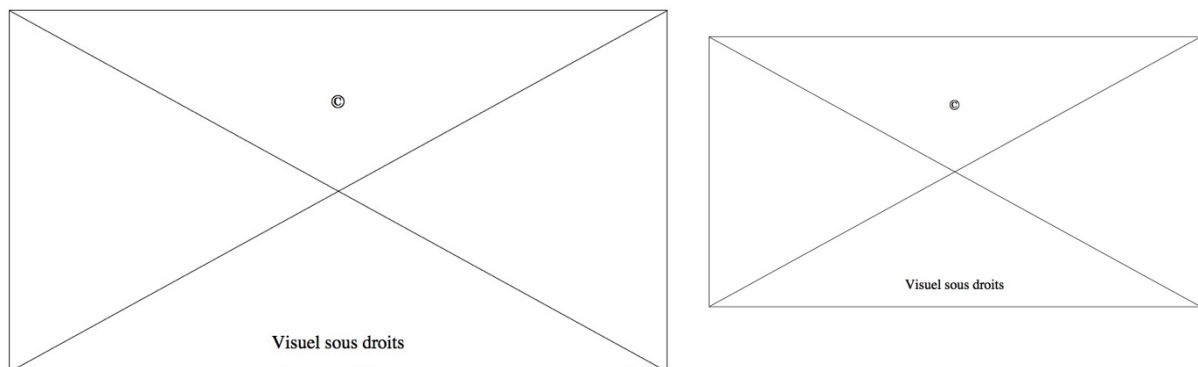


Figure 18 : Caricature du public de Manet (gauche) et de Delacroix (droite). © Sarbacane / Dargaud

Dans les deux cases ci-dessus, les réactions face aux œuvres sont complètement caricaturales, les personnages rougissent, sont emportés dans une frénésie de groupe. La dessinatrice montre que la résistance à une œuvre peut être due à son sujet, comme c'est le cas

²⁹⁶ T. GROENSTEEN, « L'insolence du dominé », *art. cit.*

²⁹⁷ ZEP, *Titeuf, Bienvenu en adolescence !*, t. 14, Paris, Glénat, 2015.

pour public devant l'*Olympia* de Manet (à gauche). Les personnages sont pris dans une folie collective totalement impudique qui sert à illustrer le caractère licencieux perçu au moment de l'exposition du tableau. L'opposition peut cependant aussi être basée sur la technique utilisée ; comme le démontre les hommes en redingotes s'indignant devant les coups de pinceaux de Delacroix (à droite). La violence et l'intensité des réactions face à une simple toile peinte font sourire les lecteur·rice·s. Encore aujourd'hui, des œuvres théâtrales, cinématographiques, littéraires, des performances artistiques, produisent des clivages importants²⁹⁸. L'autrice intègre même une formule attribuée à Ingres au sujet de son rival : « il peint avec un balais ivre » pour souligner sa démarche documentaire et donc la véracité de son illustration. Cette approche est entièrement didactique ; Catherine Meurisse montre à son lectorat que les œuvres du XIXe siècle qu'il a l'habitude de voir et de côtoyer ont apporté de la nouveauté, voire même provoqué un scandale. Cependant, cette position historicisée garde les lecteur·rice·s à distance, le lectorat n'étant jamais envisagés comme le public des œuvres représentées.

En effet, Catherine Meurisse dessine rarement un public contemporain dans les musées. Les fois où l'autrice se prête à l'exercice, dans ces deux albums autobiographiques, *La Légèreté* et *Les Grands espaces*, les musées sont représentés presque vides, les seules personnes y déambulant sont ses proches (comme sa sœur) et elle-même. Le public étant très restreint, ce n'est pas la question de la réception qui est mise en avant mais le rapport subjectif et personnel à l'art et à la contemplation de l'œuvre.

2. *L'expérience du musée*

La représentation des œuvres n'implique pas nécessairement celle du musée ou de ses salles. Les auteur·rice·s qui intègrent ce lieu dans leurs albums peuvent ainsi montrer leur position face à l'institution et ce que celle-ci signifie. Un des éléments que s'évertue à souligner le catalogue *La BD s'attaque au musée !* est la manière dont les bédéistes défient ce que le musée représente en le prenant pour cible :

La bande dessinée inflige presque systématiquement des distorsions, des métamorphoses, et des destructions à l'art exposé au musée et, par extension, au musée

²⁹⁸ Il est possible de penser à « Tree » de Paul McCarthy en 2014, l'artiste a été agressé physiquement par une personne trouvant l'installation licencieuse. E. JARDONNET « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme », *Le Monde*, [en ligne] mis en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 1 septembre 2021. URL : https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html

lui-même, parce qu'il contribue à exalter le statut d'œuvre unique et autonome, pire encore, le statut du chef-d'œuvre, une œuvre que l'on distingue littéralement au sein d'une série, et que l'on considère hors du contexte auquel elle a été arrachée. L'auteur de bande dessinée n'a de cesse de fustiger ce travers et de ramener l'objet musée à la vie, même au prix de sa mise à mort préalable.²⁹⁹

Ce sont les fonctions sociales du musée qui sont alors pointées : la conservation qui transforme l'œuvre en icône et qui peut sembler inaccessible pour beaucoup. Les auteurs du catalogue remarquent une volonté de la part des bédéistes de désacraliser ce lieu si emblématique de la culture légitime occidentale. L'insolence de la bande dessinée envers l'institution peut être vue comme une des conséquences du manque de reconnaissance sociale, culturelle et artistique du médium au XXe siècle. En effet, le neuvième art a trop longtemps été présenté par ses détracteur·trices comme le parent pauvre de la littérature et des beaux-arts³⁰⁰. Anne-Claire Laronde remarque que « le musée intéresse comme cadre d'action surtout lorsqu'il est détourné » et donc que « les auteurs de bande dessinée [mettent] en scène le musée la plupart du temps la nuit, salles vides, dans un contexte subversif de cambriolage ou autre phénomène nocturne inattendu »³⁰¹. Pour ne citer qu'un exemple symptomatique, Jacques Tardi fait commencer son album *Adèle et la Bête* dans le Musée d'Histoire naturelle, le ptérodactyle brise son œuf pendant la nuit. Le seul récitatif de la planche met l'accent sur le lieu et cette activité nocturne : « Au Muséum d'Histoire naturelle du Jardin des Plantes. 23h45 ... »³⁰². Les lecteur·rice·s sont prévenu·es sur le caractère fantastique de l'histoire qui va se développer de planche en planche.

Le corpus choisi montre que l'autrice distingue rarement les œuvres du lieu où elles sont conservées et exposées. *Moderne Olympia* est une parfaite démonstration de ce phénomène : les toiles citées ne peuvent prendre vie que dans l'enceinte du Musée d'Orsay, la narration est intimement liée à ce lieu. Catherine Meurisse fait en sorte de célébrer les musées mais surtout la relation qu'entretient le public avec les œuvres lors de la visite. Pour l'autrice la contemplation de l'œuvre passe par la visite du musée. De fait, elle représente ces lieux dans

²⁹⁹ L. VIRASSAMYNAÏKEN, « Introduction », *art. cit.*, p. 10.

³⁰⁰ A propos de la légitimation de la bande dessinée voir la thèse de J.-E. PIETTE, « Le neuvième art, légitimations et dominations », thèse de doctorat sous la direction de Bruno PEQUIGNOT, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, soutenue le 13 septembre 2016.

³⁰¹ A.-C. LARONDE, « Visites », L. VIRASSAMYNAÏKEN (dir.), *op. cit.*, p. 58.

³⁰² J. TARDI, *op. cit.*, p. 3.

leurs fonctions premières, la conservation et l'exposition. Ce n'est pas le « contexte subversif »³⁰³ qui fascine la bédéiste mais bien l'activité traditionnelle du lieu. Dans *Le Pont des Arts et Delacroix*, Catherine Meurisse met donc en scène des visites assez conventionnelles, les conditions sont tout à fait ordinaires seuls les guides sont extraordinaires (Baudelaire, Dumas, Diderot, Gautier) : pendant le jour (aucune mention de la nuit n'est faite dans les albums), un groupe est face à un guide prenant la parole et se laisse diriger par celui-ci.

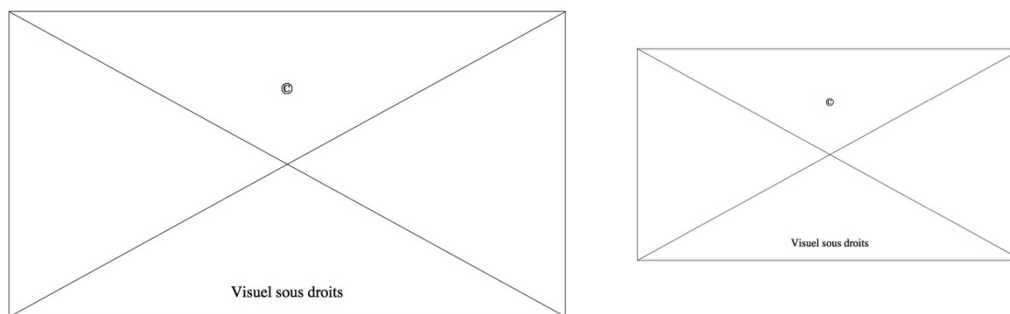


Figure 19 : façades des Musées d'Orsay et Gustave Moreau dans *Le Pont des Arts*. © Sarbacane

Contrairement aux représentations du public, la dessinatrice ne montre presque jamais l'aspect historique du musée (exception faite de l'atelier de Nadar³⁰⁴ qui n'existe plus aujourd'hui), c'est l'aspect actuel de ces lieux qui l'intéresse. Les architectures des musées sont respectées et représentées telles qu'elles sont aujourd'hui (Figure 19), même si cela implique d'introduire des anachronismes dans la narration. Lorsque Catherine Meurisse dessine la façade du Musée d'Orsay (à gauche) elle indique comme date juste au-dessus de la case : « Paris, 1862 »³⁰⁵. L'autrice met en avant l'expérience contemporaine du musée tout en introduisant des textes du XIXe siècle.

Si les narrations des albums du corpus sont historicisées, l'autrice aime ancrer le lieu qui les abrite dans son présent, au XXIe siècle, glissant alors une part personnelle et subjective dans le rapport au musée. Les deux albums autobiographiques sont l'occasion pour la bédéiste de se dessiner en visitant les musées, à Rome dans *La Légèreté* et au Louvre dans *Les Grands espaces*. L'expérience de l'espace muséal est honorée, la contemplation de l'œuvre chez

³⁰³ A.-C. LARONDE, *art. cit.*, p. 58.

³⁰⁴ C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, *op. cit.*, p. 52.

³⁰⁵ *ibid.*, p. 37.

Catherine Meurisse passe aussi par cette expérience : « le musée c'est ma seconde maison, où l'on se pose pour se connaître »³⁰⁶. C'est le rapport subjectif et personnel qu'entretient l'autrice avec ces lieux qui est mis en scène dans ses albums, plus que le musée et ce qu'il représente. Ces introductions réalistes des musées dans les récits sont aussi le moyen de partager avec le lectorat un lieu et une expérience face aux œuvres. Catherine Meurisse dans ses albums exalte le musée et les institutions culturelles : la Villa Médicis dessinée par l'autrice dans *La Légèreté* est un exemple marquant, la bâtiment rayonne jusqu'à éblouir le personnage de l'autrice³⁰⁷.

3. *L'expérience de l'œuvre : le sujet au centre*

Comme le remarque Martial Guedron et Laurent Baridon à propos des dessinateurs des Salons caricaturaux : « Les caricaturistes parodistes ont [...] participé pleinement à l'histoire de l'art, depuis ses marges »³⁰⁸. Ces derniers s'emparent du sujet de l'art et produisent une critique esthétique à travers leurs représentations satiriques, tandis que la bande dessinée produit des discours sur l'art, souvent didactiques ou imaginaires. Meurisse ne s'empare que partiellement de cet élément, l'autrice produit une critique personnelle en mettant en avant sa subjectivité et son regard, mais ne construit pas une critique esthétique. Dans ses albums, la dessinatrice s'appuie sur les écrits antérieurs et s'applique à les mettre en scène, à les rendre plus accessibles, à démocratiser ces discours. Contrairement aux Salons caricaturaux où les caricaturistes exposent leurs propres critiques et leurs propres opinions sur les œuvres présentées, la bédéiste se concentre sur la construction d'albums didactiques.

Néanmoins Catherine Meurisse illustre la relation subjective qu'elle entretient avec les œuvres. Si dans les albums du corpus l'art actuel n'est pas représenté, il est possible de voir cette préoccupation pour le présent grandir chez l'autrice. *Delacroix* est l'album où, en plus d'expérimenter de nouvelles techniques, la bédéiste laisse entrer l'abstraction dans ses dessins. Des pages entièrement abstraites ponctuent la lecture de l'album³⁰⁹ et la double page de clôture³¹⁰ introduit des éléments abstraits dans le décor du XIXe siècle très détaillé.

³⁰⁶ C. ENGELBACH, « Chapitre 6 : Arts. Sur le Pont de l'Art », *Les Arts dessinés*, hors-série n°1, septembre 2020, p. 82.

³⁰⁷ C. MEURISSE, *La Légèreté*, *op. cit.*, p. 94.

³⁰⁸ L. BARIDON, M. GUEDRON, *art. cit.*, p. 108.

³⁰⁹ Annexe 10.

³¹⁰ Annexe 3.

Concernant les artistes actuels, *La Légèreté* est le premier album dans lequel l'autrice montre des œuvres de la fin du XXe siècle et même du XXIe siècle. D'abord, elle rend hommage à ses prédécesseurs et amis de *Charlie Hebdo*, Reiser, Gébé, Cabu, Wolinski, Honoré, Tignous et Charb³¹¹ en redessinant des unes célèbres de l'hebdomadaire. Au-delà du dessin de presse, Catherine Meurisse s'inspire, dès l'ouverture de l'album, de Mark Rothko en reprenant les codes graphiques du peintre (la symétrie par le milieu, les couleurs)³¹². Il s'agit cette fois d'une production personnelle abstraite et pas d'une réinterprétation. L'autrice représente aussi le travail d'un duo de *street* artiste, Lek et Sowat. Catherine Meurisse fait leur connaissance à la Villa Médicis, le récit de leur rencontre occupe trois pages³¹³ dans l'album. Sans émettre de critique esthétique, la dessinatrice se positionne en rendant hommage à l'installation qu'a proposé le duo lors de sa résidence, multipliant les différents points de vue de celle-ci. Outre le dessin, l'autrice répond aux opposant-es des artistes. En citant leurs propos qui qualifient le duo de « profiteurs »³¹⁴ de « porcs »³¹⁵, puis en prenant explicitement la défense de Lek et Sowat : « Ce serait dommage de confondre "Daech" avec "exception culturelle française" »³¹⁶. La dessinatrice termine ce passage en mentionnant les inspirations artistiques des deux *street* artistes : Pierre Soulages et Cy Twombly³¹⁷, soulignant la réflexion derrière la démarche esthétique du duo et soutenant leur légitimité.

Les albums de Catherine Meurisse sont le résultat d'un long travail documentaire qui est appuyé par le paratexte. En effet, chaque livre possède un important appareil de note, plus ou moins complet selon la transparence de la dessinatrice. Les imprécisions sont quasi inexistantes, les discours et représentations concernant le contexte historique du XIXe siècle sont parfaitement documentés. Tandis que l'art d'aujourd'hui est traité d'une manière bien différente, c'est la subjectivité de la dessinatrice qui prime. La représentation de la peinture chez Catherine Meurisse est étroitement liée à la question de la réception des œuvres. L'illustration des différents discours critiques sur l'art est en réalité l'occasion pour l'autrice de

³¹¹ C. MEURISSE, *La Légèreté*, *op. cit.*, p. 23.

³¹² *ibid.*, p. 9

³¹³ *ibid.*, pp. 107 à 109.

³¹⁴ *ibid.*, p. 107.

³¹⁵ *ibid.*

³¹⁶ *ibid.*, p. 109

³¹⁷ *ibid.*

souligner l'importance du regard personnel. L'opinion collective est d'ailleurs moquée tandis que l'avis personnel est célébré, qu'il soit politique ou esthétique.

CONCLUSION

Sous couvert de récits, l'autrice illustre surtout la grande intimité qu'elle entretient avec les arts. La dessinatrice mêle littérature et beaux-arts depuis le début de sa carrière, produisant des albums divers au niveau du récit mais tous liés par l'introduction de toiles dans la narration. Ces dernières années, de nombreux albums représentant des œuvres et les collections des musées sont parus. Au vu de l'importance de ce phénomène, ce travail a permis d'interroger les aspects constitutifs et les traits distinctifs des albums prenant la peinture pour sujet : Comment le tableau est-il introduit dans la bande dessinée ? Quels effets l'insertion de cet élément produit sur la narration ? Il a aussi été l'occasion d'explicitier les pratiques de Catherine Meurisse : Comment utilise-t-elle les spécificités du médium et de ce sous-genre de la bande dessinée pour répondre aux problématiques posées dans chacun de ses albums ?

La diversité du corpus a montré que « la bande dessinée sur l'art » n'est pas un ensemble homogène mais que de nombreuses variations existent. D'un point de vue du récit, les œuvres, les artistes, les musées sont de riches embrayeurs narratifs, Marc-Antoine Mathieu désigne ce lieu « comme un monde des mondes »³¹⁸, chaque tableau étant une narration individuelle. De plus, les fantasmes autour du musée³¹⁹ et de la vie d'artiste nourrissent l'imaginaire, déjà très fécond, des bédésistes. Dans le corpus choisi, *Moderne Olympia* est un album construit sur la polysémie du mot « toile », transformant alors les tableaux en films. Le Musée d'Orsay est transformé en studio de cinéma et les figures des tableaux en acteurs et actrices. Outre la fiction, les biographies d'artistes représentent une grande part de la production des « bandes dessinées sur l'art ». Ces albums sont l'occasion pour les auteur·rice·s de se confronter à la production d'un artiste qui développe sa pratique dans un autre art que la bande dessinée. Dans le corpus, c'est l'analyse de *Delacroix* qui a illustré les traits caractéristiques des bandes dessinées développant la biographie d'un·e artiste. Aussi emprunt de réel, l'anecdote est le format qui rejoint la tradition de la BD d'humour. Avec de courtes histoires, Catherine Meurisse brosse un portrait thématique d'une période ou d'un sujet. Ce format est très dynamique et permet à l'autrice de diversifier les points de vue, par exemple *Le Pont des Arts* présente *Le Déjeuner sur l'herbe* selon T. Gautier mais aussi de selon E. Zola, le second mettant l'accent sur la réaction du public face à la toile. Si la peinture est centrale dans les albums du corpus, l'autrice

³¹⁸ A. LELBAY, *art. cit.*, p. 29.

³¹⁹ A.-C. LARONDE, *art. cit.*, p. 58.

se place tout de même à la croisée des arts. *Le Pont des Arts* et *Delacroix* intègrent la littérature dans leurs narrations, et *Moderne Olympia* représente le cinéma et surtout des comédies musicales. Tous les arts motivent la création de bande dessinée : la danse³²⁰, la musique³²¹, la sculpture³²², l'architecture³²³. Chacun avec des moyens de représentation et d'intégration des œuvres propres à l'art cité, toutefois les genres narratifs restent les mêmes.

Le corpus est centré sur des albums représentant la peinture du XIXe siècle, ce sont les modalités d'introduction de cet art qui ont été analysées au cours du premier chapitre. Les choix graphiques des auteur·rice·s peuvent être très différents. Une reproduction du tableau peut être introduit dans la narration, les bédéistes peuvent redessiner l'œuvre dans le même style que le reste de l'album, caricaturer ou créer une nouvelle identité graphique uniquement pour les toiles. Catherine Meurisse utilise les trois derniers procédés, laissant de côté la reproduction telle quelle d'une œuvre. Dans *Le Pont des Arts* et *Moderne Olympia* les toiles sont intégrées le plus possible dans la narration, le choix de leur représentation étant alors dans le même style que le reste de l'album. En revanche, dans *Delacroix*, l'autrice assume le caractère extérieur des œuvres en créant de nouvelles peintures qui ne sont ni dans son style bédéique personnel, ni dans le style de Delacroix. Les choix graphiques pour introduire une œuvre dans la narration montrent l'évolution de la pratique de l'autrice tout en restant cohérents avec le récit et les visées de l'album.

Les procédés narratifs mis en place pour intégrer le tableau dans le récit ont été les derniers traits constitutifs examinés dans ce mémoire. La bande dessinée et le tableau sont deux moyens différents de raconter, la première est un flux créé par l'enchaînement séquentiel de dessins qui peuvent être accompagnés de texte, le second « repos[e] sur une *condensation* : résumer par un seul moment une situation complexe »³²⁴. Chacun développe alors une narration, la rencontre de ces deux espaces produit un étagement narratif entre diégèse et métadiégèse, ou métalepse. Les bédéistes mettent en contact ses deux espaces, laissant les récits se mêler, ce qui a une incidence sur leurs rythmes respectifs. Au contraire, il arrive que les auteur·rice·s tentent

³²⁰ B. VIVES, *Polina*, Bruxelles, Casterman, 2020.

³²¹ LUZ, *Alive !*, Paris, Futuropolis, 2017, est un album qui regroupe les croquis et dessins que l'auteur a publié dans la presse, il s'agit de courts documentaires dessinés plus que de narration continues.

³²² S. MCCLOUD, *Le Sculpteur*, Paris, Rue de Sèvres, 2015 ; édition enrichie, 2018.

³²³ C. MALTERRE-BARTHES, Z. DZIERŻAWSKA, *Eileen Gray. Une maison sous le soleil*, Bruxelles, Dargaud Benelux, 2020.

³²⁴ B. PEETERS, *op. cit.*, p. 23.

de séparer et de rendre hermétique la narration contenue dans le tableau à celle développée dans la bande dessinée, ce qui n'est pas toujours effectif.

Pour séparer les deux espaces, les bédéistes ont à leur disposition un élément propre tant à la bande dessinée qu'au tableau : la bordure. Cette dernière est un presque un élément constitutif de la bande dessinée, dès les débuts du médium celle-ci est utilisée pour fermer la case. Parallèlement, dans les beaux-arts, le cadre ferme le tableau. Dans le deuxième chapitre, après un bref historique de l'utilisation du cadre par les caricaturistes au XIXe siècle, il a été nécessaire de distinguer ces deux types de clôture de l'image : le cadre et la bordure. Le cadre traditionnel (doré, orné de moulure) est un élément emblématique du musée occidental, ainsi il est utilisé par les auteur·rice·s de bande dessinée comme évocation de l'œuvre, placé au mur il suggère le musée (le lieu et l'institution). Historiquement cet élément a été l'objet de railleries de la part des caricaturistes, ces derniers s'attaquent à tous les éléments du Salon : des œuvres aux artistes en passant par le public. Le cadre n'est donc pas mis de côté, il est moqué pour sa trop grande importance, c'est surtout l'absence d'intérêt de l'œuvre contenue dans ce cadre qui est pointé.

Si la bande dessinée et le tableau partagent cet élément, le cadre n'en est pas moins différent selon le médium qui l'utilise. Dans le cas des bandes dessinées qui citent et détournent les tableaux, il était important de définir et différencier le cadre (élément matériel propre au tableau) et la bordure (élément défini par sa fonction sémiotique) en se basant sur les travaux du Groupe μ dans le but de conduire une analyse sans les confondre. De plus, Catherine Meurisse n'emploie presque jamais de bordure pour fermer ses cases, laissant les contours des figures et des décors s'autonomiser du blanc de la page, la présence de cet élément créant immédiatement un effet de saillance. Une fois que le cadre et la bordure distingués, il a été possible d'utiliser les « fonctions du cadre »³²⁵ énoncées par Thierry Groensteen comme un outil d'analyse des différents cadres et bordures présents dans les « bande dessinée sur l'art » qui composent le corpus. Les fonctions « de clôture »³²⁶ et « séparatrice »³²⁷ permettent de décrire et d'analyser les jeux narratifs que Catherine Meurisse développe entre l'espace du tableau et l'univers de la bande dessinée.

³²⁵ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, *op. cit.*, p. 49.

³²⁶ *ibid.*

³²⁷ *ibid.*, p. 53.

Les bordures, par leur rareté, ont une importance narrative dans les albums du corpus. « La fonction lectorale »³²⁸ est définie de la manière suivante dans *Système de la bande dessinée* : « une cadre est toujours l'indice d'un quelque-chose-à-lire »³²⁹, elle implique la mise en relief d'un élément graphique ou écrit (les bulles et cartouches sont aussi bordés). Cette fonction est particulièrement intéressante dans le cas de bandes dessinées qui représentent des tableaux et mêlent les deux cadres : celui matériel et la bordure bédéique. L'autrice, dans un souci didactique, utilise la bordure pour signifier à son public la présence d'une toile dans *Le Pont des Arts* et *Delacroix* (dans cet album c'est la matérialité de la page qui assume les fonctions de la bordure). A cet élément graphique, Catherine Meurisse ajoute les gestes de ses personnages qui pointent les œuvres ainsi que l'emploi de démonstratifs et présentatifs. Ces procédés « sur-exposent » les tableaux dans la narration, les lecteur·rice·s ne peuvent pas les manquer.

Moderne Olympia oscille entre dissimulation et mise en exergue des tableaux, non plus grâce à la bordure mais au système même de la bande dessinée, en jouant sur le rythme et les enchaînements dans la narration. En effet, les toiles sont fondues dans le récit et l'autrice use de ces autres moyens pour indiquer à son lectorat de s'arrêter pour contempler. L'album étant un jeu de piste pour les lecteur·rice·s, Catherine Meurisse oscille entre une mise en scène flagrante des toiles et, au contraire, une dissimulation de celles-ci. Cette ambivalence est employée pour créer chez le public l'envie de relire l'album et d'aller contempler les œuvres originales au Musée d'Orsay. En ce sens, le but commercial de cette bande dessinée est tout à fait rempli.

Les moyens narratifs et formels sont mis au service du propos de chaque album. L'autrice, qui accorde une grande importance à l'aspect didactique de ses bandes dessinées, introduit de nombreuses références à l'histoire de l'art et aux discours critiques sur les œuvres. Les bandes dessinées du corpus gardent tout de même un ton léger, grâce à des détournements comiques presque systématiques, le public n'a jamais l'impression d'avoir entre les mains un exposé sur les œuvres. Sous couvert de ces aspects didactiques, l'autrice met en scène son rapport subjectif aux artistes et aux œuvres. Dans *Delacroix*, Catherine Meurisse s'approprie les toiles et la figure du peintre en faisant évoluer sa pratique graphique. À travers *Moderne*

³²⁸ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, op. cit., p. 64.

³²⁹ *ibid.*, p. 64.

Olympia la dessinatrice aborde des questions qui rejoignent ses opinions politiques : la place des femmes dans l'art. C'est en tant que modèle que l'autrice envisage le sujet féminin : les femmes représentées dans cet album sont peintes, elles posent (souvent nues), Catherine Meurisse les transforme en personnages agissants et pensants. Tandis que dans un autre album, qui ne fait pas partie du corpus, *Drôles de femmes*³³⁰, scénarisé par Julie Birmant, ce sont des femmes créatrices qui sont mise en scène et leur rapport à la création et à l'humour.

La « bande dessinée sur l'art », tout comme les salons caricaturaux, a la possibilité de construire une critique, en documentant la réception contemporaine d'une œuvre, ces créations ouvrent des questionnements bien plus larges sur l'éducation à l'art. Catherine Meurisse ne représente pas un public d'aujourd'hui mais celui du XIXe siècle, rejoignant la volonté didactique de ses albums. Toutefois, l'autrice place de façon anachronique ce public historicisé dans les musées tels qu'ils existent de nos jours. Une grande attention est portée à ces lieux dans leurs aspects contemporains. Les lieux et les visites des musées sont alors la manière qu'a l'autrice d'illustrer son rapport aux œuvres. Le lieu est d'une importance cruciale, en effet pour la dessinatrice, l'expérience de l'œuvre passe par l'expérience du lieu.

Les arts-plastiques sont devenus un sujet récurrent dans la bande dessinée contemporaine. Les institutions ont aussi produit de nombreuses expositions concernant ce médium. Les musées spécialisés continuent de se développer dans le monde, cependant en France seul le Musée de la bande dessinée à Angoulême existe. Parallèlement, les festivals abondent : le Festival International de la Bande Dessinée d'Angoulême, BD à Bastia, Formula bula à Paris, bd BOUM à Blois et la liste pourrait encore s'allonger. Toutes ces manifestations culturelles sont l'occasion pour les comités d'organisation de créer des expositions dédiées à des bédéistes ou à un thème transversal. Avec cette effervescence, les recherches se questionnant sur la conservation, l'exposition des planches et des bandes dessinées sont en pleine expansion³³¹.

³³⁰ J. BIRMANT, C. MEURISSE, *Drôles de femmes*, Paris, Dargaud, 2010 ; rééd. 2019.

³³¹ Par exemple : P.-L. DAURES, « Exposition », dans T. GROENSTEEN (dir.), *op. cit.*, pp. 273 à 278.
P.-L. DAURES, « Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée », mémoire de Master 2 sous la direction de L. BARTHELEMY et T. GROENSTEEN, EESI / Université de Poitiers, soutenu en 2011.
T. GROENSTEEN, « II. Réception, médiation, valorisation : le monde où se fabrique la valeur », dans *La bande dessinée au tournant*, *op. cit.*, pp. 69 à 110.

Néanmoins, la représentation du musée dans la bande dessinée fait couler beaucoup moins d'encre, en cela *La BD s'attaque au musée !* et la thèse de Marion Lejeune sont des documents précieux. Pourtant, l'étude de la représentation des lieux de cultures dans la bande dessinée contemporaine ouvrirait de nouvelles pistes de réflexions sur le médium et comment celui-ci se pose en médiateur entre les institutions culturelles et le public.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

DUMAS, Alexandre, MEURISSE, Catherine, *Delacroix*, Paris, Dargaud, 2019.

MEURISSE, Catherine, *Le Pont des Arts*, Paris, Sarbacane, 2012 ; rééd. 2019.

— *Moderne Olympia*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay Editions, 2014.

Autres albums de Catherine Meurisse

BIRMANT, Julie, MEURISSE, Catherine, *Drôles de femmes*, Paris, Dargaud, 2010 ; rééd. 2019.

MEURISSE, Catherine, *Alexandre Dumas – Causerie sur Delacroix, Librement adapté par Catherine Meurisse*, Thônex, Editions Drozophile & Quiquanquoi, 2005, coll. « La collection ».

— *Mes hommes de lettres*, Paris, Sarbacane, 2008.

— *La Légèreté*, Paris, Dargaud, 2016.

— *Les Grands espaces*, Paris, Dargaud, 2018.

Autres bandes dessinées

AUGUSTIN, Marion, HEITZ, Bruno, *L'histoire de l'art en bande dessinée, l'intégrale*, Bruxelles, Casterman, 2020.

BAGIEU, Pénélope, *Culottées, Des femmes qui ne font que ce qu'elles veulent*, t. 1 et 2, Paris, Gallimard, 2016 et 2017.

BERBERIAN, Charles, *Les Amants de Shamhat*, Paris, Futuropolis et Louvres éditions, 2021.

BIRMANT, Julie, OURBRERIE, Clément, *Pablo*, Paris, Dargaud, t. 1 à 4, 2012 à 2014.

BOCQUET, José-Louis, CATEL, *Kiki de Montparnasse*, Bruxelles, Casterman, 2007, coll. « écritures ».

— *Olympe de Gouge*, Bruxelles, Casterman, 2012, coll. « écritures ».

— *Joséphine Baker*, Bruxelles, Casterman, 2016, coll. « écritures ».

CATEL, *Ainsi soit Benoite Groult*, Paris, Grasset, 2013.

DAVODEAU, Etienne, *Le Chien qui louche*, Paris, Futuropolis et Le Musée du Louvre, 2013.

DZIERZAWSKA, Zosia, MALTERRE-BARTHES, Charlotte, *Eileen Gray. Une maison sous le soleil*, Bruxelles, Dargaud Benelux, 2020.

HERGE, *L'oreille cassée*, Bruxelles, Casterman, 1937.

— *Le Secret de la Licorne*, Bruxelles, Casterman, 1943.

LARCENET, Manu, *La ligne de front. Une aventure rocambolesque de Vincent Van Gogh*, Paris, Dargaud, 2004.

LOB, Jacques, ROCHETTE, Jean-Marc, LEGRAND, Benjamin, *Transperceneige, intégrale*, Bruxelles, Casterman, 2014.

LUZ, *Alive !*, Paris, Futuropolis, 2017.

MASSE, Francis, *L'art attentat*, Paris, Seuil, 2007.

MCCLOUD, Scott, *Le Sculpteur*, Paris, Rue de Sèvres, 2015 ; édition enrichie, 2018.

NEJIB, *Swan*, Paris, Galimard, t. 1 et 2, 2018 et 2020.

PLONK ET REPLONK, *L'art d'en bas au Musée d'Orsay : la fantastique collection Hippolyte de L'Apnée. Le catalogue raisonné dirigé par Plonk & Replonk*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay, 2016.

TARDI, Jacques, *Adèle et la Bête*, Bruxelles, Casterman 1976.

TYPEX, *Rembrandt*, Bruxelles, Casterman, 2015.

— *Typex's Andy : la vie et l'époque d'Andy Warhol*, Paris, Casterman, 2018.

VIVES, Bastien, *Polina*, Bruxelles, Casterman, 2020.

WOLINSKI, Maryse et Georges, *Dis maman, y a pas de dames dans l'histoire ?*, Paris, La Farandole, 1982.

ZEP, *Titeuf, Bienvenu en adolescence !*, t. 14, Paris, Glénat, 2015.

Autres œuvres littéraires

BAUDELAIRE, Charles, *Le Salon caricatural, critique en vers et contre tous ...*, Paris, Charpentier, 1846, [en ligne] mis en ligne le 4 avril 2016, consulté le 3 décembre 2020. URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9666922g>

DUMAS, Alexandre, *Delacroix*, Paris, Le Mercure de France, 1996, coll. « Le petit Mercure ».

GRANVILLE, Jean-Jacques, GROJNOWSKI, Daniel (éd.), *Un autre monde*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Corpus critique

a. Ouvrages

CHABANNE, Thierry, *Les Salons caricaturaux*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990, coll. « Les dossiers du musée d'Orsay ».

DÜRRENMATT, Jacques, *Bande dessinée et littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études de littérature des XXe et XXIe siècles » 39, 2013.

FELIBIEN, André, *Conférences de l'Académie de peinture et de sculpture*, Londres, D. Mortier, 1705.

GARDES-TAMINE, Joëlle, *La grammaire. 2/ Syntaxe* (2^e éd.), Paris, Armand Colin, 1990, coll. « Cursus ».

GENETTE, Gérard, *Figure III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, coll. « Points essais ».

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, coll. « Formes sémiotiques ».

— *Bande dessinée et narration, Système de la bande dessinée vol. 2*, Paris, PUF, 2011, coll. « Formes sémiotiques ».

— *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles et Angoulême, Les Impressions Nouvelles et La cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2017.

GUENETTE, Louise, *Le démonstratif français. Essai d'interprétation psychomécanique*, Paris, H. Champion, 1995, coll. « Travaux de linguistique quantitative ».

JOST, François, *L'Œil caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

PEETERS, Benoit, *Lire la bande dessinée* (2^e éd.), Paris, Flammarion, 2003, coll. « Champs arts ».

b. Articles

BARIDON, Laurent, GUEDRON, Martial, « Caricaturer l'art : usages et fonctions de la parodie » dans LE MEN (dir.), Ségolène, *L'art de la caricature*, Nanterre, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2011, coll. « Les arts en correspondance », pp. 87 à 108.

COMPAGNON, Antoine, « Proust au musée », dans J.-Y. TADIE, *Marcel Proust : L'écriture et les arts*, Paris, Gallimard ; Bibliothèque nationale de France ; Réunion des Musées nationaux, 1999, [en ligne], consulté le 8 août 2021. URL : https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm

DAURES, Pierre-Laurent, « Exposition », dans Thierry GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », pp. 273 à 278.

ENGELBACH, Cathia, « Chapitre 6 : Arts. Sur le Pont de l'Art », *Les Arts dessinés*, hors-série n°1, septembre 2020, pp. 72 à 94.

GROENSTEEN, Thierry, « Balises : Bande dessinée et peinture (1) », *Les cahiers de la Bande dessinée*, mars-avril 1986, n°68, pp. 82 à 97.

- « L'engance de l'art », *Les cahiers de la Bande dessinée*, Grenoble et Bruxelles, Editions Glénat et Les Cahiers de la bande dessinée, mars-avril 1986, n°68, p.92.
- ..., SMOLDEREN, Thierry, « Tableaux vivants », *Les cahiers de la bande dessinée*, mars-avril 1986, pp. 91-97.
- « Figures de l'artiste », *Neuvième Art 2.0*, [en ligne], mis en ligne le 4 mai 2015, consulté le 15 nombre 2020. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article928>
- « II. Réception, médiation, valorisation : le monde où se fabrique la valeur », dans *La bande dessinée au tournant*, Bruxelles et Angoulême, Les Impressions Nouvelles et La cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2017, pp. 69 à 110.
- « Olympia sur un plateau », *Neuvième art 2.0*, [en ligne], mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 4 janvier 2021. URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article1323>

- « Comique », dans Thierry GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », pp.159-164.
- « Réalisme », dans Thierry GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », pp. 659-662.

GRUPE μ , « Chapitre XI : Sémiotique et rhétorique du cadre », *Traité du signe visuel*, Paris, Editions du Seuil, 1992, coll. « La couleur des idées », pp. 377 à 399.

JAMBOU, Louise, « Catherine Meurisse marionnettiste : la diversité des voix narrative dans "Mes hommes de lettres" et "Le Pont des Arts" », *Neuvième Art 2.0*, [en ligne], mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 3 janvier 2021. URL : <http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article1322>

MARTIN, Jean-Philippe, « Biographie », dans T. GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », pp. 94-100.

SERVIN, Lucie, « Quand le 9^e art sort de sa bulle », *Les cahiers de la BD*, n°12 octobre-décembre 2020, pp. 54 à 60.

SERVIN, Lucie, « 10 expos de BD qui ont marqué l'histoire », *Les cahiers de la BD*, n°12 octobre-décembre 2020, pp. 61-63.

STERCKX, Pierre, « La loupe ou l'éponge », dans *Les cahiers de la Bande dessinée*, « Balises : Bande dessinée et peinture (2) », mai-juin 1986, n°69, pp. 77 à 81.

TELLOP, Nicolas, « Adaptation littéraire », dans Thierry GROENSTEEN (dir.), *Le bouquin de la bande dessinée*, Paris et Angoulême, Robert Laffont et Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 2020, coll. « Bouquins », pp. 8-16.

YANG, Yin-Hsuan, « Les premiers Salons caricaturaux au XIX^e siècle » dans S. LE MEN (dir.), *L'art de la caricature*, Nanterre, Presse Universitaires de Paris Ouest, 2011, coll. « Les arts en correspondance », pp. 73 à 86.

c. Thèses et mémoires

DAURES, Pierre-Laurent, « Enjeux et stratégies de l'exposition de bande dessinée », mémoire de Master 2 sous la direction de Lambert BARTHELEMY et Thierry GROENSTEEN, EESI / Université de Poitier, soutenu en 2011.

LEJEUNE, Marion, « L'énigme des images : tableaux et dessins comme objets d'enquête en littérature et en bande dessinée contemporaines », thèse de doctorat sous la direction de Denis MELLIER, Université de Poitier, soutenue le 2 octobre 2020.

MURRELL, Denis, *Posing modernity : the black model from Manet and Matisse to today*, New Haven, Yale University Press, 2018.

PIETTE, Jaques-Erick, « Le neuvième art, légitimations et dominations », thèse de doctorat sous la direction de Bruno PEQUIGNOT, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, soutenue le 13 septembre 2016.

Catalogue d'exposition

VIRASSAMYNAÏKEN, Ludmila (dir.), *La BD s'attaque au musée !*, Marseille et Aix-en-Provence, Images en manœuvres éditions et Musée Granet, 2008.

Tableaux

ALBERTINI, Ed., *Exposition des œuvres d'Eugène Delacroix, à la galerie Martinet, boulevard des Italiens, en 1864*, Paris, Musée Carnavalet, 1864.

BOUGUEREAU, William, *L'assaut*, Paris, Musée d'Orsay, 1898.

— *La Jeunesse et l'Amour*, Paris, Musée d'Orsay, 1877.

— *La Naissance de Vénus*, Paris, Musée d'Orsay, 1879.

DEGAS, Edgar, *Dans un café*, Paris, Musée d'Orsay, 1875-1876.

HENNER, Jean-Jacques, *La chaste Suzanne*, Paris, Musée d'Orsay, 1864.

INGRES, Jean-Auguste-Dominique, *La Source*, Paris, Musée d'Orsay, 1856.

— *Vénus à Paphos*, Paris, Musée d'Orsay, 1852.

Presse

JARDONNET, Emmanuelle, « McCarthy agressé pour l'érection d'un arbre de Noël ambigu, place Vendôme », *Le Monde*, [en ligne] mis en ligne le 17 octobre 2014, consulté le 1 septembre 2021. URL : https://www.lemonde.fr/arts/article/2014/10/17/mccarthy-agresse-pour-l-erection-d-un-arbre-de-noel-ambigu-place-vendome_4507834_1655012.html

Emissions radiophoniques

BORNE, Dominique, « la scandaleuse histoire de l'Olympia de Manet », [en ligne], mis en ligne le 5 août 2019, consulté le 21 juillet 2021. URL : <https://www.franceculture.fr/conferences/institut-francais-de-la-mode/la-scandaleuse-histoire-de-l-olympia-de-manet>

RICHEUX, Marie, « Catherine Meurisse : "L'élégance du dessinateur est de ne pas montrer le labeur" », dans *Par les temps qui courent*, [En ligne], le 21 novembre 2018, consulté le 24 avril 2020. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/catherine-meurisse>.

THEME, Sébastien, « Quand la peinture s'invite en BD », *La Grande table d'été*, émission du 27 mars 2014, [en ligne], mis en ligne le 27 mars 2014, consulté le 21 juillet 2021. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/quand-la-peinture-sinvite-en-bd>

Sites Internet

Site Internet du musée d'Orsay, [en ligne] consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/histoire-du-musee/entre-gare-et-musee.html>

Site Internet du Musée d'Orsay, commentaire d'œuvre : *Dans un café*, E. Degas, [en ligne] consulté le 9 avril 2021. URL : https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/recherche/commentaire_id/dans-un-cafe-167.html

Site Internet du musée d'Orsay, commentaire d'œuvre : *La Source*, J.-A.-D. Ingres, [en ligne] consulté le 9 avril 2021. URL : https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/la-source-461.html?cHash=0d87f23eb0

Site Internet du musée du Louvre, notice d'œuvre : *La Liberté guidant le peuple*, E. Delacroix, [en ligne], consulté le 3 juillet 2021. URL : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/c1010065872>

Site Internet des éditions Glénat, rubrique « collection "Les Grands Peintres" », [en ligne] consulté le 10 juillet 2021. URL : <https://www.glenat.com/bd/collections/les-grands-peintres>

Site des éditions du Lombard, rubrique « collection "La petite bédéthèque des savoirs" », [en ligne] consulté le 5 juin 2021. URL : <https://www.l lombard.com/incontournable/la-petite-bedetheque-des-savoirs>

Page Instagram de la Cité Internationale de la bande dessinée et de l'Image, [en ligne] mis en ligne le 31 mars 2021, consulté le 1 avril 2021. URL : https://www.instagram.com/p/CNE5nMQhGGV/?utm_source=ig_web_copy_link

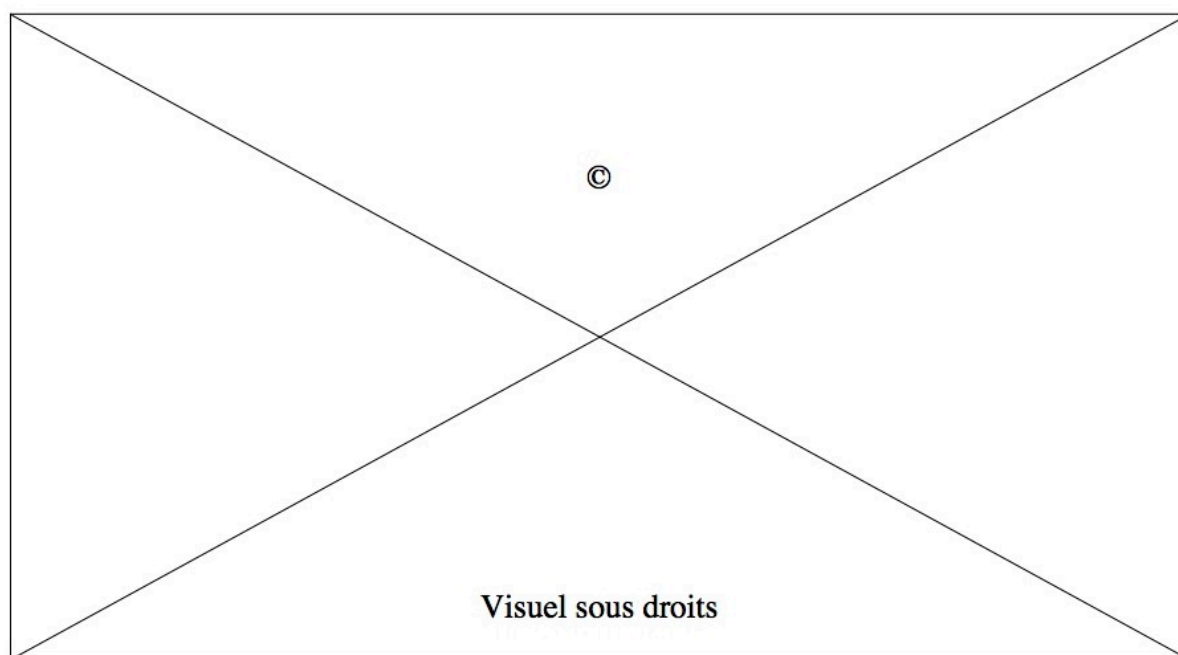
Site de *La Revue dessinée*, [en ligne] consulté le 25 août 2021. URL : <https://www.larevuedessinee.fr/>

Site Internet de la CIBDI, rubrique « Les Mots de la bande dessinée », [en ligne] consulté le 30 août 2021. URL : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>

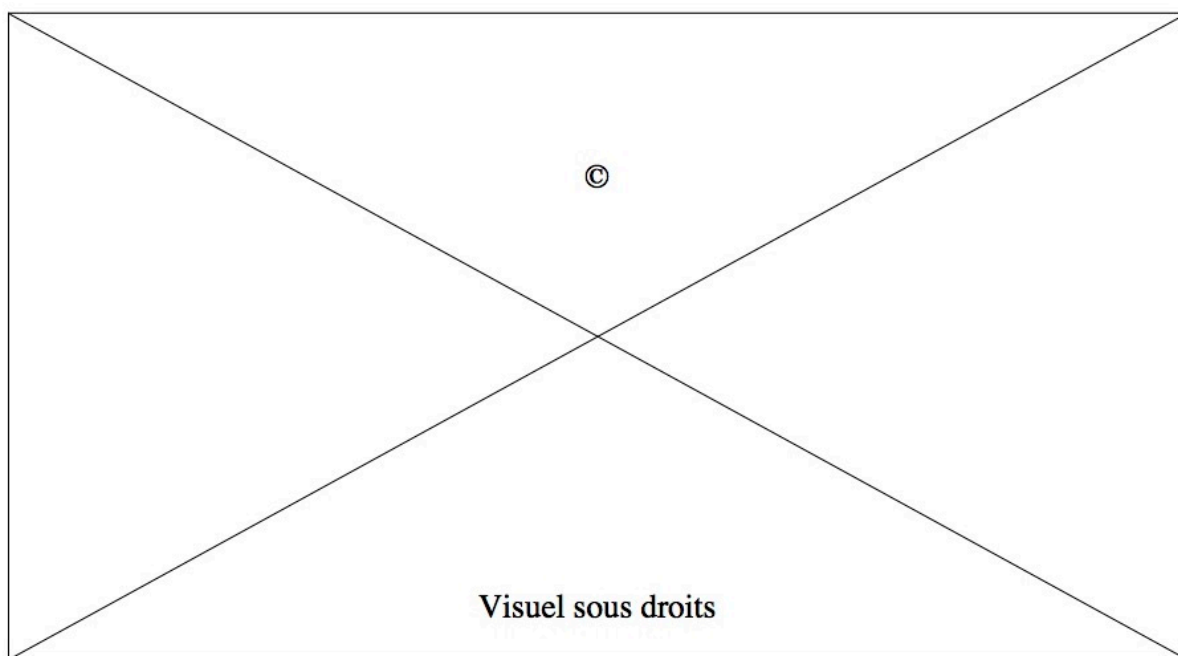
TABLE DES FIGURES

Figure 1 : La Liberté de Delacroix en tant que personnage. © Dargaud	22
Figure 2 : Evocation de <i>La Liberté guidant le peuple</i> dans le premier livre de l'autrice. © Drozophile / Quiquandquoi.....	24
Figure 3 : Delacroix tenant la réinterprétation de C. Meurisse. © Dargaud.....	31
Figure 4 : La réinterprétation de <i>La Barque de Dante</i> exposée au Salon. © Dargaud	32
Figure 5 : <i>La Mort de Sardanapale</i> et le « fouillis » de Delacroix. © Sarbacane	35
Figure 6 : Mise en mouvement de <i>Dans un café</i> de Degas. © Futuropolis / Editions du Musée d'Orsay	36
Figure 7 : Extension de deux toiles de Degas dans la diégèse. © Futuropolis / Musée d'Orsay Editions	39
Figure 8 : Le Capitaine Haddock et Delacroix transperçant la toile. © Casterman / Sarbacane	41
Figure 9 : Représentation de formes vagues peuplant les tableaux et du décor d'époque © Sarbacane	48
Figure 10 : Les cadres moqués dans <i>Le Salon caricatural</i> de Baudelaire.....	51
Figure 11 : <i>La Liberté guidant le peuple</i> introduite comme toile. © Sarbacane	55
Figure 12 : Olympia comme exemple de tableau-case. © Sarbacane.....	58
Figure 13 : La bande dessinée se superpose au tableau. © Sarbacane.....	60
Figure 14 : Case qui centralise les remarques sur le cadre. © Futuropolis / Editions du Musée d'Orsay	61
Figure 15 : Deux exemples de ralentissement de la narration par accumulation des œuvres. © Sarbacane .	69
Figure 16 : Illustration de la hiérarchie des genres. © Sarbacane	77
Figure 17 : Catherine Meurisse, étude de Antoine-Jean Gros. © Dargaud	83
Figure 18 : Caricature du public de Manet (gauche) et de Delacroix (droite). © Sarbacane / Dargaud.....	89
Figure 19 : façades des Musées d'Orsay et Gustave Moreau dans <i>Le Pont des Arts</i> . © Sarbacane.....	92

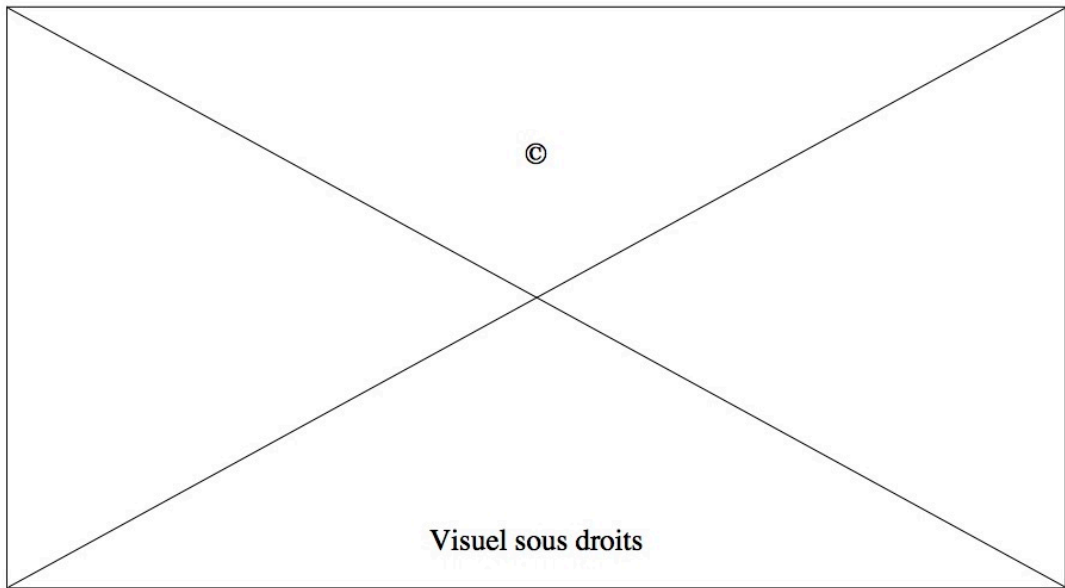
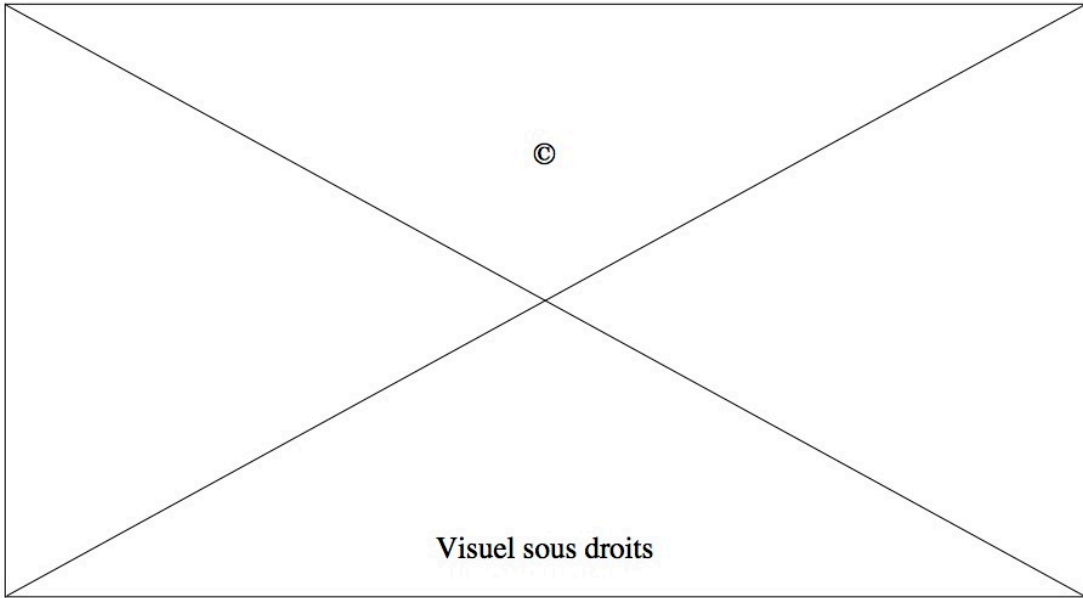
ANNEXES



Annexe 1 : C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay, 2014, p.16.



Annexe 2 : C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay, 2014, p.12.

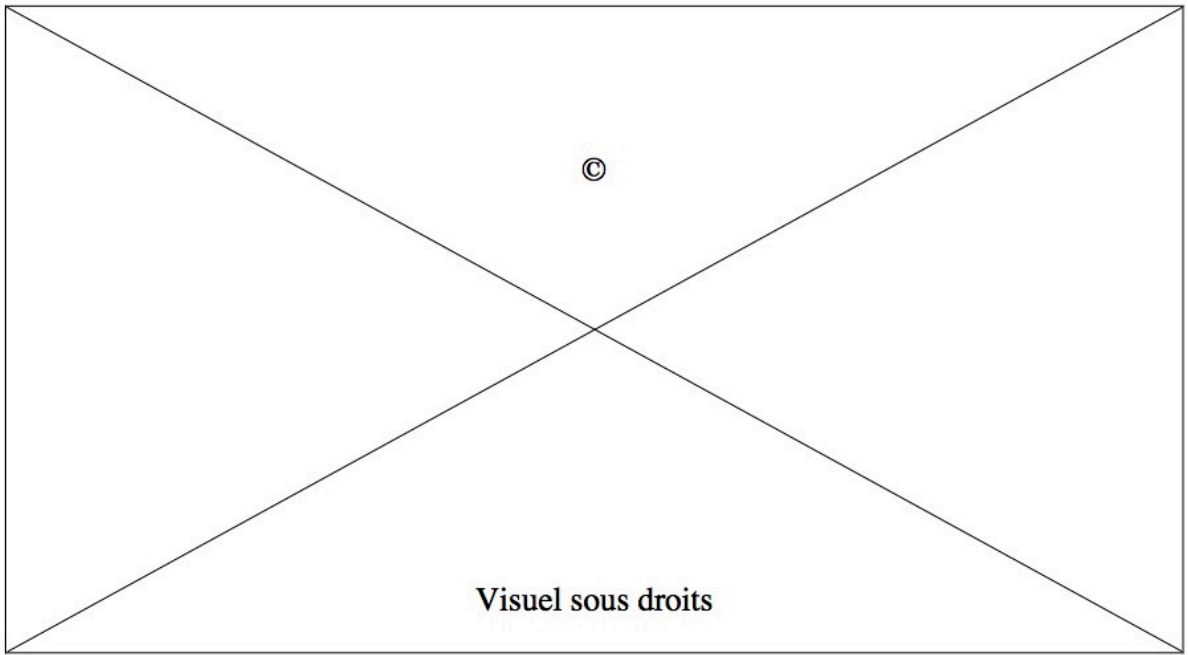


Annexe 3 : C. MEURISSE, *Delacroix*, Paris, Dargaud, 2019, sp.

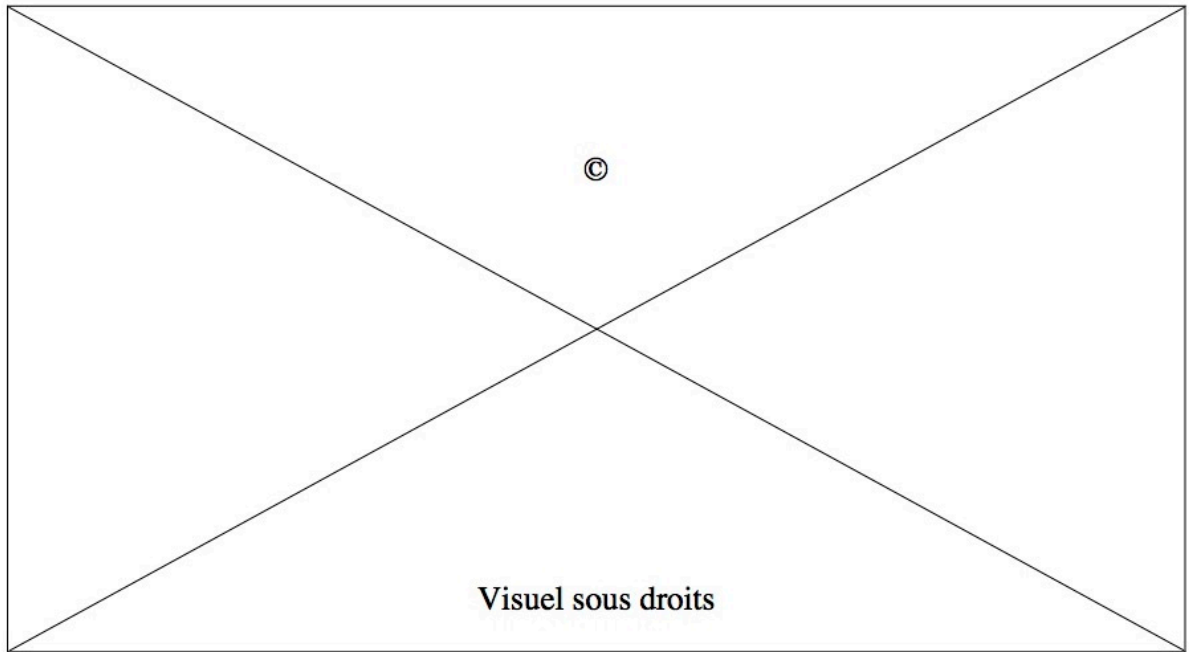


LE LOUVRE DES MARIONNETTES.

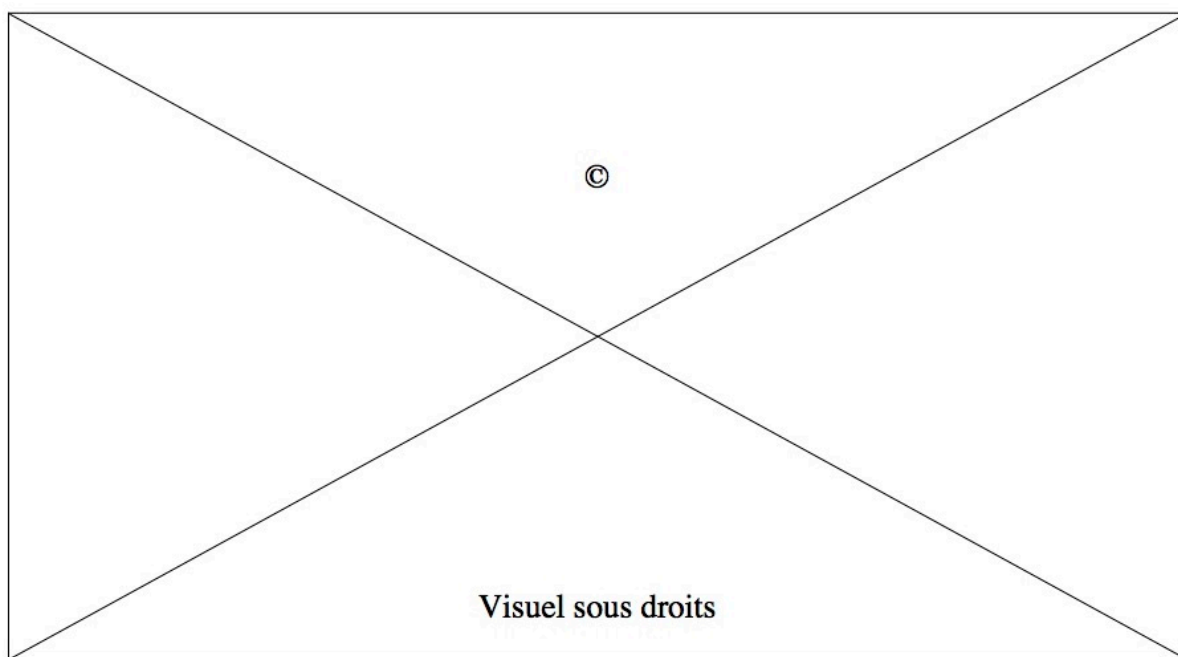
Annexe 4 : J.-J. GRANVILLE, D. GROJNOWSKI (éd.), *Un autre monde*, Paris, Classiques Garnier, 2010, sp.



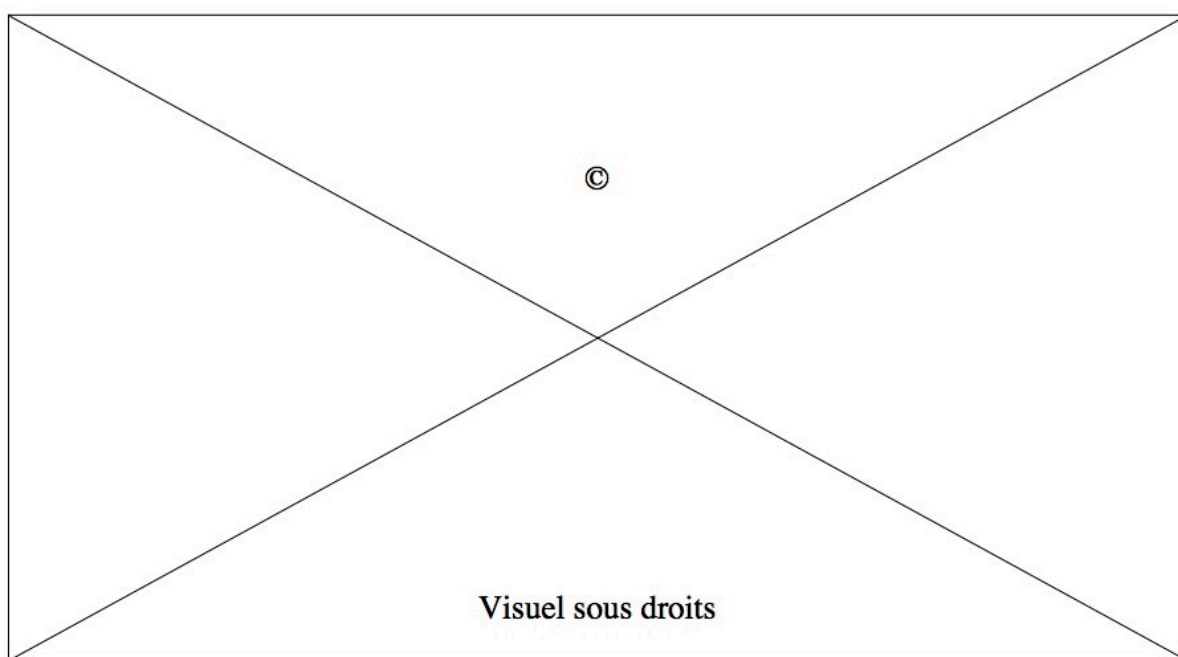
Annexe 5 : C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, Paris, Sarbacane, 2012, p. 51.



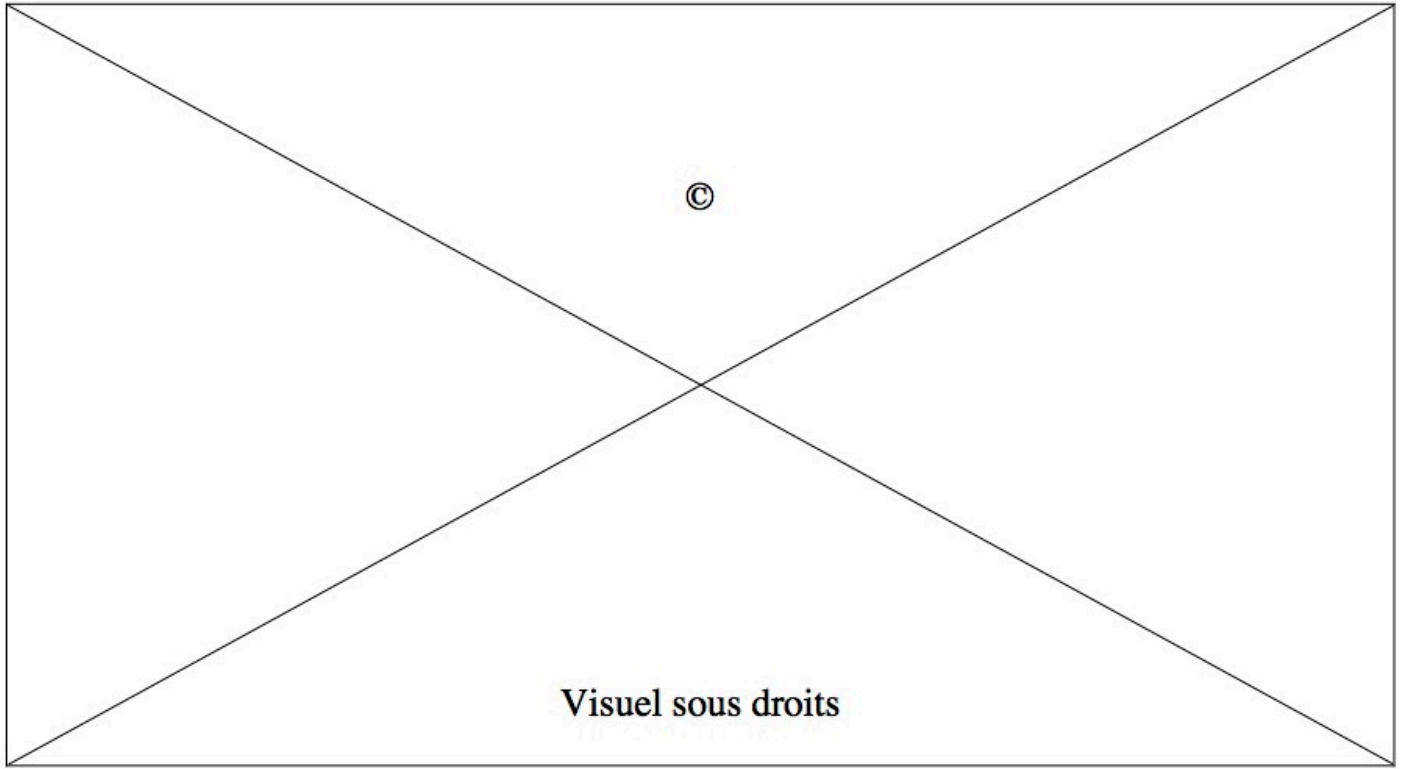
Annexe 6 : C. MEURISSE, *Le Pont des Arts*, Paris, Sarbacane, 2012, p. 35.



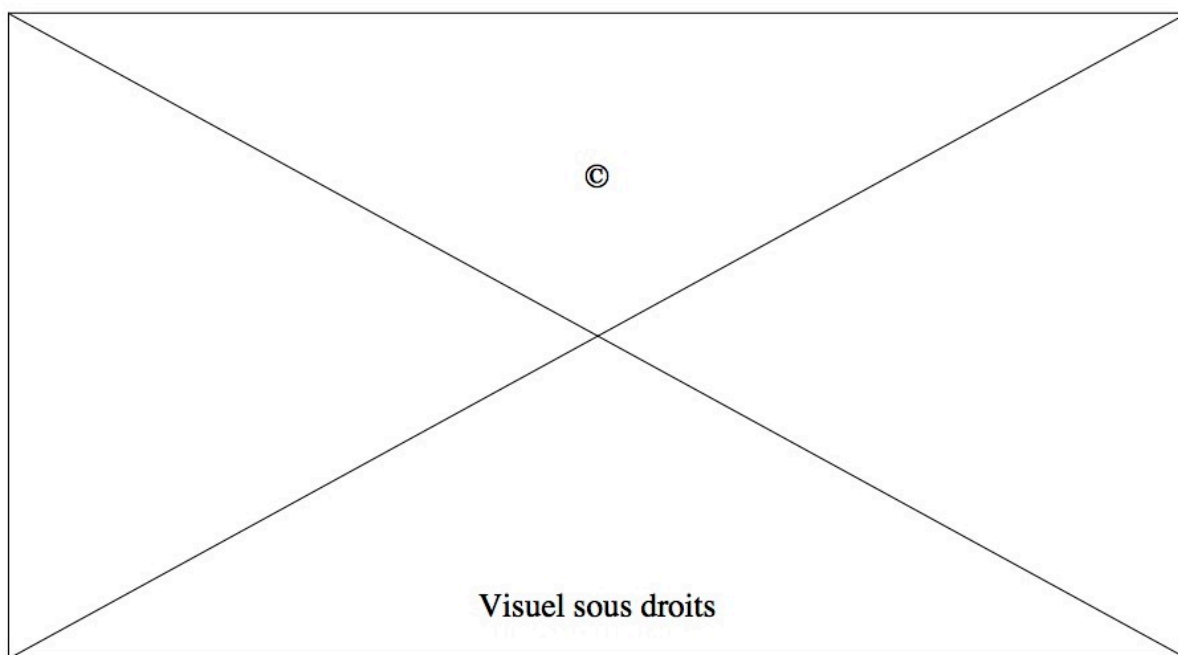
Annexe 7 : C. MEURISSE, *Moderne Olympia*, Paris, Futuropolis et Musée d'Orsay, 2014, p. 36.



Annexe 8 : C. MEURISSE, *Delacroix*, Paris, Dargaud, p.45.



Annexe 9 : C. MEURISSE, *Delacroix*, Paris, Dargaud, p. 94-95.



Annexe 10 : C. MEURISSE, *Delacroix*, Paris, Dargaud, p. 43.

LEXIQUE

Ce lexique a été construit à partir des ressources de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image (CIBDI)³³².

AUTEUR / AUTRICE TOTAL·E : assume l'intégralité de la création d'un album : il ou elle écrit et dessine. Contrairement au duo dessinateur·trice / scénariste.

BULLE : ou « phylactère », espace contenant un discours (énoncé ou pensé) d'un personnage.

CARTOUCHE : espace enfermant du texte qui n'est pas relié à un personnage à l'intérieur de la case englobante. Il peut contenir un texte narratif ou les paroles d'un personnage qui n'est pas représenté dans la case.

CASE : la plus petite unité de la bande dessinée, elle prend son sens dans la progression narrative de la planche ou du *strip*. Elle est séparée de ses homologues par une bordure, le blanc interconique et parfois les deux.

ESPACE INTERICONIQUE : appelé aussi « gouttière » ou encore « blanc interconique » est l'espace séparant les cases souvent représenté par un liseré blanc.

PLANCHE : unité englobante qui s'apparente à la page.

RECITATIF : proche du cartouche, le récitatif est un espace développant du texte narratif bordé ou non.

REPETITION ICONIQUE : ou « itération iconique » est le principe de répétition des personnages et des objets d'une case à l'autre pour créer un récit séquentiel.

STRIP : bande horizontale composée de plusieurs cases. En lien avec les « comics strip » qui paraissaient dans la presse américaine.

VIGNETTE : appelée aussi *case*, c'est la plus petite unité de la bande dessinée.

³³² Site Internet de la CIBDI, rubrique « Les Mots de la bande dessinée », [en ligne] consulté le 30 août 2021. URL : <http://www.citebd.org/spip.php?article222>

TABLE DES MATIERES

Remerciements	3
Avertissements	4
Introduction	6
Chapitre 1 : La « bande dessinée sur l'art » : une typologie	13
I/ Une typologie du récit	14
1. La « bande dessinée sur l'art » de non-fiction	14
2. La fiction : du « roman de l'artiste » au devenir personnage du tableau	19
II/ Représenter l'œuvre : une question d'identité graphique	23
1. Redessiner dans le style de l'album	24
2. Caricaturer	27
3. Création d'un style spécifique pour l'œuvre.....	29
III/ Deux niveaux narratifs : diégèse et métadiégèse	33
1. Introduction du tableau dans la narration – Temps figé et temps séquentiel.....	34
2. Echange entre les deux niveaux narratifs	38
3. La destruction : du musée à l'œuvre	42
Chapitre 2 : Le cadre, du musée à la case	45
I/ Du musée au cadre	45
1. Représentation de l'espace muséal : le cadre comme symbole	46
2. Le cadre : du Salon caricatural à la bande dessinée.....	50
II/ Le cadre en bande dessinée : fonctions et détournements	53
1. Définition critique	53
2. Une tentative de rendre hermétique la BD et le tableau par la bordure ?.....	57
3. Encadré, ré-encadré, sur-encadré : étude d'une case	60
III/ Avec ou sans bordure : différentes « invitations [...] à scruter »	64
1. Bordure et démonstratif : entre le dessin et l'écrit	64
2. La mise en scène du tableau par le système bédéique.....	67
3. Montrer et dissimuler : créer la nécessité de la relecture	71
Chapitre 3 : Didactique, appropriation et critique	74
I/ Représenter l'art : de la didactique à l'appropriation	74
1. Une leçon d'histoire de l'art avec Catherine Meurisse	75

2. Mise en scène des discours sur l'art	80
3. L'appropriation : rêves personnels et engagement politique ?	82
II/ La subjectivité exaltée à travers la didactique ?	88
1. Documenter la réception	88
2. L'expérience du musée	90
3. L'expérience de l'œuvre : le sujet au centre	93
Conclusion.....	96
Bibliographie	102
Table des figures	110
Annexes	111
Lexique	121
Table des matières	122