

## « bande dessinée et figuration narrative » : la contribution de pierre couperie

par Antoine Sausverd

mercredi 12 mars 2014, par [Thierry Groensteen](#)

[Mars 2014]

En 1967, Pierre Couperie a 37 ans. Chef de travaux à l'École pratique des Hautes Études, il occupe parallèlement le siège de vice-président de la Société d'Études et de Recherches des Littératures Dessinées (SOCERLID) créée en 1964. Cette société de bédéphiles réunit également Claude Moliterni, son président, documentaliste chez Hachette, auteur de romans policiers et de pièces radiophoniques, Édouard François, professeur de français à Châlons-sur-Marne, Proto Destefanis, qui travaille dans le bâtiment, et Maurice Horn, qui vit aux États-Unis. Le but de la SOCERLID est de faire connaître et reconnaître la bande dessinée une forme artistique, mobilisant des moyens et des techniques qui lui sont propres. Son moyen d'action privilégié est l'exposition : ainsi, après avoir organisé trois manifestations à la Galerie de la Société française de photographie, consacrées au *comic strip* américain (rétrospective « 10 Millions d'Images ») et aux dessinateurs Burne Hogarth et Milton Caniff en 1965 et 1966, la SOCERLID vise plus haut. Elle prend contact avec le conservateur du musée des Arts décoratifs à Paris, François Mathey, pour lui proposer un projet d'exposition sur la bande dessinée.



Quelques mois plus tard, l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* fut ouverte dans l'aile du Louvre. Ouverte en avril et prolongée jusqu'en juin 1967, elle connut un important succès public relayé par de très nombreux échos médiatiques. Les organisateurs ont réussi leur pari, cet événement ayant joué un rôle déterminant dans la reconnaissance de la bande dessinée comme un art à part entière.

Aujourd'hui, avec le recul, les tenants et aboutissants de cette manifestation ont été retracés et analysés [1]. Thierry Groensteen, notamment, a pointé les ambiguïtés de l'exposition et remis en cause les partis pris et les thèses exprimées dans le « catalogue » [2]. L'exposition et son « catalogue » (ses auteurs utilisent le mot « livre ») sont en effet fortement marqués par les convictions affirmées de ses principaux organisateurs, notamment leur forte prédilection pour le *comic strip* américain, goût hérité de leur enfance, les membres de la SOCERLID appartenant à une génération bercée par la lecture d'illustrés comme *Le Journal de Mickey*, *Robinson* ou *Jumbo*, dont les pages étaient remplies de bandes dessinées importées d'outre-Atlantique.



Le fonds Pierre Couperie que conserve aujourd'hui le musée de la bande dessinée d'Angoulême comprend un dossier relatif à l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative*. Les documents qu'il contient nous éclairent un peu plus sur le rôle central de l'historien de la bande dessinée dans la conception de cette manifestation et de son livre éponyme.

### « l'art narratif figuré »

Le projet tel qu'il fut conçu à l'origine était bien plus large et devait être consacré à ce que Pierre Couperie appelle « l'art narratif figuré », qui s'étalent des origines à nos jours, depuis les reliefs égyptiens jusqu'à la bande dessinée « qui y tiendra une place importante » [3]. Le courrier qu'il adresse au conservateur du musée des Arts décoratifs pour présenter le projet d'exposition précise la pensée de l'historien [4] : Couperie croit en « une tendance très ancienne, très importante, et complètement négligée de l'évolution de l'art » qui se retrouve dans les reliefs narratifs égyptiens, assyriens, romains mais aussi dans l'art du Moyen Âge (de la tapisserie de Bayeux au *Miracle de l'Ostie* d'Uccello). Ces productions faites de « combinaison des image » n'ont jamais été étudiées « comme narration ayant des procédés, une syntaxe, etc. » Il en est de même au XXe siècle : « Le phénomène est encore plus négligé dans ses manifestations actuelles, dont l'importance sociologique, et peut-être esthétique, est pourtant énorme : il s'agit essentiellement, mais pas uniquement, du cinéma et de la bande dessinée. »

Une première partie de l'exposition devait être consacrée au passé de cet « art narratif figuré », en faisant « percevoir la réalité du problème, l'ancienneté et la récurrence des tendances qui peuvent s'enchaîner dans une très longue perspective » ; une seconde partie se proposait « d'aborder carrément le phénomène qu'on feint de ne pas voir, la bande dessinée », en la considérant « comme une réalité propre, comportant tout les niveaux de qualité, et non comme un sous-produit, inférieur par essence, du dessin et de la littérature ».

On notera qu'une première approche de la « préhistoire » de la bande dessinée avait été proposée

quelques années plus tôt par François Caradec. Ce dernier aborde en effet le sujet dans le chapitre « Storia e preistoria » de l'anthologie de bande dessinée internationale *I Primi Eroi*, qu'il publie en Italie chez Garzanti en décembre 1965 [5]. Grand amateur de bande dessinée ancienne, Caradec est déjà l'auteur en 1956 (chez Grasset) d'une biographie consacrée à Christophe, le père de la *Famille Fenouillard*. Mais l'homme est un franc-tireur, ne fait pas partie des clubs et société de bédéphiles, et n'a pour sa part aucune velléité de propagandiste pour la reconnaissance de la bande dessinée.

Pour Couperie, l'intérêt pour la préhistoire de la bande dessinée est plus complexe. Historien de formation, il s'intéresse particulièrement à l'iconographie dans ses plus larges manifestations et a notamment rédigé un mémoire sur la représentation des paysages dans l'art pré-hellénique et dans l'art grec. Au-delà de la nostalgie de ses lectures d'enfant, il se tourne vers la bande dessinée parce qu'elle « constitue le champ iconographique le plus titanesque qu'aucune civilisation ait jamais créé », qui mérite d'être étudié [6].

Cependant, cette section de l'exposition qui serait consacrée aux racines ancienne d'un « art narratif figuré » témoigne également d'une volonté d'inscrire sa manifestation contemporaine, la bande dessinée, dans une histoire de l'art et une généalogie iconographique noble, avec comme objectif, une reconnaissance artistique et une légitimation par filiation. Et ce rattachement ancestral peut également être pris comme une caution culturelle qui ouvrira à la bande dessinée les portes d'une institution muséale. Or c'est une tout autre « caution culturelle » qui va s'imposer à la SOCERLID si elle souhaite pouvoir exposer au musée des Arts décoratifs.



## mariage forcé

Le conservateur accueille le projet de l'exposition de la SOCERLID avec enthousiasme mais le conseil d'administration du musée rechigne à laisser la bande dessinée rentrer dans l'aile gauche du musée du Louvre. Le conservateur suggère alors à SOCERLID de prendre contact avec Gérard Gassiot-Talabot. Critique d'art, il a théorisé et rassemblé sous l'appellation de « Figuration narrative » le travail de jeunes artistes des années 1960, comme Valerio Adami, Gilles Aillaud, Eduardo Arroyo, Peter Klasen, Hervé Télémaque ou encore Jan Voss, qui ont puisé les outils et les sujets de leur peinture dans les mythologies de son époque : photographie, cinéma, polar, mais aussi bande dessinée. En réaction au Pop Art et à l'art américain de l'époque, ces peintres veulent faire de l'art un outil de transformation sociale.

Le nouveau projet d'exposition de bande dessinée, agrémenté cette fois d'une partie dans laquelle seraient présentés des tableaux en relation avec les bandes dessinées, est accepté par le conseil d'administration. Les deux parties de l'exposition constituaient deux projets hétérogènes réunis pour la circonstance. Mais c'est avec une grande déconvenue - dont ils garderont à jamais une certaine rancœur - que les bédéphiles acceptent ce mariage forcé. D'autant plus qu'ils abhorrent la peinture contemporaine s'inspirant de la bande dessinée.

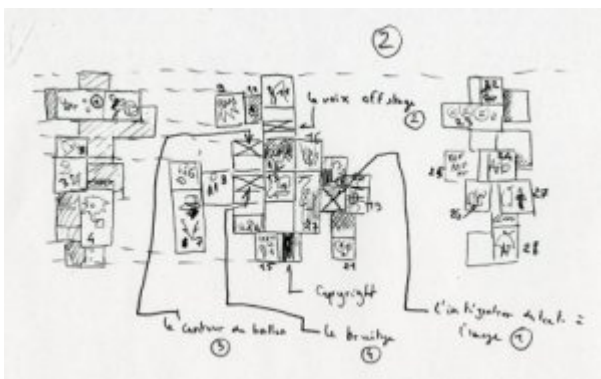
Si la SOCERLID s'est constituée pour faire reconnaître la bande dessinée en tant qu'art à part entière, c'est en partie en réaction contre le Pop Art en général, et Roy Lichtenstein en particulier. Comme Pierre Couperie le rappelle : « À cette époque la bande dessinée n'était perçue qu'au travers de son regard, il en avait démontré le vide et l'inanité... en prenant les plus mauvaises images et en les agrandissant démesurément. Nous voulions montrer que la bande dessinée était autre chose, qu'elle possédait des valeurs esthétiques qui lui étaient spécifiques [7] ». Couperie est exaspéré de voir le Pop Art prendre le devant de la scène artistique en exploitant la bande dessinée sans en discerner toutes les possibilités expressives. Le succès de Lichtenstein est perçu comme une usurpation et une injustice, les bédéphiles se sentent dépossédés, privés d'une reconnaissance qui devrait d'abord échoir à la bande dessinée [8].

Même si les artistes de la Figuration narrative utilisent les spécificités graphiques et narratives de la bande dessinée, les bédéphiles ne semblent pas plus convaincus par cette peinture. Ils supportent mal l'accaparement brute que pratiquent les peintres qui copient trait pour trait des personnages de comics ou qui calquent le style de dessinateurs.

Dans un premier temps, la partie cédée à Gassiot-Talabot est minimisée par la SOCERLID qui l'envisage sous l'angle de l'« influence de la bande dessinée sur la publicité, le Pop Art, la Figuration narrative [9] ». Mais finalement, c'est toute une partie de salles du musée qu'ils doivent céder à la peinture contemporaine, autant d'espace qui ne sera pas consacré à la bande dessinée. Il faut alors amputer le projet initial. La première partie qui devait retracer le « passé de la narration figurée » sera donc supprimée de l'exposition, comme du livre. Seule subsistera, dans les salles des Arts décoratifs, une avant-pièce présentant un rapide panorama des antécédents de la bande dessinée. Des documents agrandis sont affichés aux murs, présentant des reproductions de la tapisserie de Bayeux, de la colonne Trajane, à côté d'œuvres de précurseurs plus récents comme Rodolphe Töpffer.

## technique narrative et scénographie

Le nouveau projet se concentre alors sur « la technique narrative et les problèmes qu'elle pose dans l'organisation des images, comme dans leur combinaison » [10]. Les parties de l'exposition et la scénographie seront principalement pensées et mises au service de cette thématique.



Comme les précédentes expositions organisées par la SOCERLID, *Bande dessinée et Figuration narrative* ne présentait aucun original de bande dessinée, planche ou publication, ou objets de collection, mais elle montrait des ektachromes et des agrandissements photographiques présentés sur différents supports. Après l'avant-pièce évoquée plus haut, une première salle proposait des structures avec des cubes sur les faces desquelles sont fixées des cases de bandes dessinées agrandies. Celles-ci mettaient en scène les éléments de vocabulaire et les conventions de la bande dessinée (le cadre et ses formes variés, le ballon et ses signes conventionnels). La deuxième section avait pour thème la structure narrative de l'image considérée en elle-même. La salle est organisée comme un « labyrinthe » de panneaux habillés de tulle orangé sur lesquels sont uniquement accrochées, une par panneau, des cases de bandes dessinées. La troisième section montre comment les différents moyens spécifiques de la bande dessinée sont employés en diverses combinaisons dans la technique narrative. Une salle présente un accrochage de panneaux sur



lesquels sont fixés des agrandissements de cases, des suites de cases ou de planches entières agrandies. Puis, dans une pièce plongée dans l'obscurité, on trouve des structures éclairant des ektachromes de documents du même genre que précédemment, mais en couleur.

Le principe de l'exposition était donc de n'exposer que des agrandissements photos, comme le catalogue l'explique : « Avec la qualité du papier, la netteté des noirs et des blancs, l'agrandissement photographique permet d'arracher la bande dessinée au petit format qui l'étrangle et de la révéler en la portant aux formats habituels des œuvres d'art auxquelles le public est habitué [11]. » L'agrandissement avait pour but pédagogique d'attirer l'attention du public sur les images des bandes dessinées qu'il lit sans les voir. Mais aussi de porter la bande dessinée aux formats habituels des œuvres d'art, concurrençant directement les tableaux présentés par Gassiot-Talabot.

Pour la SOCERLID, « les œuvres de certains dessinateurs supportent sans perte de qualité des agrandissements extraordinaires (images de 15 cm portées à 2m et plus) ». Devant abandonner une partie des cimaises du musée à la Figuration narrative, les bédéphiles devront renoncer à des mises en scène spectaculaires spectaculaires, comme le suggère le projet d'agrandissement mural d'une case de *Buz Sawyer* par Roy Crane, aux dimensions de 3 mètres par 5 environ, qui est conservé dans les archives de Couperie [12].



## le catalogue

L'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* fut accompagnée d'un important ouvrage éponyme de plus de 250 pages. Ce livre ne constitue pas vraiment un catalogue mais propose un contenu ambitieux, abordant pour la première fois en langue française la bande dessinée d'un point de vue global.

La rédaction du catalogue fut l'œuvre de différents membres de la SOCERLID, notamment pour les chapitres consacrés à l'histoire et les évolutions de la bande dessinée, depuis ses origines jusqu'aux années 1960. Pierre Couperie s'est chargé de la bande dessinée allemande et anglaise, Maurice Horn s'est occupé de la production américaine, Édouard François de la partie française, et Proto Destefanis des œuvres italiennes. Claude Moliterni, pour sa part, a écrit le chapitre consacré à la « technique narrative » (un dernier chapitre fut réservé à Gérald Gassiot-Talabot pour traiter de la Figuration narrative).

La véritable tête pensante de cet ouvrage est Pierre Couperie, comme indiqué dans la table qui lui en attribue la « conception » (p. 256). Les documents de ses archives contiennent le sommaire détaillé de ce qu'il devait contenir. Ainsi, même les chapitres historiques collectifs semblent suivre un plan qu'il avait déterminé en amont. Ayant écrit près de la moitié de l'ouvrage, Couperie en est également le principal rédacteur [13]. En plus de sa contribution aux chapitres historiques, il est l'auteur des cinq autres chapitres du livre, ainsi que de tous les encadrés marginaux [14].

Ce livre fut rédigé en un temps réduit de quelques mois. Pierre Couperie avait heureusement pu travailler sur un projet similaire qui n'avait pas abouti et qui servit d'ébauche : « J'avais un projet détaillé remontant

à deux ou trois ans avant : les éditions Planète avaient envisagé un livre sur la bande dessinée. Le directeur de la collection, M. Philippe, était directeur d'études au Centre de recherche historique de la VI<sup>e</sup> section des Hautes Études et me connaissait bien (et mon activité au Club des Bandes Dessinées), et me demanda un projet. Finalement, Planète préféra un album anthologique de reproductions [*Les Chefs-d'œuvre de la bande dessinée*, Anthologie Planète, 1967] [15]. »

Couperie ne conçoit pas ce catalogue comme un simple aperçu historique de la bande dessinée, mais comme une histoire qui est reliée à divers contextes sociologique, économique et esthétique. Élagué de son chapitre sur les origines de « l'art figuré narratif », l'ouvrage débute par une introduction, qui précède les sections historiques. L'historien y évoque le terreau qui prépara l'apparition de la bande dessinée, à savoir les techniques de reproduction permettant de réunir le texte et l'image, depuis la gravure sur bois du XV<sup>e</sup> siècle jusqu'à l'impression en photogravure des revues illustrées de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les autres chapitres, Couperie s'attache à traiter la bande dessinée dans toutes ses autres composantes. Ainsi, le chapitre 7, « Production et diffusion », décrit le système dans lequel s'inscrit la création des bandes dessinées américaines : principe et fonctionnement des *syndicates*, modes de travail des dessinateurs, moyens de techniques de création, de diffusion et aussi de censure.

Les deux chapitres suivants se basent sur des études sociologiques américaines, faute d'équivalents en France ou en Europe. L'auteur introduit tout de même quelques comparatifs et exemples français et européens, mais ceux-ci restent limités. L'un s'intéresse au « public de la bande dessinée », l'autre au « monde des bandes dessinées », dans lequel Couperie s'intéresse aux typologies et thématiques des d'œuvres américaines. Le dernier chapitre que Couperie a écrit, « Esthétique et signification », s'interroge sur les influences des arts graphiques, courants stylistiques et mouvements artistiques qui ont inspiré la bande dessinée – ou plus précisément le *comic strip*, de Winsor McCay à Charles Schulz. À la toute fin de ce dernier chapitre, Pierre Couperie évoquera, comme une conclusion revancharde, cette « hypothèse de travail » abandonnée qu'est l'existence de cet « art à tendance narrative », depuis la période pharaonique jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Tête pensante de la SOCERLID, Pierre Couperie a su mettre toute son érudition au service de cette exposition et de son catalogue. Mis en avant comme autorité scientifique – l'ours de l'ouvrage rappelle son appartenance à l'École pratique des Hautes Études – l'historien écrit dans un style clair et accessible à un large lectorat, rejoignant la volonté pédagogique de la scénographie. Comme l'ont écrit Harry Morgan et Manuel Hirtz, le catalogue est d'une « lecture plaisante de par sa volonté critique, ses enthousiasmes, et à l'occasion, ses vigoureux parti pris [16] ». Même si ses thèses sont aujourd'hui dépassées, Pierre Couperie reste une plume et un esprit singulier qui ont marqué l'histoire de la bande dessinée.

*Antoine Sausverd*

---

## Notes

[1] Sur le sujet, voir : Antoine Sausverd, *Bande dessinée et Figuration narrative*, mémoire de maîtrise d'histoire de l'art, Université de Bourgogne, 1999 ; Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, pp. 155-160 ; Pierre-Laurent Daures, *Enjeux et stratégie de l'exposition de bande dessinée*, mémoire de Master 2 Bande dessinée, École Européenne Supérieure de l'Image - Université de Poitiers, 2011.

[2] Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié*, *op. cit.*

[3] Projet d'annonce, note manuscrite de Pierre Couperie [1966]. Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, fonds Pierre Couperie, dossier « Exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* ».

[4] Copie de la lettre de Pierre Couperie à François Mathey présentant le projet d'exposition, s.d. (1966). Fonds Pierre Couperie. Les citations qui suivent sont tirées du même courrier.

[5] Ce projet italien à l'origine ne trouva aucun éditeur français pour sa traduction. À ce sujet, voir « Bandes dessinées en prose », entretien entre François Caradec et Jean-Christophe Menu le 26 septembre 2005, *L'Éprouvette*, No.1, janvier 2006, pp. 41-49.

[6] « Autour du mouvement bédéphile, entretien avec Pierre Couperie », propos recueillis par Nicolas Gaillard, *Contre-champ*, No.1, 1997, pp.131-132.

[7] *Idem*, pp. 137-138.

[8] Même après l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative*, Pierre Couperie tolère difficilement l'utilisation de la bande dessinée par les artistes pop. Il se félicitera plus tard d'un article de Max Wykes-Joyce dans le *Herald Tribune* de juillet 1970 soupçonnant le Pop Art d'être, après l'exposition à la Hayward Gallery de New York, « la plus grande tromperie du siècle ».

[9] Notes de travail, s. d. Fonds Pierre Couperie.

[10] *Idem*.

[11] Catalogue *Bande dessinée et Figuration narrative*, Musée des Arts décoratifs, 1967, p. 145.

[12] Note de Pierre Couperie, 1998. Archives de l'auteur.

[13] Selon un document de 1967 fourni à l'auteur par Couperie, le catalogue est composé de 314 000 signes (hors chapitre sur la Figuration narrative). Le partage précis du nombre de signes rédigé par chaque collaborateur se fait comme suit : Couperie : 46,8 %, Horn : 33,1 % ; François : 11,1 % ; Moliterni : 7 % ; Destefanis : 1,9 %. Archives de l'auteur.

[14] Pour ces derniers, Couperie s'était inspiré des ouvrages d'histoire de l'art en plusieurs volumes publiés chez Planète, pour lesquels il avait travaillé comme nègre. Remarquant leur utilité pour creuser un certain aspect à côté d'un exposé synthétique, il les reprit pour le catalogue.

[15] Note de Pierre Couperie, 1998. Archives de l'auteur.

[16] Harry Morgan et Manuel Hirtz, *Le Petit Critique illustré*, Montrouge, PLG, 2005, p. 18.