

Comment exposer la bande dessinée ?

Le cas de l'exposition « Imaginaires du futur, la bande dessinée franco-belge de science-fiction »

Cours « La transmission des savoirs : points de vue académiques »
Responsables : Alain Boillat et Martine Ostorero

Jean Cornu
17.05.2017

Introduction

Pour la majorité des conservateurs, l'Art avec un grand A ne rime pas avec "accessible" ni "populaire". A leurs yeux, dès lors qu'une œuvre n'est pas unique, qu'elle a été reproduite et diffusée commercialement, que ce soit par voie de presse ou de posters pour l'illustration, ou sous forme d'albums pour la bande dessinée, elle perd toute valeur artistique et ne mérite donc pas de figurer dans une collection.¹

Il est évidemment question dans cette citation du fameux problème de l'authenticité, soulevé par Walter Benjamin dans son essai sur *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*². Nous voyons ici que le sujet fait encore débat et qu'il touche directement le neuvième art, manuel quant à sa production, mais mécanique quant à sa reproduction et sa diffusion. En cela, il s'approche et diffère en même temps de l'œuvre unique du peintre ou du sculpteur.

Ce mélange de proximité et d'éloignement avec « l'Art avec un grand A » évoqué par la citation est à la source d'une difficulté qui concerne particulièrement l'exposition de bandes dessinées ou d'illustrations. De fait, quoique les expositions de livres souffrent très souvent d'une forme d'austérité liée à un déficit d'images, il ne viendrait probablement à l'esprit d'aucun visiteur de comparer ces dernières à une exposition d'œuvres d'art ; c'est néanmoins ce qui arrive lorsqu'il s'agit de bande dessinée. Pourtant, l'on sait bien que si ce médium poursuit une visée esthétique au niveau graphique, il poursuit également une visée esthétique au niveau narratif et que ces deux dimensions sont inséparables l'une de l'autre, dans la mesure où l'une influence l'autre et réciproquement. Dès lors, il devient évident qu'on ne peut juger de la même façon un tableau et une bande dessinée : les deux objets ne sollicitent pas, au moins en partie, le même mode de réception, tout simplement en raison du fait que leur visée esthétique n'est pas la même. Au musée, le neuvième art peut donc injustement souffrir de cette comparaison peu souvent opportune avec la peinture.

Mais à la limite, dira-t-on, si un tableau n'est certes pas comparable à un album ou à une planche de bande dessinée, il le sera au moins à une case qui, comme lui, possède un cadre bien délimité dans lequel une image se loge. Ce raisonnement est erroné car, comme le note Benoît Peeters : « Spatialement refermé en raison de son cadre, le tableau ne l'est pas moins d'un point de vue temporel. »³ La peinture, si tant est qu'elle poursuive une visée narrative, condensera l'action en un moment unique, moment fatidique qui suggérera au spectateur l'ensemble de l'action. En revanche, toujours selon Peeters,

La force de la bande dessinée dépend pour sa part d'une *segmentation* : retenir les étapes les plus significatives d'une action pour suggérer un enchaînement. Loin de se poser comme un espace suffisant et clos, la case de bande dessinée se donne d'emblée comme un objet

¹ Propos de Thérèse Miller, directrice du musée Tomie Ungerer à Strasbourg, cités dans *Télérama* n° 3084, 18 février 2009, p. 20. Repris par Thierry Groensteen dans *La bande-dessinée au tournant*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2017, p. 98.

² Cf. Walter Benjamin, *Œuvre*, tome III, Paris, Gallimard, « folio/essais », 2000, p. 67-113 [version de 1935] et p. 269-316 [version de 1939].

³ Benoît Peeters, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs : arts », 2003 [Casterman, 1998], p. 22-23.

partiel, pris dans le cadre plus vaste d'une séquence.⁴

Cette gestion différente du temps implique deux conceptions différentes de l'image et, bien évidemment, deux types de réception divergents. Prendre l'exposition traditionnelle de peinture comme modèle de l'exposition de bande dessinée est par conséquent un contresens qui, ainsi que l'indique la citation, ne semble pas avoir été saisi par « la majorité des conservateurs ».

Toutefois, ces derniers pourraient très bien répondre qu'ils comprennent parfaitement ce qui distingue ces deux objets culturels et c'est justement en raison de ces différences qu'ils jugent que l'un est tout à fait adapté à la diffusion muséale, tandis que l'autre ne l'est pas. Plusieurs arguments peuvent être opposés à ce raisonnement. Premièrement, il est certain que si l'on envisage toute exposition artistique à l'aune d'un unique modèle historiquement valorisé, on perd tout intérêt à la nouveauté, mais il n'y a aucune raison pour que l'ancienneté d'une pratique suffise pour l'ériger en norme ou en idéal. Deuxièmement, on aurait tort d'oublier que, même si l'image de bande dessinée est travaillée par des contraintes d'un autre ordre que purement graphiques, cette image possède une beauté esthétique propre, justement dans sa façon singulière de gérer les différents impératifs qui s'imposent à elle ; les codes d'appréciation ne sont tout simplement pas les mêmes que ceux qui s'appliquent à une peinture ou à une sculpture. Il est vrai, troisièmement, que l'absence de la main de l'artiste, pour ainsi dire, dans une exposition artistique peut effectivement être déplorée ; néanmoins, la bande dessinée est avant tout un art manuel et rien n'empêche d'ajouter quelques planches originales aux reproductions que l'on voudra présenter. Finalement (mais il existe bien d'autres arguments pour légitimer la place de la bande dessinée au musée), en tant que l'exposition n'est pas seulement un outil de diffusion des œuvres, mais également un organe de reconnaissance culturelle et de sauvegarde du patrimoine, il est tout à fait nécessaire que la bande dessinée s'expose, comme le remarque Thierry Groensteen : « Nous avons suffisamment déploré [...] l'amnésie qui frappe le neuvième art, pour qu'à la question : "que gagne la bande dessinée à être muséifiée ?", nous puissions répondre immédiatement : une mémoire. »⁵

Cependant, contrairement au tableau, l'exposition d'une case ou d'une planche de bande dessinée réclame une forme d'arrachement du matériau à son contexte premier : il faut extraire la partie du tout, c'est-à-dire les images de l'album, pour les intégrer à un nouvel ensemble. D'ailleurs, la question de l'échelle de la « découpe », au niveau de la case, du strip, de la planche ou de la double planche, ne va pas de soi. Dans un album, une double page offre une unité visuelle forte. Avant de s'arrêter sur chaque case en particulier, le regard glisse d'abord sur l'ensemble de la double page ; c'est ce que synthétise Benoit Peeters à l'aide de la notion de *péri-champ* :

Il existe [...] un espace absolument spécifique que l'on pourrait nommer le *péri-champ*. Constitué par les autres cases de la page et même de la double page, cet espace à la fois

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ Thierry Groensteen, *Un objet culturel non identifié : La bande dessinée*, Angoulême, Edition de l'An 2, 2006, p. 155.

autre et voisin influence inévitablement la perception de la case sur laquelle les yeux se fixent. Aucun regard ne peut apprêhender une case comme une image solitaire ; de manière plus ou moins manifeste, les autres vignettes sont toujours déjà là.⁶

Par conséquent, une exposition qui privilégierait seulement la présentation d'images uniques passerait à côté d'un instrument fondamental de la bande dessinée pour créer de la cohérence ; cela pourrait bien sûr constituer un parti pris, mais il s'agirait alors de justifier un tel choix qui n'a rien d'anodin. Nous aimeraisons à présent revenir une dernière fois à notre citation de départ et plus particulièrement à la dimension « populaire » que l'on associe fréquemment à la bande dessinée car cette idée reçue aura son importance quant à la question d'un éventuel public cible. En effet, on se réfère très souvent à la naissance des *comics* dans la presse américaine pour prêter à la bande dessinée, comme une sorte de propriété essentielle, une vocation à se diffuser massivement. Or, si l'on regarde par exemple du côté du premier inventeur de la bande dessinée, le genevois Rodolphe Töpffer, nous voyons que ses créations s'adressaient à un petit cercle des plus confidentiels. En fait, pour dire les choses un peu abruptement, il n'est pas du tout dans l'essence de la bande dessinée d'être un média facile d'accès. Cette croyance est pourtant vivace et s'explique probablement par le fait qu'on associe souvent le neuvième art à l'enfance. « Pour les jeunes de 7 à 77 ans », déclarait par exemple le journal *Tintin*, ce qui montre, d'une part, la largesse du public visé par le média ; mais, d'autre part, même s'il s'agit d'une boutade, il est bien dit « les *jeunes* de 7 à 77 ans », comme si la bande dessinée nous ramenait d'office à l'univers de l'enfance. Cependant, est-ce sûr que le neuvième art soit un art populaire ? Xavier Guilbert, dans un article intitulé *La légitimation en devenir de la bande dessinée*, en doute :

On peut [...] nuancer le fameux slogan avec ses « jeunes de 7 à 77 ans » : la lecture de bandes dessinées est avant tout une pratique des jeunes de 7 à 37 ans, plus présente dans les catégories socioprofessionnelles élevées et éduquées, et fortement corrélée à la pratique de la lecture au sens large. Pas vraiment populaire, donc.⁷

Ainsi, nous constatons que, malgré le caractère accessible qu'on lui prête, la bande dessinée n'est pas à elle-même sa propre médiation : elle a aussi besoin d'être présentée dans toute sa richesse à différents publics non forcément familiers avec cet art.

Peut-être est-ce également à cause de cette réputation d'art populaire que l'étude de la bande dessinée demeure discrète à l'université. La situation, il est vrai, est peu à peu en train d'évoluer, comme le remarque Thierry Groensteen : « Au sein de l'université française, la bande dessinée suscite encore certaines résistances, en particulier dans le champ des études littéraires, même si la légitimité de l'objet fait de moins en moins débat. »⁸ Pourtant, les analyses qui portent sur ce média sont très fécondes et stimulantes ; l'originalité de son dispositif invite à porter un regard nouveau sur le récit, regard qui enrichi, au demeurant, l'ensemble du champ narratologique. Explorer le fonctionnement

⁶ Benoit Peeters, *op. cit.*, p. 21.

⁷ Xavier Guilbert, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités* [en ligne], Théorisations et médiations graphiques, mis en ligne le 17 mai 2011, consulté le 7 mai 2017. Disponible à l'adresse : <http://comicalites.revues.org/181>.

⁸ Thierry Groensteen, *op.cit.*, 2017, p. 84.

ou l'histoire de la bande dessinée c'est aussi une manière, en augmentant la connaissance qu'on en a, de mieux l'apprécier. Une exposition réalisée par une université serait donc l'occasion, pour les amateurs de bandes dessinées, de mieux saisir les raisons qui font que tel ou tel ouvrage ou que telle ou telle planche provoque en eux tel ou tel ressenti. Ils seront ainsi mieux à même de mettre des mots sur les motifs qui orientent leur goût personnel.

Toutefois, cette approche quelque peu intellectuelle de la bande dessinée n'est pas toujours vue d'un très bon œil par certains bédéphiles, estimant le verbiage académique en décalage par rapport à son objet. Par exemple, en 1967 à propos d'une exposition intitulée *Bandes dessinées et figuration narrative*, on a pu se montrer sévère envers « *l'incroyable cuistrerie* » de son appareil critique : « Dans le *Journal de l'Île de la Réunion*, Vidal écrit, le 26 juin 1967, que l'exposition et son catalogue permettent de constater "les ravages que cause l'intellectualisme exacerbé" »⁹. Groensteen commente très intelligemment ce phénomène :

[...] il est assez clair que ces réactions procèdent avant tout de l'idée que le niveau d'exigence scientifique et, partant, de langage, habituel et acceptable quand il s'agit d'objets eux-mêmes "sérieux", ne serait plus recevable dès lors qu'on prétend l'appliquer à un domaine futile comme celui des bandes dessinées.¹⁰

Pour notre part, au contraire de M. Vidal, nous pensons qu'il est très important que la bande dessinée soit aussi l'objet d'un savoir académique, parce que sa « résistance » à un traitement rigoureux dévoile en fait sa richesse et confère légitimité et crédibilité au travail des artistes.

Néanmoins, on peut se demander si une exposition trop pointue ne perdrait pas en force de séduction, ce qui, partant, pourrait laisser au bord du chemin un public dont l'accès à la culture est déjà précarisé. C'est là que la question de la médiation culturelle se pose avec le plus d'acuité.

Bruno Nassim Aboudrar et François Mairesse en donne la définition suivante :

On appelle "médiation culturelle" un ensemble d'actions visant, par le biais d'un intermédiaire – le médiateur, qui peut être un professionnel mais aussi un artiste, un animateur ou un proche –, à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique (œuvre d'art singulière, exposition, concert, spectacle, etc.), afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation.¹¹

Il ressort de cette citation que la médiation a une fonction d'intermédiaire entre un public et une pratique ou un objet culturel. Elle peut donc se faire à différents niveaux : l'objet lui-même ménage un certain accès au récepteur, la manière dont il est présenté également, finalement le médiateur élabore des pistes pour stimuler le rapport du public au média concerné. Le médiateur, comme le précise la citation, n'est d'ailleurs pas forcément un spécialiste du sujet qu'il anime, mais c'est plutôt la connaissance du public auquel il s'adresse qui est déterminante dans son activité :

Le travail de médiation passe donc à la fois par une approche formelle des contenus, par

⁹ Thierry Groensteen, *op. cit.*, 2006, p. 160.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ Bruno Nassim Aboudrar, François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2016, p. 3.

l'expérience esthétique et par la mise en relation artistique. Autant de points de vue à partir desquels le médiateur culturel, *a priori* moins inventif que l'artiste et moins savant que le spécialiste (commissaire ou conservateur), peut sembler sous-qualifié. Mais, contrairement à eux, le médiateur culturel ne se centre pas exclusivement sur la relation aux œuvres : il fonde au moins autant sa pratique sur sa relation avec les publics, dont la connaissance fait le plus souvent défaut aux spécialistes des œuvres.

A entendre certains discours, l'artiste, le comédien, l'interprète ou le conservateur connaît « son » public et serait donc le plus apte à pouvoir transmettre son savoir. Un tel présupposé néglige volontairement la question de la connaissance des publics (et des « non-publics ») accumulée par des générations de sociologues et de médiateurs, au moyen d'enquêtes et de relations directes, immersives, avec eux.¹²

Ainsi, une exposition de bande dessinée élaborée dans un milieu universitaire, en raison d'une éventuelle coupure avec le public, court le risque de créer une discrimination involontaire dans l'accès à la matière culturelle qu'elle présente ; et l'idée que la frontière sera résorbée en raison du caractère soi-disant populaire de la bande dessinée est, nous l'avons vu, très discutable.

Dans notre développement, nous nous proposons d'analyser une exposition, éloquemment intitulée *Imaginaires du futur, la bande dessinée franco-belge de science-fiction*, organisée à l'Université de Lausanne du 15 au 31 mai 2014, par les professeurs Alain Boillat et Raphaël Baroni, en collaboration avec Marc Atallah (Maison d'Ailleurs) et des étudiants de Master. Nous profiterons de cette étude de cas pour poursuivre nos réflexions théoriques sur les problèmes posés par l'exposition de la bande dessinée. Nous nous attacherons à la question de savoir quelle unité (vignette, planche, double planche) favorise une efficacité optimale à l'exposition des images. Il s'agira également de voir dans quelle mesure le matériel proposé facilite un accès au sujet traité, et si l'apport d'un savoir académique quant à la compréhension de la bande dessinée de science-fiction joue un rôle dans le processus de médiation. Il conviendra aussi de s'interroger sur le type de public que vise une telle exposition et sur les buts qu'elle se propose d'accomplir. Finalement, nous réaliserons un petit prolongement de l'exposition sous la forme d'un nouveau panneau.

¹² *Ibid.*, p. 18.

Cadre général de l'exposition

Avant de nous plonger dans notre objet, nous devons signaler que notre commentaire de l'exposition est réalisé à partir des informations disponibles à son propos sur le site du GrEBD¹³. Nous souhaitons également faire part d'entrée de jeu de la situation toujours délicate de critiquer un travail déjà accompli, en soulignant ce qui aurait pu être fait, ce à quoi il aurait été opportun de penser etc. D'ailleurs, nous avons conscience que certaines de nos remarques pourront concerner des aspects de l'exposition soumis à des contraintes, pratiques, contextuelles, institutionnelles ou autres, qui réduisent positivement le champ des possibles.

Comme nous l'avons déjà remarqué, *Imaginaires du futur* a été réalisée dans un cadre universitaire, quoiqu'en lien avec un musée, La Maison d'Ailleurs, et a été donnée à voir, pour la première fois, au sein même de l'Université. C'est en effet dans le bâtiment de la Faculté des lettres de Lausanne, l'Anthropole, que l'exposition a initialement eu lieu ; elle a également été reprise au gymnase de la Broye du 20 mars au 3 avril 2017. Le public visé rentre donc parfaitement dans la catégorie des lecteurs ordinaires de bandes dessinées telle que la caractérisait Xavier Guilbert : des personnes jeunes et déjà bien intégrées au monde de la culture en général. Nous ne voyons rien de négatif à cela ; il est simplement nécessaire d'avoir à l'esprit que la médiation formelle des contenus y est assez différente que si l'exposition s'adressait à un public plus large car elle peut se permettre d'être beaucoup plus discrète. A ce titre, il serait intéressant de connaître les réactions des gymnasiens broyards lors de la reprise d'*Imaginaires du futur* dans leur établissement scolaire.

Il serait également intéressant de s'interroger sur l'impact des changements dans la scénographie de l'exposition, étant donné son changement de lieu. Cependant, nous devons avouer n'avoir pu visiter aucune des deux installations d'*Imaginaires du futur*, nous serions par conséquent relativement emprunté à commenter les divergences de réception impliquées par telle ou telle mise en scène, tel ou tel parcours dans l'exposition, ne l'ayant pas expérimenté nous-même. Notons simplement qu'*Imaginaires du futur* prenait place dans une sorte de cube blanc à l'Anthropole, les projections ayant lieu à l'intérieur et les panneaux se trouvant sur les parois extérieures de la structure ; tandis qu'au gymnase de la Broye, le support de l'exposition n'était pas unique et n'agençait pas une opposition entre le dedans et le dehors, mais privilégiait une organisation plus fractionnée, les panneaux ayant été disposés sur plusieurs poteaux rectangulaires de volume identique, les projections n'étant pas reprises. Cependant, de quelle ampleur et de quel ordre est le matériel employé pour cette exposition ?

Imaginaires du futur compte dix-sept panneaux consacrés principalement à la bande dessinée franco-

¹³ Voir la page web du Groupe d'étude sur la BD : <http://wp.unil.ch/grebd/événements/expositions-du-grebd/> [consultée le 17 mai 2017]. A remarquer que le site web est lui-même un instrument de médiation. Par ailleurs, quant à la numérisation de l'exposition, le principal problème que nous avons rencontré est l'aspect illisible des textes de plusieurs phylactères présents dans les images exposées.

belge de science-fiction ; de plus, quinze images tirées de la bande dessinée *Aâma* du Genevois Frédéric Peeters étaient projetées en grand format ainsi que des extraits de films, lesquels étaient par ailleurs brièvement présentés et commentés. Trois centres de gravité (d'importance inégale) se distinguent donc dans le propos d'*Imaginaires du futur* : la bande dessinée franco-belge de science-fiction, un créateur suisse de bande dessinée de science-fiction et le cinéma de science-fiction dans son lien avec la bande dessinée. Le point de convergence est une commune entrée par le genre, le but étant d'en éclairer les diverses facettes.

La place du septième art dans l'exposition

Nous reviendrons assez peu sur le cinéma par la suite, dans la mesure où notre connaissance de ce dernier est passablement limitée. Par conséquent, nous signalons d'emblée les quelques remarques que nous avons quant à l'apport de cette présence du cinéma dans l'exposition. Son intérêt principal, nous semble-t-il, est d'illustrer une forme de porosité des médias s'agissant de l'imaginaire qu'un genre sollicite : les formes et les contenus génériques se disséminent d'un art à l'autre créant de nouveaux voisinages, de nouveaux mélanges, de nouveaux rapports à un monde fictionnel et à une histoire. C'est par exemple le cas de la construction de la fusée dans *Objectif Lune* d'Hergé et de sa rampe de lancement, inspirées du film d'Irving Pichel, *Destination Moon*, comme nous l'apprend un commentaire de l'exposition. Sont aussi évoqués les rapports nombreux de la série *Valérian* de Mézières et Christin avec le cinéma. Néanmoins, cette réflexion sur le genre et ses multiples actualisations aurait pu être plus développée dans l'exposition afin de mieux assurer la légitimité de la présence du septième art en son sein.

De plus, il nous semble que la quantité d'informations délivrées à propos de la bande dessinée était déjà suffisamment riche pour un spectateur moyennement ou peu averti en la matière pour qu'il ne soit absolument nécessaire de lui adjoindre un développement quelque peu annexe sur le cinéma¹⁴ qui complique légèrement le propos.

Ainsi, nous convenons volontiers que comparer le traitement en bande dessinée de la science-fiction à son traitement cinématographique est une approche féconde, mais celle-ci nécessiterait, à nos yeux, une problématisation plus explicite qu'elle ne l'est dans *Imaginaires du futur* des enjeux liés au rapprochement de ces deux médias. Par exemple, à côté du recours commun à l'image, on aurait pu opposer, comme il est d'usage dans la critique, l'unicité du format qui prévaut dans le film (sauf quelques exceptions qui demeurent de l'ordre de l'expérimentation) et la multiplicité privilégiée en cette matière par la bande dessinée (quoiqu'il ne soit pas rare de rencontrer des albums avec une mise

¹⁴ Cette dimension satellite du cinéma est confirmée par le titre de l'exposition qui ne le mentionne pas. Cependant, la présence du septième art dans *Imaginaires du futur* s'explique en raison du fait que les différents événements dans lesquels s'inscrivait l'exposition avait comme objet la science-fiction aussi bien en bande dessinée, en littérature qu'au cinéma ; d'où le choix d'une approche plurielle qui garde la trace de cette multiplicité d'inscriptions possibles dans le genre.

en page totalement régulière) ; l'exposition, au contraire, par la projection de vignettes isolées en grand format (du reste dénuée de bulles) tend plutôt à brouiller les frontières avec le septième art. On aurait aussi pu relever la difficulté à figurer le mouvement au moyen d'une série d'images immobiles disposées sur une page ; à ce titre, il aurait par exemple été intéressant de réaliser un panneau sur la représentation de la vitesse dans la bande dessinée de science-fiction pour la comparer à ce que propose le cinéma.¹⁵

Les panneaux de l'exposition : un dispositif de médiation des contenus transmis

Des panneaux comme une double page de bande-dessinée

Il faut néanmoins signaler que le dernier panneau, le dix-septième, établit la jonction entre bande dessinée et film. Les autres panneaux, quant à eux, sont principalement centrés autour du sujet énoncé par le titre de l'exposition. Ils respectent à peu près tous la même mise en page (exceptés les deux premiers), ce qui leur confère une grande cohérence formelle. Le contenu s'articule sur l'espace d'une double page : le titre et le texte, en haut, emplissent un peu plus de la moitié de la page de gauche, suivis de six vignettes à bords droits (la plupart du temps isolées) ; la page de droite, pour sa part, accueille une planche complète ou une image de couverture. Cet emploi d'une structure fixe assure une grande unité graphique, plaisante pour le regard, au matériel informatif et favorise sa lisibilité. Autre point positif d'un tel dispositif, l'isomorphie qu'il crée avec la double planche de bande dessinée.

Or, cette ressemblance est loin d'être anecdotique si l'on songe que, comme l'a défendu Thierry Groensteen, l'élément central de toute bande dessinée est ce que le théoricien nomme la *solidarité iconique* ; autrement dit, la bande dessinée se caractérise fondamentalement par la corrélation de plusieurs images qu'elle met en place dans un même espace. Nous comprenons aisément l'importance que prend la dimension synoptique de la double page dans un dispositif comme celui-ci. Ainsi, toute lecture du média oscille entre une réception de la (double) planche comme tout organique, comme unité compositionnelle et une réception plus analytique qui se poursuit de case en case :

Une page de bande dessinée, écrit Groensteen, s'offre à une première vision globale, synthétique, mais ne peut s'en satisfaire. Elle exige d'être épelée, parcourue, déchiffrée analytiquement. Cette lecture terme à terme n'en continue pas moins de prendre en compte la totalité du champ panoptique que constitue la page (ou la double page), puisque la vision focale ne cesse d'être enrichie par la vision périphérique.¹⁶

Cette forme de phénoménologie de la lecture de bande dessinée s'applique à notre avis également aux panneaux de l'exposition, grâce à l'analogie qu'ils tissent avec la double planche. Ce dernier point nous paraît tout à fait concluant du point de vue de la médiation des savoirs académiques, dans la mesure où il nous paraît extrêmement pertinent que cette dernière, pour s'accomplir, emprunte les

¹⁵ Pour cette comparaison du cinéma et de la bande dessinée, nous nous référons au sous-chapitre « Case, cadre, case » dans Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 17-22.

¹⁶ Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, « Formes sémiotique », 1999, p. 24.

moyens mêmes que lui suggère son objet. En effet, à nos yeux, la médiation, tout comme l'interprétation au demeurant, ne peut pas appliquer des recettes toutes faites à des sujets qui lui seraient, dans cette optique, parfaitement indifférents et extérieurs. Au contraire, en adaptant au cas par cas ses méthodes, le dispositif qu'elle propose forme un ensemble quasiment organique avec les produits culturels pris en charge. De fait, dans le cas d'*Imaginaires du futur*, dès lors que l'œil entre en contact visuel avec l'un des panneaux de l'exposition, il se trouve plongé, par l'expérience similaire de lecture qu'il suscite, dans l'univers de la bande dessinée.

Des vignettes en ou hors contexte ?

Cette approche synthétique première de la (double) planche a une conséquence majeure dans l'économie d'une exposition sur le neuvième art : en effet, elle pousse à se demander dans quelle mesure il est pertinent ou non d'arracher la vignette à son contexte plus large. Rester toujours à l'échelle de la case (ou d'un petit groupe de cases) peut parfois s'avérer un complet contresens car, comme l'indique Groensteen : « [...]l'image BD (la vignette) est fragmentaire et prise dans un système de prolifération ; elle ne constitue donc jamais le tout de l'énoncé, mais peut et doit être appréhendée comme une composante d'un dispositif plus vaste. »¹⁷ Néanmoins, la vignette possède bel et bien une forme d'individualité propre, il ne s'agirait donc pas non plus d'encourager la position inverse (quoique toujours aussi extrême) qui consisterait à privilégier une approche structurelle du média envisagé uniquement dans sa globalité ; Benoît Peeters caractérise admirablement les problèmes auxquels conduirait une conception de ce type :

Le danger n'est pas mince : c'est celui d'un insidieux désinvestissement de l'image, délaissant sa force plastique au profit de la seule construction d'ensemble [...]. Or, si elle est bien dominée par le principe d'incomplétude, la case n'est pas pour autant une simple entité combinable, qui tirerait tout son intérêt du dispositif dans lequel elle est prise.¹⁸

La balance effectuée entre les vignettes isolées et les planches complètes dans les panneaux d'*Imaginaires du futur* contribue à préserver l'exposition de l'un ou l'autre des travers cités plus haut, en totale adéquation avec la très belle définition de la case proposée par Peeters, ce qui montre exemplairement de quelle manière l'appui d'un savoir académique peut être bénéfique pour poursuivre une activité de médiation, ici concernant la forme des contenus exposés :

On commence à l'entrevoir : l'un des traits fondamentaux de la case est son aspect fragmentaire ou, si l'on préfère, son incomplétude. Suivant en cela Pierre Fresnault-Deruelle, je définirai la vignette de bande dessinée comme une image « en déséquilibre », écartelée entre celle qui la précède et celle qui la suit, mais non moins entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit.¹⁹

A la suspension de la vignette entre autonomie et inscription dans un ensemble plus vaste, la mise en

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ Benoît Peeters, *op. cit.*, p. 44.

¹⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

page des panneaux de l'exposition répond par un équilibre entre vignettes isolées et planche complète. Cependant, qu'en est-il de la dimension plastique évoquée ci-dessus par Peeters ? Le dispositif que nous venons d'analyser suffit-il à la sauvegarder ?

Un primat du texte vis-à-vis des images

A vrai dire, nous n'en sommes pas certain et gardons, malgré tous les points positifs mis en évidence, quelques réserves à ce propos. En fait, si la structure fixe de la mise en page ménage un bel effet d'unité, elle trahit également un primat du texte (placé en haut à gauche, position clé dans nos sociétés occidentales où la lecture s'opère de gauche à droite et de haut en bas)²⁰ sur les images qui sont dès lors considérées comme de simples illustrations, ainsi que nous en informe le descriptif d'*Imaginaires du futur* sur le site du GrEBD qui signale que divers membres de l'UNIL « ont été invités à élaborer des panneaux dans lesquels ils proposent de façon synthétique une réflexion sur le genre de la bande dessinée de science-fiction franco-belge et *illustrent leur propos* par un choix d'images notamment issues des fonds documentaires de la Maison d'Ailleurs » (nous soulignons).

Cette pratique ne va pas de soi, pensons-nous. L'horizon d'attente d'un spectateur d'une exposition artistique, qu'il soit étudiant ou autre, est de focaliser son attention et son regard en priorité sur les objets d'art qui s'offrent à sa vue ; c'est pour entrer en relation avec eux, pour être affecté par leur rencontre qu'il fait le déplacement. Cela ne signifie bien sûr pas qu'il n'y ait jamais de cohérence d'ensemble et de fil rouge qui unissent entre eux, dans une même perspective, les différents objets présentés ; néanmoins, nous avons l'impression que la réflexion y demeure le plus souvent au service des œuvres et non l'inverse. Pour notre part, nous n'éprouvons une préférence ni pour le primat de l'appareil critique ni pour celui des objets d'art : comme nous le disions auparavant, nous viserions plutôt la création d'un nouvel « organisme », autonome mais inscrit dans un domaine plus vaste, auquel chaque élément présent participerait. Cela suppose un agencement horizontal du matériau qui garantisse sa présentation de tout phénomène d'aliénation *a priori* de tel paramètre à tel autre.

Dans le cas d'*Imaginaires du futur*, on pourrait se demander quel effet aurait produit une simple rotation de ses trois composantes concernant quelques-uns de ses panneaux. Conforter de temps en temps le spectateur dans sa tendance à d'abord prendre connaissance des images, lui indiquer par-là implicitement que c'est aussi de cette expérience du regard qu'il s'agit tout autant que du déploiement d'un savoir savant sur les objets exposés, ne serait-ce pas aussi en cela que consiste un travail de médiation formelle des contenus, comme un chef d'orchestre ménage des respirations et des silences dans la matière sonore qu'il façonne ou l'architecte des fenêtres dans la paroi qu'il dessine ?

Pour atténuer une position d'extériorité des réflexions vis-à-vis de leurs objets, on aurait pu faire plus

²⁰ On peut tout de même nuancer cette domination spatiale du texte dans les panneaux en signalant que la place dont il dispose est moins grande que celle occupée par les images.

souvent référence à la mise en page des planches sélectionnées. Certes ce n'est pas chose facile lorsque l'espace à disposition pour le texte est si limité, mais demeurer constamment dans un système de renvoi du texte à l'image qui s'effectue sur le mode de l'allusion, c'est laisser systématiquement implicite les raisons de la liaison que l'on opère, comme si l'on pouvait toujours compter sur une forme d'évidence de l'image pour assurer le pont avec le texte.

De fait, dans les différents panneaux, il n'est pas toujours aisés de savoir pourquoi tel extrait a été choisi plutôt qu'un autre. Un exemple éclairera notre propos. Nous le tirons du panneau intitulé « Voyages entre utopie et dystopie », par ailleurs tout à fait réussi. Nous citons ci-après la phrase qui prépare le renvoi à la planche d'un album de Christin et Mézières :

Laureline s'opposera d'ailleurs à la volonté impérialiste de Galaxy, son employeur, en se positionnant sur Point Central, « organisme mosaïque où se résume l'inouïe diversité de l'univers », en faveur du libre droit du « Peuple des Ombres ».

Sur la planche particulièrement belle de Mézières, cinq vignettes s'articulent. Les trois premières, plus verticales, sont disposées côté à côté et occupent à peu près la moitié de la page, les cases du bord ont la même largeur, celle du centre est au moins deux fois moins large que les autres. Les deux dernières sont superposées horizontalement l'une sur l'autre, la quatrième est un peu plus de deux fois moins haute que la cinquième. En s'inspirant d'une méthode employée par Groensteen²¹, nous pouvons résumer l'apport narratif de la planche en une seule phrase : « Un vaisseau traverse l'espace et se rend sur une planète, au moins en partie recouverte d'eau, pour se poser sur la plage d'une île où des habitants à l'allure étrange accueillent les deux nouveaux arrivants et leur apprennent qu'il s'agit de "la planète sans nom" et qu'ils y étaient attendus ». Les trois premières cases, au haut de la page et tout en verticalité, accueille très naturellement le vol du vaisseau²², tandis que l'horizontalité des deux suivantes rend sensible l'atterrissement des personnages dans un monde où le champ de vision s'ouvre sur l'horizon élargi de la mer.

Maintenant, si nous essayons de rétablir les liens qui unissent le texte du panneau à l'image, nous constatons tout d'abord avec perplexité que Laureline, dont il est principalement question dans le commentaire, n'apparaît (sauf erreur) nulle part dans la planche ; ce n'est donc probablement pas son opposition à Galaxy que l'on cherche à illustrer. La page sélectionnée ne permet pas non plus d'éclairer ce que peut bien être cet « organisme mosaïque où se résume l'inouïe diversité de l'univers » nommé Point Central. Est-ce donc pour nous montrer le « Peuple des Ombres » que l'on nous présente cette planche ? D'une part, la dernière image aurait seule suffit à remplir ce but ; d'autre part, le rôle de la cinquième et de la sixième illustration serait alors tout à fait redondant. Finalement, force est de

²¹ Thierry Groensteen, *op. cit.*, 1999, p. 126-127.

²² Réfléchir sur les stratégies graphiques imaginées par la bande dessinée pour représenter les déplacements dans l'hyperespace serait absolument passionnant : la richesse visuelle de la première case de la planche de Mézières le prouve suffisamment.

constater que, dans cet exemple, le lien entre texte et image est passablement ténu, ce qui peut laisser une impression d'arbitraire au spectateur. Or, à notre avis, le but de ces panneaux est plutôt de créer de la consistance, justement, ce qui ne peut se faire qu'à travers un dispositif réticulaire dont chaque relation contribue à renforcer la valeur de signification et la puissance d'évocation. A remarquer que c'est une véritable gageure lorsque l'on a si peu de mots à disposition. Néanmoins, si la question de départ avait porté directement sur l'apport spécifique de la bande dessinée pour représenter les « Voyages entre utopie et dystopie », peut-être aurait-il été dès lors moins difficile de tisser des liens entre le texte et l'image.

La mise en page de la bande dessinée de science-fiction : une question à développer ?

Par suite, les questions de mise en page auraient pris une importance plus grande. En effet, dans *Imaginaires du futur*, ces dernières ont été "rassemblées" sur le troisième panneau qui traite des « Mutations stylistiques » dans la bande dessinée franco-belge de science-fiction. Le terme de « mutation » est ici particulièrement intéressant ; il évoque un vocabulaire biologique (donc scientifique), mais sert en fait à désigner un processus historique de transformation. On peut en outre le rapprocher d'une caractéristique importante de la bande dessinée selon Peeters, la métamorphose :

Ce caractère partiel de la case peut prendre de multiples formes. Les unes concernent plutôt l'espace. [...]
Les autres relèvent plutôt du temps, l'une de ses figures privilégiées étant sans conteste la métamorphose.

La prééminence de cette figure est la conséquence de l'incomplétude de la case, dans la mesure où c'est l'enchaînement des vignettes qui soutient le récit en bande dessinée et non une image isolée de-ci de-là. Pour assurer le passage d'une case à l'autre, le dessin doit très souvent reprendre différents éléments auxquels il applique diverses transformations (sachant qu'une absence de changement au niveau graphique, en tant que toujours déjà inscrite dans un continuum narratif, est porteuse de sens et d'éléments nouveaux). Ce principe de métamorphose n'est pas si éloigné du principe de « mutation » qui prolifère dans l'imaginaire de la science-fiction. Le troisième panneau attire d'ailleurs l'attention du visiteur sur des modifications stylistiques telles que l'abandon progressif d'un dessin académique et l'éclatement plus fréquent de la composition traditionnelle de la planche, comme si, dans son évolution, le médium souscrivait de plus en plus aux impératifs formels du genre.

Dès lors, dans les panneaux consacrés à la nature monstrueuse (parfois même partiellement mécanisée) imaginée par la bande dessinée de science-fiction, il aurait été possible de montrer comment le support lui-même est affecté par son objet et, comme lui, mute. Ainsi, la force fascinatrice de la planche tirée des *Mondes d'Aldébaran* de Léo présentée dans le treizième panneau est le fait d'une mise en page qui s'agence comme environnement esthétique naturel de la créature qui s'y déploie : la disposition singulière des quatre dernières cases, aux bords verticaux diagonaux, tout en hauteur et

découpées inégalement par la marge (l'image tout à gauche étant beaucoup plus petite que celle tout à droite), épouse admirablement le mouvement d'attaque fulgurant du reptile, s'approchant toujours plus de sa cible ; l'agression de la créature semble née du découpage de l'espace, mais la dynamique générative inverse (de l'agression au découpage) est aussi à l'œuvre : une cocontamination simultanée de la forme et du fond, de l'espace et du temps tisse le cocon du monstre (la maladie) qui jaillit du marais de la page.

Quoique nous touchions ici aux zones enfouies d'un imaginaire qui dépasse probablement celui de la seule bande dessinée de science-fiction, nous voyons de quelle manière il y rencontre un terrain particulièrement fertile, et ce grâce aux ressources propres que mobilisent le médium. « On n'a jamais une idée en général »²³, déclare Gilles Deleuze dans une conférence célèbre, car une idée, à ses yeux, est toujours déjà engagée. Par conséquent, ce ne serait pas la même chose, selon ce philosophe, d'avoir une idée de science-fiction en roman, en cinéma ou en bande dessinée. A notre avis, l'attaque du reptile mutant telle que nous l'avons décrite est une idée de science-fiction qui appartient en propre à la bande dessinée (nous avons déjà signalé précédemment que le septième art privilégie un format uniforme : le motif de l'agression devrait donc être mis en scène différemment, ce qui n'exclut nullement rencontres et influences des différents médiums entre eux).

On le voit, en s'arrêtant un moment à des questions de mise en page, on découvre tout un pan de l'effort spécifique de pensée dépensé par le créateur de bande dessinée²⁴. En outre, par ce biais, la planche cesse de servir de simple illustration à un propos théorique plus vaste, mais, au contraire, nourrit et stimule la réflexion en lui offrant des images, des outils et des concepts (potentiellement transférables à d'autres contextes, cela va de soi), le tout dans une dynamique continue de prolongement mutuel qui donne une véritable consistance aux supports de médiation ainsi façonnés. S'il est vrai qu'une idée est toujours déjà engagée, alors une réflexion, semble-t-il, enfonce toujours déjà ses racines en un territoire déterminé ; dès lors, pourquoi ne pas considérer les vignettes et les planches d'*Imaginaires du futur* comme le sol d'une planète étrangère où le médiateur sèmerait les graines monstrueuses d'une pensée ?

On pourrait objecter qu'une telle méthode mènerait à un hermétisme intellectuel de mauvais aloi. Ce n'est pas certain. En tirant au maximum partie du matériel exposé, elle favoriserait plutôt la création d'un univers de référence commun. Est-ce à dire que l'apport de l'appareil critique d'*Imaginaires du futur* est négligeable ? On aurait tort de le croire. Le travail de contextualisation historique est absolument remarquable et précieux, aucun doute là-dessus. La progression chronologique est également très bien menée. En fait, de notre point de vue, il s'agirait simplement de briser de temps

²³ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création*, conférence donnée dans le cadre des « Mardis de la Fondation », 17 mars 1987. Disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2OyuMJMrCRw> [consulté le 17 mai 2017].

²⁴ Et notamment Frédéric Peeters qui possède un talent remarquable en ce qui concerne la fusion singulière de tous les éléments de son art.

en temps la chaîne des causes et des effets pour tenter de redonner à la planche de bande dessinée sa pleine nature d'événement.

L'absence d'objets originaux, un réel problème ?

Une autre chose aurait pu enrichir et rendre plus présent ou plus incarné le parcours historique proposé. En effet, on peut se demander dans quelle mesure il n'aurait pas été possible d'agrémenter la visite de l'exposition de divers objets, comme des albums, des magazines, éventuellement quelques planches originales etc. Les contemporains de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* lui avaient fait un reproche qui allait dans ce sens, comme le rapporte Thierry Groensteen :

De cette déception témoigne, par exemple, la critique de l'exposition parue le 19 avril 1967 dans le *Nouvel Observateur* sous la plume d'André Fermigier : « *On aurait pu raconter de façon charmante l'histoire de la bande dessinée, montrer d'anciens albums, des journaux d'hier et d'aujourd'hui, faire sentir tout ce parfum en effet assez savoureux d'art populaire, d'encre d'imprimerie, de naïveté visuelle... [...] Ici, rien, pas un fait, pas un document. Les objets, les livres, les journaux sont remplacés par d'affreuses photographies blafardes commentées avec une incroyable cuistrerie.* » Futur éditeur de science-fiction et auteur de plusieurs livres sur la bande dessinée, Jacques Sadoul déclare, pour son compte : « *Je n'ai pas pu me résoudre à aller voir cette exposition lorsque j'ai appris qu'aucun des journaux, aucun des albums chers à mon enfance n'étaient exposés, mais seulement des reproductions photographiques.* »²⁵

A notre avis, si ce type de matériau est effectivement devenu quasiment indispensable dans le cadre d'une exposition adressée au grand public, c'est tout de même moins le cas dans la perspective d'une diffusion qui s'effectue dans l'enceinte de l'Université. En outre, il ne faut pas oublier que ces témoignages datent de la seconde moitié des années soixante, moment où la méfiance à l'égard d'un éventuel discours académique sur la bande dessinée était encore bien plus prégnant qu'aujourd'hui. Il faut finalement remarquer à ce sujet que l'exposition étant destinée à être itinérante, la présence d'objets (vraisemblablement prêtés) aurait pu être problématique.

En plus de ce caractère transportable, qui contribue à faire de cette exposition un outil de médiation original, le matériel d'*Imaginaires du futur* ne semble pas clos sur lui-même. Il semble au contraire possible d'ajouter de nouveaux panneaux à l'ensemble : le panorama historique étant posé, la listes des différents thèmes (le statut des femmes, le robot...) développés par après est très aisément prolongeable. C'est d'ailleurs ce que nous nous sommes proposés de faire (cf. annexe), en choisissant de développer une thématique assez visuelle : la foule. Nous avons essayé de nous soumettre aux contraintes de l'exercice et avons donc dû privilégier des relations allusives aux vignettes, ce qui nous a convaincu de la nécessité d'un espace textuel distinct consacré au commentaire des images.

²⁵ Thierry Groensteen, *op. cit.*, 2006, p. 158. Les citations sont tirées de *Fiction*, n° 164, juillet 1967, p. 150.

Conclusion

Au terme de ce travail, nous voyons plus concrètement de quelle manière des questions importantes de médiation interviennent déjà au niveau de la conception d'une exposition. Pour *Imaginaires du futur*, nous avons vu que, comme elle s'adressait premièrement plutôt à un public universitaire, le travail d'adaptation du savoir académique transmis pouvait être quelque peu allégé. Nous sommes tout de même revenu sur plusieurs points intéressants concernant la médiation.

Tout d'abord, nous avons vu l'intérêt qu'il y avait à comparer le traitement d'un imaginaire propre au genre de la science-fiction en bande dessinée et en cinéma, dans la mesure où l'on constate une multiplicité d'échanges de l'un à l'autre. Cependant, si ce rapprochement peut être stimulant et probant sur le plan heuristique pour des spectateurs plus familiers avec le septième qu'avec le neuvième art, nous avons remarqué qu'il gagnait à être problématisé et explicitement argumenté : dans le cas contraire, on courait le risque que le visiteur n'envisage les développements sur le cinéma comme un ajout quelque peu annexe à l'exposition qui en compliquerait inutilement le propos.

Par rapport aux panneaux, nous avons salué l'unité générale obtenue grâce à une mise en page uniforme. Nous avons également souligné les vertus de leur isomorphie avec la double page de bande dessinée : en convoquant un mode de lecture similaire, il nous plongeait tout de suite dans l'univers désiré. La présence de vignettes isolées et de planches complètes étaient également un atout dans la mesure où la case, ainsi que la définit Peeters, peut être conçue comme une image en déséquilibre, écartelée « entre son désir d'autonomie et son inscription dans le récit » : c'est là à notre avis un bon exemple d'une plus-value apportée par le savoir académique à l'égard d'une question de médiation.

Cependant, le revers de la médaille quant à l'uniformité de la mise en page, est qu'elle tend à favoriser unilatéralement le texte par rapport à l'image qui n'est dès lors présente que pour illustrer tel ou tel point de la réflexion. Pour notre part, nous serions plutôt pour une valorisation plus horizontale des éléments qui interviennent dans les panneaux. Les relations du texte et des images, pour ce faire, devraient moins souvent être envisagées sur le mode de l'allusion du premier aux secondes – ces dernières obéissant ainsi à une sorte d'invocation de l'écrit en s'offrant au regard du spectateur – mais comme une coconstruction mutuelle (avec réciprocité des influences) d'un univers de référence commun dans lequel s'immergera le visiteur. Néanmoins, une telle manière d'opérer est difficilement compatible avec le cadre contraignant des panneaux : l'extrême concision des textes ou le nombre imposé de références à des illustrations auxquelles ces derniers devaient souscrire sont autant de facteurs qui conditionnent par avance les contenus transmis. Comment atténuer ces contraintes ? C'est une question de médiation dont la réponse n'est pas si aisée ; peut-être pourrait-on imaginer l'ajout de « bulles » de texte consacrées uniquement au commentaire des images.

Finalement, quoique d'aucuns pourraient regretter l'absence d'objets « originaux », nous avons vu que celle-ci s'expliquait aussi bien pour des raisons pratiques que contextuelles. Pour notre part, plutôt

que d'insister sur l'éternel débat de l'authenticité et de la reproduction que nous évoquions en introduction, nous avons plutôt cherché à montrer de quelle manière la mise au jour du travail de l'imaginaire propre à la bande dessinée constitue un moyen privilégié de faire partager à d'autres l'amour qu'on lui porte.

Bibliographie

ABOUDRAR, Bruno Nassim, MAIRESSE, François, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2016.

GROENSTEEN, Thierry, *La bande-dessinée au tournant*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017.

GROENSTEEN, Thierry, *Un objet culturel non identifié : La bande dessinée*, Angoulême, Edition de l'An 2, 2006.

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

GUILBERT, Xavier, « La légitimation en devenir de la bande dessinée », *Comicalités* [en ligne], Théorisations et médiations graphiques, mis en ligne le 17 mai 2011, consulté le 7 mai 2017.
Disponible à l'adresse : <http://comicalites.revues.org/181>.

L'invention de la bande dessinée, texte de Rodolphe Töpffer réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Paris, Hermann, « Savoir : sur l'art », 1994.

PEETERS, Benoît, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, « Champs : arts », 2003 [Casterman, 1998].