



ISSN 1961-9359

ISSN en ligne 2260-6513

L'affiche rencontre la bande dessinée. Les œuvres d'Exem

Laura Klára Lukács

Université de Pécs, Hongrie
lukacslauraklara@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6945-1289>

Gyula Maksa

Université de Pécs, Hongrie
maksagyula@pte.hu

<https://orcid.org/0000-0001-5733-0033>

Reçu le 21-10-2020 / Évalué le 11-02-2021 / Accepté le 17-05-2021

Résumé

L'art de l'affiche et la culture de la bande dessinée de Genève sont désormais officiellement reconnus comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse. Certaines organisations locales sont également impliquées dans l'utilisation de l'affiche BD pour communiquer leurs messages. L'affiche BD genevoise combine les spécificités de la bande dessinée à celles de l'affiche. Elle hérite de l'affiche sa taille, son support, et son ton mobilisateur. Certaines caractéristiques de la bande dessinée fusionnent la conception traditionnelle de l'affiche suisse. En analysant des œuvres d'Exem (Emmanuel Excoffier), cet article découvre comment l'affiche et la bande dessinée fonctionnent ensemble en engendrant un média hybride : l'affiche BD.

Mots-clés : affiche BD, Exem, Genève

El cartel se encuentra con los cómics. Obras de arte de Exem

Resumen

El arte del cartel y la cultura del cómic de Ginebra son ahora reconocidos oficialmente como una «tradición viva» por la Confederación Suiza. Algunas organizaciones locales también están involucradas en el uso de carteles-cómic para comunicar sus mensajes. El libro del cartel del cómic de Ginebra combina las particularidades de los cómics con las del cartel. Hereda su tamaño, su soporte y su tono movilizador del cartel, y fusiona algunas características de los cómics con las tradiciones del diseño de los carteles suizos. Al analizar algunas de las obras de arte de Exem (Emmanuel Excoffier), este artículo descubre cómo el cartel y el cómic pueden trabajar juntos, creando un medio híbrido: el cartel del cómic.

Palabras clave: cartel del cómic, Exem, Ginebra

Poster meets comics. Artworks by Exem

Abstract

The poster art and the comic culture of Geneva are now officially recognized as a “living tradition” by the Swiss Confederation. Certain local organizations are also involved in the use of comic posters to communicate their message. The Geneva comic book poster combines the specificities of comics with those of the poster. It inherits its size, its support, and its mobilizing tone from the poster, and it merges some features of comics with the traditions of Swiss poster design. By analyzing some artworks of Exem (Emmanuel Excoffier), this article discovers how the poster and the comic book can work together, creating a hybrid medium: the comic poster.

Keywords : comic poster, Exem, Geneva

Introduction¹

Genève est un lieu privilégié pour la culture de la bande dessinée de langue française. Non seulement grâce aux auteurs marquants comme Rodolphe Töpffer, professeur de rhétorique et de littérature à l’Académie de Genève, considéré par beaucoup (par exemple Groensteen, Peeters, 1994 ; Kunzle, 2007) comme « l’inventeur » ou « le père » de la bande dessinée ou Zep (Philippe Chappuis), l’auteur de Titeuf qui est également un artiste genevois mondialement reconnu. Dans les années 1980 et 90, les dessinateurs et le public genevois ont institutionnalisé avec succès un média hybride de l’affiche et de la bande dessinée - on pourrait dire « local ». Dans cet article, nous démontrons les spécificités du contexte genevois qui rendent possible l’émergence de cette hybridation médiatique. Après, nous analysons les caractéristiques de ce nouveau phénomène médiatique, qu’on appelle l’*affiche BD*, par quelques œuvres d’Emmanuel Excoffier, connu sous le nom d’Exem, dessinateur de bande dessinée et affichiste genevois. Il est un auteur marquant dans le domaine de l’affiche BD genevois, par le grand nombre et la qualité exceptionnelle de ses affiches qu’il réalise depuis les années 80, surtout dans le domaine politique et sociale.

Genève, cité de la bande dessinée

Les recherches sur les courants transculturels de la mondialisation et l’approche géopolitique des médias accordent une attention particulière à la concentration de pouvoir économique et culturelle des médias dans l’espace, appelée les cités des médias. D’une part, les cités des médias sont des espaces spécialisés dans la production médiatique, par exemple des centres traditionnels du cinéma ou des

« média » d'info-communication (Boulanger, 2014 : 70-74). D'autre part, les cités des médias sont aussi des villes mondialisées, qui - même si leur taille ne justifie pas le statut de véritable métropole - sont les centres financiers, intellectuels et culturels, et accueillent souvent des entreprises médiatiques, informatiques et de recherche. Dans ces villes, un environnement culturellement diversifié et des lieux de formation de haute qualité inspirent les créateurs de la production, ainsi que le public et les utilisateurs des médias (Hepp, 2006 : 165-177).

Genève est devenue « une cité de la bande dessinée » au cours des dernières décennies. Cela est démontré non seulement par le large éventail de bandes dessinées disponibles dans les collections publiques et dans les galeries, mais aussi par la présence massive des affiches, des panneaux et des peintures murales de type « bande dessinée » dans la rue, qui imprègnent la vie quotidienne de Genève. La reconnaissance institutionnelle du neuvième art s'impose par des prix annuels pour les créateurs de bande dessinée, comme le Prix Töpffer, ou par des expositions et d'autres événements de bande dessinée suivis avec un vif intérêt des médias locaux. La création d'un établissement d'enseignement supérieur spécialisé, ESBD (École supérieure de bande dessinée et d'illustration de Genève), lancé en septembre 2017, témoigne également de la haute estime de la bande dessinée. Les habitants, les décideurs, les institutions culturelles, les partis politiques, les entreprises locales et les ONG, ou du moins un nombre important d'entre eux, considèrent les importants contributeurs locaux ainsi que près de deux siècles d'histoire et d'évolution contemporaine de la bande dessinée comme leur propre tradition.

Le nom de Genève peut faire référence à la ville de cette tradition, mais il est peut-être plus convenable de parler de la République et Canton de Genève. L'émergence de Genève en tant que « cité de la bande dessinée » est le résultat d'un développement passionnant de l'histoire des médias. Rodolphe Töpffer (1799-1846) est l'auteur genevois le plus acclamé de la (proto-) bande dessinée du XIX^e siècle. Des œuvres influentes des études internationales de la bande dessinée considèrent Rodolphe Töpffer comme le « père » ou « l'inventeur » de la bande dessinée moderne (Groensteen, Peeters, 1994 ; Kunzle 2007), et aussi comme le premier théoricien de la Bande Dessinée (Töpffer, [1845] 1994). Il a même abordé le sujet du *style visuel et narratif clair et éclairant* qui évite les éléments « accessoires » - des idées reflétées plus tard par les artistes suivant le style que le Néerlandais Joost Swarte a appelé *la ligne claire*, parmi lesquels le plus connu est le dessinateur belge, Hergé (Groensteen, Peeters, 1994 : 31-43).

La ligne claire est devenue un style important pour les artistes et le public de la bande dessinée genevoise, en particulier dans le dernier quart du XX^e siècle, lorsque l'institutionnalisation de la riche tradition de l'affiche suisse et genevoise

croisée avec un environnement médiatique basé sur la bande dessinée a débuté. Le public genevois s'est approprié cet hybride de bande dessinée et d'affiche et il l'a considéré comme une entité essentiellement genevoise. L'affiche BD s'est résolument et réflexivement engagée dans la localité. C'est une sorte d'affiche qui utilise des procédés « à la bande dessinée », d'où vient son nom : l'*affiche BD* (Herbez 1991 ; 1996). La diffusion des affiches BD dans la République et canton de Genève a été encouragée d'une part, par l'activité des organisations en quête d'éducation civique et de sensibilisation sociale, et d'autre part, en réponse à une demande croissante d'affiches en raison des référendums fréquents impulsés par le système politique suisse engagé pour la démocratie directe.

Désormais le média de l'affiche a connu une reconnaissance générale en Suisse. Rien ne le prouve mieux que l'existence d'une base de données accessible sur internet, la *Collection suisse des affiches*², qui rassemble les affiches numérisées par de nombreuses bibliothèques et des musées suisses. Si le visiteur du site choisit de regarder parmi les galeries en ligne celle de la Bibliothèque de Genève, il perçoit un grand nombre des créations par des auteurs de BD genevois comme Gérald Poussin, Aloys (Yves Robellaz), Tom Tirabosco, Zep et Exem. La prédominance de l'affiche BD de Genève, désormais officiellement reconnue comme patrimoine culturel immatériel suisse et comme une « tradition vivante », se traduit par le fait que près de 2 000 affiches de plus de 50 artistes de la période 1969-2010 sont enregistrés (Traditions vivantes, 2012 : 4). Bien que Genève ne soit pas un centre d'édition de bande dessinée aussi important que Bruxelles ou Paris, le croisement unique de l'affiche et de la bande dessinée avec la communication sociale et la vie quotidienne en fait une ville très importante dans la culture de la bande dessinée francophone.

La Suisse se caractérise par un système politique fédérale et décentralisé qui laisse un grand espace à la démocratie directe, et donc qui constitue un environnement favorable à certains moyens de communication médiatique et politique (Windisch, 1997 ; 1998) comme à l'affiche BD qui « entre en scène » à Genève dans les années 1980 (Herbez, 1991). La demande d'affiche des référendums fréquents au niveau cantonal ou communal a lancé et diffusé l'affiche BD. En étudiant le travail d'Exem, l'un des créateurs renommés de l'affiche BD, il est clair que les dessinateurs genevois ont l'opportunité de créer des affiches de ce genre dans le cadre non seulement des référendums, mais aussi dans d'autres types de campagne de communication. Par exemple, ils participent régulièrement aux activités des organisations internationales ou à celles des organisations non gouvernementales locales (ONG). Les affichistes de bandes dessinées reçoivent des commandes non seulement pour des tâches liées aux référendums, mais ils participent aussi

régulièrement à d'autres campagnes, telles que les initiatives de communication des organisations internationales ou des ONG locales.

Depuis 1989, cinq campagnes du Centre Social Protestant de Genève ont été menées principalement via le support de l'affiche de BD (Herbez, 1996, 53-54). De plus, commandé par l'Église protestante de Genève, un calendrier de la bande dessinée, le *Calvindrier 2009* a été créé pour marquer le 500^e anniversaire de la naissance de Jean Calvin. Ce calendrier ne se contente pas de recueillir les principaux détails des événements de l'année Calvin à Genève, mais il comprend en plus des textes éducatifs illustrés par des œuvres de quinze dessinateurs genevois. *Calvindrier 2009* est un bon exemple d'un groupe d'artistes de bande dessinée créant une œuvre collective, qui se concentre sur un événement ou un personnage historique, et les artistes en mettant l'accent sur leur propre point de vue, rendant clair leur propre rapport au représenté. Ils ont créé diverses représentations de Calvin, par leur style graphique et parfois par des éléments thématiques qui font également références aux œuvres d'artistes de bande dessinée participant à ce projet collectif. Le personnage emblématique du canard dans les œuvres de Tom Tirabosco apparaît à côté de Calvin. Zep, qui dessine des gags comiques de concerts, montre la figure du guitariste électrique Calvin en illustrant les passages de *Calvindrier* sur les psaumes. Exem, célèbre pour ses affiches BD polémiques, traite du cas de Servet. On rencontre parfois des solutions assez audacieuses : comme la scène de carnaval dessinée par Aloys, le dessin humoristique de Buche sur le mariage de Calvin, la méta-image de Pierre Wazem illustrant le problème de la représentation picturale pour les réformateurs, ou l'œuvre de Frederik Peeters, dans laquelle Calvin comme surfeur dirige notre attention vers un texte sur la prédestination. L'introduction de la publication réfléchit sur la tradition et l'enracinement local de l'affiche BD de Genève, ainsi que sur l'attitude de l'Église protestante de Genève à cet égard, et explique également la diversité offerte par les dessins mettant en évidence certains aspects de la vie ou de la pensée de Calvin :

*Sensible à une tradition déjà bien ancrée dans notre République par l'affichage culturel et politique, l'Église protestante de Genève a donc sollicité une petite quinzaine de dessinatrices et dessinateurs de BD genevois. Avec curiosité et intérêt, ils ont accepté de relever le défi de ce *Calvindrier* [...]. Chaque dessin illustre avec liberté de ton une notice qui évoque un aspect de la vie ou de la pensée de Calvin. (Association Jubilé Calvin09, 2008).*

En résumé, on peut donc dire que des organisations très différentes sont également impliquées dans la transmission, dans la mise en forme et dans la promotion de la culture de la tradition de l'affiche et de la bande dessinée genevoise, officiellement considérée comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse.

L'affiche BD genevoise, un média hybride

Il est important de définir un cadre théorique pour que nous puissions démontrer les spécificités de l'hybridation de l'affiche et la bande dessinée. Pour celui-ci, nous utilisons le concept de la médiativité de Philippe Marion et la théorie de l'iconotexte de Michael Nerlich expliqués plus en détail par la suite. Après nous démontrons quelques spécificités de l'œuvre d'Exem sur le plan stylistique à l'aide des œuvres théoriques de Thierry Groensteen et Thierry Smolderen. Philippe Marion réfléchit sur l'opposition établie entre les médias scripturaux et iconiques dans le cadre de son traitement de la médiativité. Il attire l'attention sur l'existence des médias qui mobilisent plusieurs voix d'expression parallèlement pour créer des pragmatiques complexes, par exemple ceux de la bande dessinée ou l'affiche qui sont des médias scripto-visuels (Marion, 1997 : 80). L'affiche, comme la bande dessinée, incarne une dualité des dispositifs textuels et visuels. Comme ses deux médias d'origine, l'affiche BD se classe comme un iconotexte, pour reprendre le terme de Michael Nerlich (Nerlich, 1990 : 268). Cette expression décrit une juxtaposition du texte et de l'image, sans établir une hiérarchie entre les dispositifs. Il n'y a aucune subordination entre les deux : ni le texte ni l'image ne fonctionnent en tant qu'une simple illustration de l'autre. L'iconotexte est donc une unité du caractère mixte, dont les deux composants sont dans un rapport dialogique.

Dans le cas de l'affiche BD, il s'agit par conséquent d'une complexité à plusieurs niveaux, car elle est originaire de deux médias, qui réunissent chacun le texte et l'image. Le visuel et le textuel se lient dans la bande dessinée d'une manière indissociable, car ils se complètent réciproquement. Le lecteur reçoit des informations sur deux voies de communication, à travers des éléments textuels et des images. Une affiche, soit politique, culturelle, ou publicitaire, fonctionne de la même manière : elle vise à convaincre à la fois par la visualité et par la textualité. Au-delà de cet aspect qui prouve leur similarité, la médiativité de l'affiche et de la bande dessinée est réalisée bien différemment. Par la médiativité, Philippe Marion comprend un concept qui rassemble des paramètres de la capacité d'un média à représenter et à placer cette représentation dans une dynamique communicationnelle (Marion, 1997 : 80). Malgré quelques points communs, on dirait que l'affiche et la bande dessinée sont quand même bien différents quant à leurs dimensions de médiativité, par exemple leurs dispositifs techniques, leurs conditions de diffusion, ou la nature de leurs supports. Les différents paramètres influencent le sens du message transmis et transforme le mode de réception aussi, car la narrativité d'un média se nourrit de sa médiativité (Marion, 1997 : 84). Ce qu'on voit dans le cas de l'affiche BD, c'est que les deux médias de l'affiche et de la bande dessinée sont capables de fusionner dans un nouveau média avec une capacité narrative et

sa propre médiativité, un amalgame des caractéristiques de ces deux médias de ressource.

Examinons maintenant, à travers quelques exemples des affiches BD, comment les différentes dimensions de la médiativité de ces deux médias d'origine sont capables de converger. Par exemple, le mode de mise en page est très différent dans les deux cas. La mise en page typique de la bande dessinée est la planche qui réunit toutes les vignettes sur la page dans un ensemble structuré. Les instances distinguées de la narration sont organisées selon les exigences de la lecture linéaire, pour qu'on puisse suivre case par case le récit dans l'ordre chronologique. La même disposition se prête à la lecture tabulaire qui permet une vision simultanée et plus holistique de la planche entière. Bien que les différentes phases de l'action soient découpées et représentées séparément, chacune encadrée par une vignette distincte, ils forment une unité d'ensemble dans l'espace de la planche (Hatfield, 2009 : 140). « En bande dessinée, l'image se conjugue toujours en pluriel et toute page est un multicadre. » - résume Benoît Peeters (1993 : 22). En contraste avec la multiplicité des images liée à la bande dessinée, l'affiche s'exprime toujours par une image individuelle qui est capable de transmettre son message toute seule.

De prime abord, il est donc difficile de trouver des points communs entre les systèmes de la composition de ces deux médias, mais l'affiche BD arrive à les compatibiliser. Exem a réalisé des affiches BD avec une mise en page « à entrées multiples » qui donne l'effet tabulaire de la bande dessinée (Herbez, 2005 : 54). Dans ce cas-là, il s'agit d'une image complexe où plusieurs activités se déroulent parallèlement et indépendamment de l'une à l'autre. De cette manière, la composition de l'affiche est très animée et dynamique, tout comme celle d'une planche de la bande dessinée sur laquelle les frontières des cases sont effacées. Une affiche BD d'Exem commandée par le Centre social protestant en 1992 démontre très clairement une mise en page tabulaire : dans un espace ouvert d'un bistrot une multitude de personnages sont engagés dans des activités diverses, représentant le répertoire des services offerts par cette institution caritative (*Appel de fonds pour le Centre social protestant de Genève*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, 1992, voir Herbez, 2005 : 54). Dans son œuvre intitulée *La bande dessinée*, Pierre Fresnault-Deruelle énumère différents types d'images-textes qu'il classe en tant que des « cas d'interférences » avec la bande dessinée. Il entend par là des genres du dessin, qui révèlent une étroite ressemblance sémiologique ou formelle avec la bande dessinée (Fresnault-Deruelle, 2009 : 32). Il mentionne le dessin architecte parmi ces genres connexes, parce qu'il interfère avec la bande dessinée par sa capacité narrative. Il note que la représentation des intérieurs ou des décors urbains sont « potentiellement des lieux d'intrigue », donc des espaces porteurs de narrativité

(Fresnault-Deruelle, 2009 : 34). Cette fois, l'affiche BD est une compilation de plusieurs images interdépendantes et juxtaposées, ce qui est caractéristique à la planche de bande dessinée.

Plus souvent l'affiche BD opte pour une seule image individuelle qui reflète plutôt la composition de l'affiche en générale. Or, l'image singulière n'est pas non plus tout à fait absente de l'univers de la bande dessinée. La couverture fait partie des éléments les plus importants du paratexte public d'une bande dessinée, où le dessinateur s'adresse aux lecteurs de son album. Tout comme à l'intérieur de l'album, l'image et texte apparaissent ensemble sur la couverture des bandes dessinées. Même si le titre est donné un endroit et une typographie spéciale, il y a toujours une illustration spécifique aussi, une image bien choisie et composée d'un graphisme plus élaboré que la plupart des vignettes de l'album. Selon Pierre Fresnault-Deruelle, le dessin sur la couverture change son statut de celui d'une image qui véhicule une miette de la narration à celui d'une image autonome : une véritable illustration « émancipée » qui est capable de représenter le récit tout entier (Fresnault-Deruelle, 1988 : 111). De cette manière, l'illustration fonctionne en tant que métonymie : on prend une partie de l'ensemble pour le tout. Il observe également que l'illustration de la couverture a un rôle de l'accroche, parce qu'elle annonce d'une façon fascinante le thème de l'album (Fresnault-Deruelle, 2009 : 101). Donc, le dessin de la couverture doit être simple et clair pour attirer l'attention, mais il doit aussi être complexe pour retenir le regard et condenser un récit plus vaste dans une seule image qui symbolise l'ensemble de l'album. Comme ce sont des fonctions décisives de la représentation de l'œuvre qui s'expose au monde extérieur à travers sa couverture, les dessinateurs consacrent une attention particulière à la composition de ce paratexte qui est aussi centrale du point de vue de la vente des albums.

Hergé, par exemple a reconnu l'importance de ce paratexte ; il est connu pour avoir planifié soigneusement ses couvertures, et il a été très déçu d'apprendre que l'éditeur n'avait pas respecté ses consignes (Assouilne, 2016 : 199). Dans son œuvre, nous pouvons observer une évolution graduelle concernant la composition de la couverture, qui atteint surtout la mise en page de l'illustration. Sur la couverture de ses premiers albums, il se contente de mettre des images plus petites et moins élaborées, qui ressemblent plus aux vignettes, car elles sont encadrées dans une case, restent délimitées par rapport aux autres éléments de la couverture. Ce n'est que vers le début des années 1940, que grâce au développement de la technologie d'impression, Hergé a élargi l'illustration à la surface entière de la couverture. Depuis ce moment-là, le rôle du dessin est plus accentué dans la composition des couvertures d'Hergé, parce que c'est l'image agrandie qui domine, et donne

l'arrière-plan de tous les autres éléments typographiques, comme le titre de la série et de l'album, le nom de l'auteur et le l'éditeur. Les couvertures d'Hergé ont inspiré de nombreux dessinateurs ; souvent les dessinateurs de la bande dessinée francophone ont créé leurs compositions de couvertures à partir du schéma élaboré par lui. Cette composition propre à l'album de la bande dessinée présente d'étroites ressemblances avec les compositions de l'affiche BD d'Exem. Ces dernières fonctionnent à peu près de la même manière : elles attirent l'attention sur elles-mêmes et représentent des enjeux complexes dans une image emblématique. Le slogan prend la place du titre dans la composition, en haut de l'élément central de l'illustration. Même si certains mots du titre sont très accentués par les moyens typographiques, le dessin reste l'élément clé de la composition d'une affiche BD.

Pour passer du niveau médiatique au plan du style graphique, nous référons au travail théorique de Thierry Groensteen, qui explore le sujet de l'hybridation graphique. Pour faire comprendre l'évolution du phénomène de l'hybridation graphique dans la bande dessinée contemporaine, Thierry Groensteen décrit d'abord comment l'homogénéité du style est devenue une norme dans la production de la bande dessinée populaire durant le XX^e siècle, et après il démontre comment des dessinateurs contemporains essayent de briser ce dogme. Lorsqu'apparaît l'industrie de la bande dessinée au début du XX^e siècle, quelques grandes tendances esthétiques se sont formées qui prédominent même encore aujourd'hui sur l'éventail des styles graphiques de chaque culture de la bande dessinée. Même si chaque auteur a son style propre, leur généalogie stylistique peut être retracée dans les grandes écoles du graphisme. Thierry Groensteen cite l'exemple de la ligne claire, ayant trouvé un cas particulièrement représentatif de l'homogénéité graphique : Hergé suit des règles stylistiques rigoureuses, car avec la permanence de l'encodage graphique, il atteint la lisibilité visuelle et la clarté qu'il vise à tout prix (2014 :168). Sur ses affiches BD donc, Exem profite de ces dernières caractéristiques du style d'Hergé, qui sont aussi favorables sur le champ de l'affiche que dans la bande dessinée.

La visualité de l'affiche a davantage de fonctions complémentaires. Les affiches informent, influencent et décorent en même temps car elles servent à embellir l'espace public ou elles sont placardées. Il s'agit alors évidemment d'une exigence esthétique à laquelle ce média doit répondre. Souvent l'affiche vise aussi à susciter une émotion, par laquelle elle mobilise son public. L'affiche BD répond à ces dernières demandes avec des références à la culture de la bande dessinée francophone. De tels emprunts stylistiques et thématiques n'ont pas seulement une valeur esthétique, mais servent aussi à inciter des réactions vives voir émotionnelles du public plongé dans la culture médiatique de la bande dessinée francophone. Thierry Smolderen, constate que les bases stylistiques de la bande dessinée sont

polygraphiques : ce terme désigne la confrontation et la combinaison de divers styles de l'écriture graphique. Ainsi il conclut que la production des illustrateurs humoristiques est caractérisée par une ironie polygraphique (Smolderen, 2012 : 79). En observant cet aspect polygraphique de l'œuvre d'Exem, nous voyons que son affiche BD est caractérisée par un assemblage des emprunts stylistiques et thématiques, et dans la plupart des cas, c'est exactement cette hybridation qui produit un effet sur le spectateur. Souvent, mais pas exclusivement, le côté humoristique des affiches d'Exem est lié aux lectures préalables du spectateur. Il élargit son potentiel expressif par l'emploi des images faisant des références évidentes aux œuvres bien connues de la tradition graphique de la bande dessinée.

Exem fait référence aux albums de la bande dessinée de jeunesse qui sont très répandus et immédiatement reconnaissables par les connaisseurs de la bande dessinée francophone. Les œuvres d'Hergé, comme la célèbre série *Les aventures de Tintin*, ou les albums Blake et Mortimer d'Edgar P. Jacobs servent en tant que ressources visuelles au créateur, tout comme l'œuvre de Winsor McCay, un dessinateur incontournable dans le domaine de la bande dessinée américaine (Herbez, 2005 : 54). Exem expérimente, avec un syncrétisme esthétique, en mélangeant son propre style graphique avec ceux de ses modèles susmentionnés : on a l'impression de voir un univers hybride, un espace imaginaire où des personnages et des styles d'univers différents se rencontrent et se mélangent, tout en créant des nouvelles images hybrides. Un exemple très plastique de la présence des héros de la bande dessinée dans l'affiche BD est celui d'une affiche réalisée par Exem en 1988, sur commande du Comité unitaire contre la xénophobie (*Non à l'initiative xénophobe*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, pour le Comité unitaire contre la xénophobie, 1988, voir Herbez, 2005 : 58). Cette affiche intervient dans un débat public en faisant partie d'une campagne contre une initiative xénophobe contre la population étrangère. L'image représente une scène à la frontière suisse où les douaniers refoulent Tintin et son ami chinois Tchang avec un coup de pied véhément, lorsqu'ils accueillent volontairement les deux grands méchants classiques, le fameux Rastapopoulos d'Hergé et son personnage équivalent chez Jacobs, le vilain Olrik. Malgré le sujet délicat et une forte charge apparente, l'affiche d'Exem s'exprime par une légèreté qui fait sourire même ceux qui ont une opinion diamétralement opposée sur la même question politique (Herbez, 1991 : 34-35).

Les allusions à la bande dessinée dans l'affiche BD genevoise sont de divers types : hormis des emprunts thématiques, il existe des emprunts stylistiques également. Dans le cas de l'affiche BD genevoise, le style graphique le plus souvent évoqué est la ligne claire. Le style d'Hergé est l'un des styles graphiques les plus dominants dans l'univers de la bande dessinée européenne. Selon Pascal Lefèvre, la ligne claire

est un style visuel destiné à communiquer, à raconter une histoire visuellement (Lefèvre, 2011 : 16). Donc, ce style vise le plus haut degré de la lisibilité visuelle : dans cette tradition du dessin, les contours sont exécutés en noir, toujours par des traits d'une épaisseur égale. La ligne reste continue, et enferme des champs de couleur, en donnant de la netteté à l'image. Les contours cloisonnent strictement une couleur pure et vive dans un champ, sans dégradés de couleur ou nuances. Par conséquent, la ligne claire a un effet fort décoratif qui a non seulement une valeur esthétique mais aussi une clarté qui simplifie l'interprétation du dessin. Ce style facilite la lecture rapide, car il donne des images schématiques qui s'expliquent sans peine. C'est un code particulièrement transparent, qui ne laisse place à aucune ambiguïté. On peut dire, selon Thierry Groensteen, que la ligne claire est un style didactique, car elle simplifie les informations et elle les fait comprendre dans leur forme à la fois réaliste et réduite. « La ligne claire, c'est le dessin au service de la raison ; elle nous assure que le monde est tout entier déchiffrable » (Groensteen, 2013). Cette manière de faire voir une situation dans une forme simplifiée et marquée par un jugement de valeur est aussi caractéristique de la rhétorique des affiches politiques.

La « ligne claire » des affiches polémiques

Exem évoque aussi le style ligne claire dans quelques affiches polémiques. Pour lui, la ligne claire est à la fois un style graphique transparent (principalement sans ombre, avec peu de variations de couleurs, mais des couleurs vives, et un dessin nettement clair et fort) et une pensée cristallisée qui peut être clairement véhiculée (Herbez, 1996 : 77). Cette interprétation de la « ligne claire » peut être liée à la nécessité d'afficher les opinions requises par la logique oui ou non du référendum. En observant les affiches BD politiques, la syntaxe des slogans semble élémentaire : d'abord on aperçoit la réponse suggérée par l'affiche, le mot le plus important « oui » ou « non » est accentué par sa taille et par d'autres outils typographiques. Par ailleurs, le sujet de référendum est aussi brièvement évoqué, en quelques mots : « Votez 2 fois NON tunnel et pont » - réclame une affiche d'Exem (*Non à la traversée de la Rade*, tirage en sérigraphie, 128x91cm, pour Genève les Bains, 1996, voir Herbez, 2005 : 50). Voilà, un exemple typique des slogans de l'affiche BD politique qui vise la clarté non seulement dans l'écriture mais aussi dans le dessin. Exem réalise une image ligne claire impeccable sur cette affiche : ses traits continus et lisses contournent des aplats de couleur brillantes. L'affiche communique son message à la première vue, car l'image représente un dragon à l'air méchant traversant la rade de Genève. Par conséquent, le spectateur comprend vite que l'affiche est contre le projet de la traversée routière de la rade. Le slogan

et l'image transmettent l'idée du refus très efficacement, sans aucun superflu. Pourtant, Exem ne se contente pas de créer une affiche simple et plaisante, mais il ajoute des indices à décrypter. Sa méthode est de capter le regard du passant avec un élément fascinant et une fois sa curiosité attirée, lui montrer des détails qui révèlent un deuxième niveau d'interprétation, invitant le spectateur à un jeu de décryptage (Herbez, 2005 : 54). Si l'on regarde le dragon plus attentivement, on aperçoit des détails surprenants : des piliers du pont s'élèvent sur le dos du dragon comme des pointes, son nez ressemble à une voiture et ses bosses blanches portent une plaque d'immatriculation. En déchiffrant celle-ci, on apprend le lieu et la date du vote : Genève, le 9 juin 1996. Le dragon a donc une portée symbolique, tout comme la couverture du *Lotus bleu* d'Hergé. Chez le dessinateur belge, le dragon incarne l'orient et l'ensemble des dangers qui menacent Tintin pendant ses aventures en Chine (Fresnault-Deruelle, 2009 : 102). Sur l'affiche d'Exem, la même bête fait allusion aux plans d'un budget trop coûteux de la traversée routière, et de toutes sortes de menaces portées par le trafic automobile à la plage de la Rade de Genève.

Exem emploie souvent des monstres ou des animaux gigantesques sous une forme allégorique afin de désigner l'idée des opposants à sa campagne. En outre, des animaux ordinaires, comme un rat ou un serpent, et quelques créatures fantastiques entrent en scène aussi, comme un vampire, un géant ou un zombie (Herbez, 1996 : 9, 11, 86 ; 2005 : 57-61). L'usage d'un tel bestiaire symbolique dans un contexte politique évoque certaines caractéristiques de l'affiche suisse durant l'entre-deux-guerres, notamment des travaux de Noël Fontanet (1898-1982). Sur l'affiche BD peut-être le plus célèbre d'Exem, créée en 1988 (pour l'affichage et l'affiche BD, cette année « représente à la fois un âge d'or et un tournant » selon Herbez, 1996 : 8), on rencontre une pieuvre destructive qui abat *Les Bains des Pâquis* à Genève que le dessinateur vise à garder comme tels. Cette pieuvre allégorique et le lettrage manuel se réfèrent aux affiches de Fontanet et à l'époque pendant laquelle furent (re)construits Les Bains des Pâquis (*Non à la Destruction des Bains des Pâquis*, affiche en sérigraphie, 128x91cm, pour le Comité contre la destruction de la ville, 1988, voir Herbez, 1996 : 8-9 ; 2005 : 48-49). Dans les années suivantes, la pieuvre géante réapparaît dans de nouveaux contextes, devenant le motif le plus emblématique de l'affichiste.

Conclusion

La ligne claire est devenue un style important pour les artistes de la bande dessinée genevoise et pour son public, en particulier dans le dernier quart du XX^e siècle, lorsque, croisant la riche tradition de l'affiche suisse et genevoise, un

nouveau média hybride basé sur la bande dessinée a commencé à s'institutionnaliser, ce qui était approprié par le public local et considéré comme genevois. L'art de l'affiche et la culture de la bande dessinée de Genève sont désormais officiellement reconnus comme une « tradition vivante » par la Confédération suisse. L'affiche BD genevoise combine les spécificités de la bande dessinée à celles de l'affiche. Il hérite de l'affiche sa taille, son support, et son ton mobilisateur. Certaines caractéristiques de la bande dessinée, comme la ligne claire, la représentation caricaturale et l'aspect narratif du dessin fusionnent la conception traditionnelle de l'affiche suisse. De plus, dans certaines compositions, les allusions thématiques apparaissent en se référant aux « classiques » de la bande dessinée franco-belge, comme Hergé ou Edgar P. Jacobs. Les deux médias s'attachent dans un iconotexte où l'image va au-delà de l'illustration de l'écrit : ils révèlent la signification ensemble.

Bibliographie

- Association Jubilé Calvin09. 2008. *Calvindrier 2009. Calendrier du 500^e anniversaire de la naissance de Jean Calvin*. Genève : Association Jubilé Calvin09.
- Assouline, P. 2016. *Hergé*. Paris : Gallimard.
- Boulanger, P. 2014. *Géopolitique des médias*. Paris : Armand Colin.
- Fresnault - Deruelle, P. 1988. « Les images détournées ». *Communication et langages*, n° 75, p. 97-112.
- Fresnault - Deruelle, P. 2009. *La bande dessinée*. Paris: Armand Colin.
- Groensteen, T., Peeters, B. 1994. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann.
- Groensteen, T. 2013. « Ligne claire ». *Neuvième art 2.0*. Publié le 24 novembre 2013. [En ligne] : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article690> [Consulté le 15/09/2020].
- Groensteen, T. 2014. L'hybridation graphique, ou le patchwork des styles. In : Gerbier, L. *Hybridations. Les rencontres du texte et de l'image*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, p. 167 - 175.
- Hatfield, C. 2009. The Art of Tensions. In: Heer, J., Worcester, K. *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, p. 132 - 148.
- Hepp, A. 2006. *Transkulturelle Kommunikation*. Konstanz: UVK.
- Herbez, A. 1991. « Affiche politique. La BD entre en scène ». *Dossiers Publics (Périodique de documentation genevoise)*, n° 77, p. 34-42.
- Herbez, A. 1996. *Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise*. Genève : Slatkine.
- Herbez, A. 2005. *Exem à tout vent*. Genève - Paris : AGPI - Vertige Graphic.
- Kunzle, D. 2007. *Father of the Comic Strip. Rodolphe Töpffer*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Lebendige Traditionen - Traditions vivantes - Tradizioni viventi - Tradiziuni vivas. 2012. « L'illustration, la bande dessinée et l'affiche genevoises ». *Les traditions vivantes en Suisse*. <https://www.lebendige-traditionen.ch/tradition/fr/home/traditions/illustration--la-bande-dessinee-et-laffiche-genevoises.html> [Consulté le 15 septembre 2020].
- Lefèvre, P. 2011. « Some Medium-Specific Qualities of Graphic Sequences », *SubStance*, vol. 40, n°1, p. 14-33.

- Marion, P. 1997. « Narratologie médiatique et médiagénie des récits ». *Recherches en Communication*, n° 7, p. 61-87.
- Nerlich, M. 1990. Qu'est-ce un iconotexte?. In : Montandon, A. (dir.) *Iconotextes*. Paris : CRCD Ophrys, p. 255-302.
- Peeters, B. 1993. *La bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Peeters, B. 1998. *Lire la bande dessinée*. Paris : Flammarion.
- Smolderen, T. 2012. Histoire de la bande dessinée : questions de méthodologie. In : Maigret, E., Stefanelli, M. (dir.) *La bande dessinée : une médiaculture*. Paris : Armand Colin, p. 71-90.
- Töpffer, R. [1845] 1994. Essai de physiognomonie. In : Groensteen, T., Peeters, B. *Töpffer. L'invention de la bande dessinée*. Paris : Hermann, p. 185-225.
- Windisch, U. 1997. Médias et communication politique en démocratie directe. In: Allan, P., Škaloud, J. (ed.) *The Making of Democracy*. Prague : Czech Political Science Association, p. 41-56.
- Windisch, U. 1998. *La Suisse. Clichés, délire, réalité*. Lausanne : L'Age d'Homme.

Notes

1. La présente étude a été soutenue par la bourse de recherche János Bolyai de l'Académie Hongroise des Sciences. / This work has been supported by the Bolyai Research Fellowship of the Hungarian Academy of Sciences.
2. https://www.posters.nb.admin.ch/discovery/search?vid=41SNL_53_INST:posters&lang=fr [consulté le 20 octobre 2020].