



HAL
open science

Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée

Laurent Bihl, Julien Schuh

► **To cite this version:**

Laurent Bihl, Julien Schuh. Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée. Le Magasin du XIXe siècle, 2016, Et la BD fut!, 6, pp.42-49. halshs-01431319

HAL Id: halshs-01431319

<https://shs.hal.science/halshs-01431319>

Submitted on 10 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée

Laurent Bihl et Julien Schuh

Il est désormais acquis qu'une forme précurseur d'iconographie séquencée a bien vu le jour au XIX^e siècle et que la petite presse satirique lui servit de matrice. Comment qualifier un tel objet médiatique, fluctuant au point de se réélaborer de façon permanente jusqu'à son semi-tarissement, au prix d'une mue formelle vers la presse enfantine et le cinéma autour de 1900 ? Les travaux pionniers de Philippe Kaenel sur Rodolphe Töpffer et la continuation qu'en propose Steinlen en élaborant une « esthétique *Chat noir* », les réflexions de Jean de Palacio ou Thierry Groensteen sur l'humour graphique et sa contribution formelle au symbolisme ont déjà nourri une large réflexion sur la complexité d'un matériau qui déborde amplement le registre générique de la « caricature ». Les études sur l'imagerie Pellerin d'Épinal se multiplient à un point tel qu'on imagine mal comment concevoir une approche originale au cours des prochaines années. La récente exposition Gustave Doré a également montré l'extraordinaire profusion d'images dont les mises en forme déploient une ingéniosité inattendue. Génie de l'artiste ou inscription de ces remarquables tâtonnements dans un mouvement plus vaste ? Nous penchons plutôt pour cette seconde proposition.

De même que l'on a souvent tendance à minorer le rôle de l'image singulière de couverture dans l'impact visuel des premières bandes dessinées du vingtième siècle, il semble qu'il soit difficile d'inscrire les bandes séquencées autrement que comme des exceptions ou des préfigurations de ce qui sera plus tard le « neuvième art ». Or, la lecture panoramique des premiers journaux illustrés laisse apparaître sous la signature d'auteurs moins prestigieux que Daumier, que sont Nadar, Cham, Stop ou autres Mars, des planches d'images fractionnées entretenant entre elles un rapport plus ou moins explicité par la forme, le dispositif ou les légendes. Ces images sont des instantanés qui synthétisent la mode des « physiologies » ou « études de mœurs » en vogue dans les années 1840. « L'imaginaire médiatique est morcelé, émietté dans un anecdotisme proliférant », note Guillaume Pinson.

À l'instar de cet éclatement, l'ordonnancement progressif d'une forme kaléidoscopique aboutit à des microrécits iconographiques, séquencés à l'imitation (ou au pastiche ?) des images d'Épinal. On aura noté l'exclusivité de la tonalité comique (dans l'acception « non connotée » du terme) dans cette narrativité nouvelle, que l'on a coutume d'isoler *a priori* (et à tort) du registre satirique. Or, il existe une multiplicité de pages dessinées émanant de l'une des signatures les plus célèbres de la Fin-de-Siècle, celle d'Adolphe Willette, images séquencées et délibérément placées sous le signe de l'attaque politique.

Lorsqu'il débute au *Chat noir*, Willette se passionne pour ce qu'il appelle des « monologues » en images et qu'il voit comme une hybridation de la pantomime et de l'esprit fumiste cher à son ami Sapeck. Il multiplie alors ces histoires séquencées, sans légende, dont il devient l'un des spécialistes avec Steinlen (figure 1) et Henri Rivière. Après sa rupture avec Rodolphe Salis, Willette quitte le *Chat noir* pour s'en aller fonder son propre journal, *Le Pierrot*. Le dessinateur entend profiter des succès enregistrés par le cabaret qu'il a contribué à lancer. Il décide alors de livrer chaque semaine en troisième page une disposition de plusieurs cases séquencées autour d'un thème unique. La nouveauté est que le registre est maintenant politique. De minuscules caricatures sont portées et amplifiées par les scansions formelles propres à l'esthétique de l'histoire sans paroles et du burlesque absolu, laquelle comporte désormais des légendes plus ou moins occasionnelles. Au regard des images de Grévin ou de Cham (que Willette détestait), aucune case n'est autonome ni arrimée à un texte comme c'était le cas dans les Physiologies

parisiennes (1840). La diffusion restreinte du titre de Willette et sa disparition rapide ne laissent pas présumer un large succès. Pourtant, lorsque Willette revient dessiner dans *Le Courrier français*, le directeur Jules Roques lui réclame de poursuivre et d'intensifier ce type de production de pages, devenues satiriques. Willette y déploie alors toute l'étendue de sa verve antibourgeoise, parfois antisémite. Mais l'une de ses cibles nouvelles et favorites devient la morale protestante. Cette production court principalement de 1891 à 1898. Lorsqu'il tente de nouveau l'aventure de la direction d'un journal, Willette modernise et colorise la conception de cette imagerie satirique séquencée. Il conçoit alors un journal composé d'un seul tenant, dont la couverture et le dos sont à lire comme des pages normales et dont l'intérieur (pages deux et trois) se déploie en une vaste séquence (d'une cohérence plus ou moins évidente) de quinze vignettes. À rebours du succès du *Courrier français*, ce nouveau titre, *Le Pied de nez*, ne connaît que quelques parutions.

La compilation de toutes les histoires imagées de Willette, sur les trois titres les ayant accueillies, forme un corpus tout à fait étonnant de plus d'une centaine de planches, sur plus de quinze années.

C'est tout à la fois la rhétorique formelle à l'œuvre, les différents thèmes et leur ordonnancement dont nous nous proposons d'esquisser ici les lignes principales.

Pour comprendre l'originalité des compositions de Willette, il faut revenir aux premiers exemples de narration par l'image, qui se développent particulièrement dans les années 1860. Le grand modèle, ce n'est pas Töpffer, qui a produit des albums indépendants du cadre périodique (avec leurs propres imitations par Cham, Doré et consorts), mais Wilhelm Busch, comme l'indique déjà John Grand-Carteret en 1888 à propos des expérimentations de Fau, Willette ou Steinlen : « l'histoire en images qui, sous sa forme actuelle, a pris naissance dans l'école graphique munichoise et qui nous a été révélée par le canal des plaquettes de Busch, le "maître ès bouffonneries" » (Grand-Carteret, p. 504). Busch opérait dans des publications périodiques, comme les *Münchener Bilderbogen* (des feuilles rappelant le format des images d'Épinal) et les *Fliegenden Blätter* ; on reviendra sur l'importance du cadre périodique dans la naissance de ces « histoires en images ». Les récits de Busch inspiraient souvent ses homologues français, et avaient permis le développement d'un genre identifiable par les contemporains (voir le blog Töpfferiana d'Antoine Sausverd). Ce genre empruntait ses ressorts narratifs à divers dispositifs préexistants (l'imagerie d'Épinal, la lanterne magique, le vitrail, autant de médias qui intégraient la séquentialité comme une contrainte matérielle), mais également au découpage en colonnes et en rubriques des pages de périodique, qui livraient un cadre à remplir.

Le type de récits engendré par ces contraintes formelles resta longtemps celui de la saynète : autour d'un personnage central ou d'un lieu fonctionnant comme élément d'ancrage visuel et conceptuel, une série de variations permettait de raconter une historiette. Le théâtre et surtout le cirque fournissaient dès lors des objets d'inspiration tout faits pour les dessinateurs – en particulier les performances des clowns et des forains, conçues selon un art de l'abstraction et de la simplification, afin d'être vues de loin et comprises de tous. On ne compte plus les séquences mettant en scène lutteurs et artistes de cirque ; certains s'en font une spécialité, comme Fau ou Faverot (figure 2). L'enchaînement entre les cases relève de la forme la plus simple d'ellipse, « de moment à moment » ou « d'action à action » selon les catégories de Scott McCloud, rapprochant ces histoires en images des médias pré-cinématographiques comme le zootrope ou le flip-book. Même dans les récits ne mettant pas en scène des gags visuels, les contraintes d'unités (de lieu, d'action, de temps) sont dignes du théâtre classique, assurant une lecture facile.

C'est à partir de ce dispositif encore très sommaire que se développe alors, dans la presse de la fin du XIX^e siècle, une complexification des procédés narratifs graphiques menant à l'autonomisation du genre de la bande dessinée, avec ses contraintes propres. Les premiers essais de récits graphiques par Willette restent du domaine de la saynète ; mais ses planches, comme celles de Steinlen et d'autres, présentent une autre innovation : le retour de personnages récurrents, Pierrot ou chat noir, au graphisme extrêmement simplifié. Le synthétisme du dessin transforme ces figures en hiéroglyphes, permettant le développement d'une véritable grammaire

du mouvement qui peut dès lors se passer de toute légende. C'est la publication en périodique qui autorise les jeux sur la variation, la répétition et la comparaison, en fournissant un espace régulier dédié aux récits graphiques (qu'on retrouve presque chaque semaine en page 3 du *Chat noir* par exemple).

Sans cette réception médiatique, on ne peut expliquer l'évolution de ces historiettes vers des formes de plus en plus complexes, qui abandonnent progressivement l'enchaînement de moment à moment pour s'autoriser toutes sortes d'ellipses entre les cases, et une unité de la page conçue sur un modèle différent de celui de la saynète. Willette saisit en particulier les potentialités de ce média en cours d'élaboration ; ce qui fait l'intérêt des récits en images qu'il publie dans *Le Courrier français*, c'est précisément qu'il ne s'agit pas toujours de récits.

« Le Rire forcé », publié le 18 novembre 1894 (figure 3), démontre assez le caractère hybride de ces planches. Les quatre premières « cases » fonctionnent comme une scène, l'unité de lieu et d'action permettant une lecture aisée – même si certains éléments (l'intégration de la lettre que lit Pierrot dans l'espace graphique, le contre-champ de Françoise qui se rhabille en ouvrant la porte) forment des exceptions aux règles des récits en images habituels. À partir de la cinquième vignette, tout bascule : le thème du « rire forcé » est poursuivi par une réflexion en images sur le destin de Montmartre, transformant le gag en chronique socio-politique désabusée (et en règlement de compte personnel). Chez Willette et d'autres dessinateurs comme Roedel, la complexification des transitions possibles entre les vignettes (d'un lieu à un autre, d'un personnage à un autre...) autorise des narrations plus ambitieuses, et une émancipation du dessin par rapport au texte, sans avoir recours à une unité d'action. Les légendes se réduisent souvent aux dialogues des personnages, avec l'apparition de rares phylactères ; ce qui importe est moins cependant le phylactère que la disparition de tout récitatif, justement parce que cette dimension est prise en charge par la gestuelle du sujet. À coup sûr, le mime n'est pas loin. Près d'un siècle et demi avant l'adaptation des bandes dessinées au cinéma, les problèmes d'incarnation des œuvres dessinées en bande (les deux acceptions du terme sont permises) sous-tendent déjà la complexité du rapport entre illustration et interprétation dramatique.

Incontestablement nouvelle, cette iconographie pose néanmoins la question de sa compréhension par les contemporains. Les lecteurs du *Chat noir* éprouvent-ils vraiment le sentiment d'acheter un *journal* ? De diffusion restreinte, le périodique ne se trouve que dans quelques kiosques entre l'Élysée-Montmartre et le quartier Bréda et au Quartier Latin, en sus du cabaret lui-même. Le consommateur achète donc à la fois une « feuille de cabaret » et un recueil d'œuvres, parfois réunies en albums séparés. Que ce soit en reliures annuelles ou en album, les dessins du *Chat noir* ont-ils réellement le statut d'œuvres de presse aux yeux de leurs thuriféraires ? Ceux-ci y voient manifestement une innovation formelle, une liberté de ton mais aussi une autonomisation distanciée de l'objet-journal et même du dessin de presse en soi. Mieux, cette originalité s'inscrit dans la vogue du monologue, inscrite au cœur du triomphe pionnier des Hydropathes au Quartier Latin quelques années plus tôt. Bouts-rimés, historiettes, poèmes bachiques ou élégiaques savamment détournés sous-tendent une conception nouvelle du rapport au public, que théorisent deux des figures du mouvement, Coquelin cadet et Arthur Sapeck (de son vrai nom Eugène François Bonaventure Bataille). Le premier découvre le monologue en écoutant Charles Cros déclamer son *Hareng Saur* (Cros est un intime de Willette qui lui dédicacera certaines pages dessinées du *Pierrot* ou du *Courrier français*). Le second illustre certaines œuvres du premier (*Le Cheval*), suggérant que l'invention graphique peut influencer le jeu de scène et l'interprétation comique de ces soliloques corrosifs ou pastiches dont raffolent les contemporains, et sur lesquels s'appuie en grande part le succès du *Chat noir*. C'est tout l'enjeu médiatique de nos pages dessinées dont l'appréhension dépasse peut-être la simple et seule lecture : n'y a-t-il pas, derrière cette suite de cases, la pérennisation par l'image d'envolées poétiques interprétées par leurs auteurs eux-mêmes au sein de cette sociabilité cabaretière dont nous savons finalement si peu de choses ? Willette ne se déguise-t-il pas en Pierrot au quotidien, au point que la préfecture de police lui octroie le droit de se prévaloir de ce « double » sur sa

propre carte d'identité (voir la pièce présentée dans le catalogue de l'exposition du musée Louis Senlecq) ?

Umberto Eco avait montré à quel point les récits d'Allais jouaient avec les codes de la narration ; ce qu'il n'indiquait pas, c'est que c'est dans les périodiques (en particulier les périodiques satiriques), dont la réception était fondée sur la sérialité par la construction d'un horizon d'attente centré sur la répétition et la variation, que purent s'élaborer ces réflexions pratiques sur les mécanismes de la narration (et de son interprétation). « Un drame bien parisien », analysé par Eco, joue précisément de l'ellipse narrative et des attentes du lecteur, basées sur un répertoire de modèles narratifs diffusés dans les feuilletons. Les récits en images se complexifient au tournant du siècle grâce à ces mêmes mécanismes médiatiques : la bande dessinée émerge de la presse parce qu'un de ses éléments constitutifs est la périodicité, le retour et les variations, qui permettent la constitution de règles narratives et la sémantisation d'éléments récurrents (comme la poire de Philippon, Pierrot ou le chat noir de Steinlen qui deviennent des icônes réutilisables, aux gestes reconnaissables). La sanctuarisation d'un espace dédié à ce type de récits permettra l'apparition du « *strip* », avant le recueil en album, nouvelle unité toujours pensée cependant en fonction de contraintes narratives liées à la périodicité (la construction du suspense par arcs narratifs, les personnages récurrents...).

À lire :

- Luce Abélès, « La froide fantaisie du monologue », *Humoresques*, n° 10, 1999, p. 67-80.
- Adolphe Willette « *J'étais bien plus heureux quand j'étais malheureux* », catalogue de l'exposition de 2014 au musée Louis Senlecq de l'Isle-Adam, Paris, Lienart éditions, 2014.
- Myriam Blanc, *Verdun et la Grande Guerre par les images d'Épinal*, Paris, Éditions du Chêne, 2016.
- Umberto Eco, *Lector in fabula* (1979), trad. fr. Myriam Bouhazer, Paris, Grasset, coll. Le Livre de poche, 1985.
- John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888.
- Thierry Groensteen (dir.), *Humoresques*, n°10 « L'Humour graphique fin de siècle. De Goossens à Daumier, de Caran d'Ache à Glen Baxter », Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1999.
- Daniel Grojnowski, *Au commencement du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.
- Philippe Kaenel (dir.), *Gustave Doré (1832-1883). L'Imaginaire au pouvoir*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, Paris, Flammarion, 2014.
- Scott McCloud, *L'Art invisible*, Paris, Vertige Graphic, 1999.
- Napoléon dans l'image d'Épinal* (préface de Jean Tulard), Paris, Hoëbeke, 2015.
- Guillaume Pinson, « La Une à la Une », dans Alexis Lévrier et Adeline Wrona (dir.), *Matière et esprit du journal*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2013.
- Martine Sadion, *Images d'Épinal*, Paris, La Martinière, 2013.
- Antoine Sausverd, blog *Töpfferiana*, dont <http://www.topfferiana.fr/2015/08/un-bain-agite-un-emprunt-de-robida-a-busch/> ou <http://www.topfferiana.fr/2011/10/histoires-de-pompiers/> (consulté le 19 mai 2016).

Illustrations

Légende : « Fernand Fau, « Un bon Tiens vaut mieux que deux Tu auras », *Le Chat noir*, n° 370, 16 février 1889, p. 3. Coll. part. »



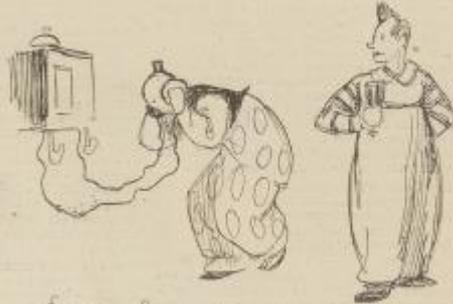
Légende : « Fig. 2 : Faverot, « Le Téléphone », *Le Courrier français*, 7 mai 1893, p. 11. Coll. part. »



Envoyez-moi un Boite



Allé, fait, allé, allé,



Envoyez Linnéaire à V.P.



Becomm?

Dessin de Faverot.



LE TÉLÉPHONE

Faverot

Comptoir national d'Escompte de Paris

Les actionnaires du Comptoir national d'escompte de Paris ont réuni en assemblée générale ordinaire le 21 avril 1893, sous la présidence de M. Ponsseman. Les rapports du Conseil d'administration, de la Commission de contrôle et des commissaires des comptes constatent l'excellent état de la Société et font ressortir la marche constante de sa prospérité par ses administrations dont l'activité est toujours en progrès.

Le fait saillant de l'exercice 1892 est l'absorption de la Banque des dépôts et comptes courants, qui a en plus conséquence de porter le capital social du Comptoir à 75 millions de francs. La part toujours plus grande des affaires professionnelles de banque dans l'activité sociale, est à constater. C'est l'indication d'une prospérité toujours croissante.

ratifs obtenus de capital par les affaires d'escompte, tel est le but poursuivi par l'administration.

Le dividende de l'exercice 1892 représente 2 000 du capital versé, dont 1 fr. 25 est été distribué comme acompte le 1^{er} juillet aux 100,000 actions libérées de 250 francs, et le solde de 12 fr. 50 sera payé le 1^{er} mai aux 200,000 actions nouvelles entièrement libérées. A l'avenir, le Conseil, pour répondre au désir exprimé par un certain nombre d'actionnaires, adoptera des distributions fixes pour les répartitions de dividendes. L'acompte sera payé en janvier, aussitôt après la clôture de l'exercice et sans attendre l'assemblée générale, et le solde en juillet, après l'approbation des comptes par l'assemblée.

Telle est la tâche considérable que le Comptoir national a été assigné, et dont il poursuit l'accomplissement avec l'appui constant des actionnaires, et avec le concours sympathique d'une clientèle toujours croissante.

Comptoir national d'Escompte de Paris

Suivant décision de l'assemblée générale des actionnaires tenue le 21 avril 1893, une répartition de 6 fr. 25, soit 5 000 francs, ayant été mise en distribution le 1^{er} juillet 1892 sur 100,000 actions anciennes libérées de 250 francs, il sera payé, pour solde du dividende de l'exercice 1892, la somme de 12 fr. 50, soit 5 000 francs, sur 100,000 actions nouvelles libérées de 250 francs.

Ce solde est payable à partir du 1^{er} mai, sous déduction de l'impôt résultant des lois des finances, à raison de 12 francs nets par titre mentionné et de 11 fr. 45 par action au porteur, aux caisses du Comptoir national d'escompte de Paris, 14, rue Bouverie, de sa succursale, 2, place de l'Opéra, et de ses agences dans Paris et en province.

Légende : « Fig. 3 : Willette, « Le Rire forcé », *Le Courrier français*, 18 novembre 1894, p. 7. Coll. part. »

