



La bande dessinée est née dans la presse

Julien Schuh

► To cite this version:

Julien Schuh. La bande dessinée est née dans la presse. Les petits aventuriers du quotidien. Bande dessinée, journal et imaginaires médiatiques (XIXe-XXIe siècles), Jun 2017, Bruxelles, Belgique. pp.13–30. halshs-03372332

HAL Id: halshs-03372332

<https://shs.hal.science/halshs-03372332>

Submitted on 10 Oct 2021

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.

La bande dessinée est née dans la presse

Julien Schuh

La bande dessinée souffre encore d'un problème de légitimité, qui est d'une certaine manière lié à l'impossibilité de lui trouver une origine précise¹. La photographie, le cinéma, les autres arts récents, peuvent se prévaloir d'une naissance « technique » : l'outil définit la pratique ; il y a film dès qu'il y a caméra. La bande dessinée utilise une technique immémoriale : la narration séquentielle par images (avec ou sans texte). Où commence son histoire ? Il est tentant, comme le font certains historiens de la bande dessinée, de faire remonter sa naissance aux fresques de Lascaux, en passant par l'art des vitraux². Ce type de construction historique sert surtout à légitimer *l'étude* de la bande dessinée, comme pratique universitaire, et l'existence d'institutions comme la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. La question de l'origine de la bande dessinée est essentiellement institutionnelle ; elle a été en particulier agitée lors des célébrations du centenaire de la naissance de la bande dessinée en 1996 – une date choisie à la lumière d'une conception très partielle du médium. En définissant la bande dessinée de la manière la plus large possible, en la réduisant à une forme minimale (qu'il s'agisse de la série de cases ou du phylactère), les historiens peuvent la rattacher à de prestigieuses traditions et lui donner une place dans l'histoire des arts.

C'est cette réduction de la bande dessinée à une forme qu'il faut interroger : elle en fait un « art théorique », coupé de toute histoire, dont on pourrait chercher les manifestations à travers le temps et l'espace. Au contraire, il s'agit ici de défendre l'idée qu'un genre ou un médium ne consiste pas simplement en une *forme*, mais qu'il s'agit en réalité de l'articulation complexe entre plusieurs pratiques (sociales, économiques, artisanales...). L'objet imprimé n'est qu'un élément dans un ensemble qui forme système. La BD est plus que la narration séquentielle par image : c'est une pratique professionnelle, un système éditorial, un public partageant des modèles herméneutiques. Les auteurs, les éditeurs, les lecteurs de bande dessinée co-

¹ Voir notamment Thierry Groensteen, « Questions de méthode et zones d'ombre », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, « Et la BD fut ! », 2016, p. 30-35.

² Voir par exemple David Kunzle, *History of the comic strip*, Berkeley, University of California Press, 1973 ; Scott Auteur McCloud, *L'Art invisible*, traduit par Dominique Petitfaux, Paris, Delcourt, 2007 ; Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée. De William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2009 ; plus récemment, le numéro spécial de la revue *Le Débat*, n° 195, mai-août 2017 : « Le sacre de la bande dessinée ».

construisent le genre par leurs pratiques économiques et culturelles (même si la question institutionnelle les intéresse pour appuyer ces mêmes pratiques). Autrement dit, on ne peut parler de BD qu'à partir du moment où il y a une forme de consensus entre producteurs, éditeurs, diffuseurs et public, sur l'existence d'un médium autonome. Cette question de l'autonomie croise celle des champs sociologiques de Bourdieu : à l'époque moderne, la société tend à s'organiser en champs et sous-champs avec leurs normes, leurs institutions ; la question sera donc de savoir comment la BD devient un champ à part. L'hypothèse défendue ici sera que la BD trouve son autonomie en tant que sous-champ du journalisme et de la presse, par l'analyse de l'influence des contraintes médiatiques sur l'émergence de la forme BD au tournant des XIX^e et XX^e siècles, aussi bien d'un point de vue sociologique (la professionnalisation des auteurs), narratif (la périodicité) que sémiotique (le synthétisme formel), en considérant la BD comme le résultat de l'appropriation de plusieurs modèles herméneutiques (ceux des images d'Épinal, du feuilleton, de la caricature, etc.) par le biais de la presse.

Naissance d'un champ

Comment la BD devient-elle un genre autonome ? Le point de vue sociologique permet de donner une première réponse, en montrant comme la BD se constitue en champ avec des identités professionnelles, des pratiques communes et un marché propre.

Je reviendrais d'abord sur les premières formes de narration séquentielle au XIX^e siècle, si l'on considère Töpffer comme l'inventeur du genre³. Sans vouloir faire de la provocation, je voudrais souligner que ce que font Töpffer et ses suiveurs, ce n'est pas de la BD. C'est un genre cousin, un des médias qui permet l'émergence de la BD ; mais un genre n'est pas simplement une forme, comme je l'ai dit en introduction, et on pourrait affirmer que la « littérature en estampes » est un genre à part.

Thierry Groensteen insiste sur la conscience de Töpffer de proposer un *genre* nouveau, un nouveau médium qu'il nomme et qu'il théorise :

Faire de la littérature en estampes, [...] c'est inventer réellement un drame quelconque, dont les parties coordonnées à un dessein aboutissent à faire un

³ David Kunzle, *Father of the comic strip: Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi, 2007 ; Thierry Groensteen et Benoît Peeters (dirs.), *Töpffer : l'invention de la bande dessinée*, Paris, Hermann, 1994 ; Thierry Groensteen, *M. Töpffer invente la bande dessinée*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2013.

tout ; c'est, bon ou mauvais, grave ou léger, fou ou sérieux, avoir fait un livre et non pas seulement tracé un bon mot ou mis un refrain en couplets⁴.

Töpffer n'invente pas seulement une forme (cela ne fonctionnerait pas sinon), il met également en place un système de production et de diffusion de ses albums lui assurant une rente. Au niveau matériel, avec le contrôle des moyens techniques (l'autographie), de financement (autoédition), de diffusion (par autoédition à Genève puis contrats avec des éditeurs parisiens précis afin d'éviter les contrefaçons⁵). Au niveau esthétique, avec la création d'un modèle narratif (un personnage central subissant une série de mésaventures) de caractère « picaresque », renforcé par la sérialité (qui rapproche déjà d'une forme de périodicité ou du caractère structurant de la collection dans le monde de l'édition). Dans ce sens, on peut dire que les albums de Töpffer forment un système et incarnent un genre. C'est le contexte de l'édition en Suisse qui permet la naissance de la littérature en estampes et, d'une certaine manière, c'est quasiment un genre autour d'un seul auteur.

C'est ce modèle qui fait l'objet d'une réappropriation et d'une contrefaçon par la maison Aubert à travers les « albums Jabots » et les réimpressions et imitations par Cham, comme l'*Histoire de Mr Lajaunisse* à partir de 1839 (**Fig. 1 et 2**). Ce genre de la « littérature en estampes » constitue-t-il la jeunesse de la BD ? Si l'on considère l'utilisation de cette notion après son introduction, on constate qu'elle est essentiellement liée au nom de Töpffer (**Fig. 3**) : elle connaît un premier pic autour de 1836, au moment de son invention ; puis vers 1860, dans des discussions médicales ; entre 1886 et 1902, lors de la parution de deux biographies consacrées à Töpffer et au moment où paraissent plusieurs histoires de la caricature, à fonction patrimoniale⁶ ; au milieu du XX^e siècle, autour du centenaire de la mort de Töpffer ; enfin, à partir de 1973, lorsque les travaux de François Caradec relancent les études sur cet illustrateur⁷. D'une certaine manière, Cham et les autres imitateurs du genre ne réinventent pas le médium, ne le questionnent pas, ne le font pas progresser : ils réinvestissent la posture

⁴ *Essai de physiognomonie*, Genève, Schmidt, 1845, p. 3 ; voir Rodolphe Töpffer, « Réflexions à propos d'un programme », *Bibliothèque universelle*, janvier 1836, p. 42-61, avril 1836, p. 314-341.

⁵ Voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur, 1830-1880*, Droz, 2005, p. 247-248.

⁶ Arsène Alexandre, *L'Art du rire et la caricature*, Paris, May et Motteroz, 1892 ; Émile Bayard, *La Caricature et les caricaturistes. Ouvrage orné de nombreux dessins des principaux artistes et de portraits par l'auteur*, Paris, Delagrave, 1900 ; Georges Beyrat, *La Caricature à travers les siècles*, Paris, Mendel, 1895 ; John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la Caricature en France*, Paris, La Librairie illustrée, 1888 ; Armand Dayot, *Les Maîtres de la caricature française au XIX^e siècle*, Paris, Éditions du Figaro, 1888.

⁷ François Caradec (éd.), *Rodolphe Töpffer*, Paris, P. Horay, 1975.

de Töpffer et produisent des « Albums Jabot », le format se faisant genre⁸. Il n'y a pas d'école de la littérature en estampes.



Fig. 1. Rodolphe Töpffer, page d'*Histoire de Monsieur Jabot*, Genève, J. Freydig, 1833. (Source : Gallica)

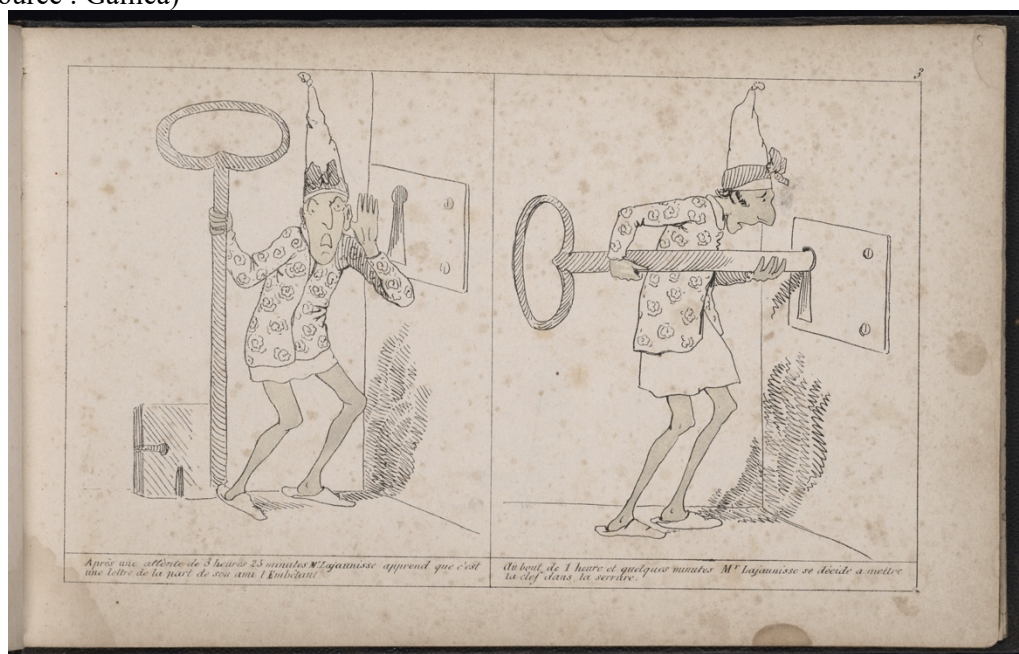


Fig. 2. Cham, page d'*Histoire de Monsieur Lajaunisse*, Paris, Aubert, 1839. (Source : Gallica)

⁸ Voir Camille Filliot, *La Bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuillets publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905*, thèse de doctorat en littérature sous la direction de Jacques Dürrenmatt, univ. Toulouse II, 2011, URL : <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/> - en particulier « Partie I : Les dispositifs éditoriaux, Chapitre I. L'album » (les renvois se feront désormais aux parties, chapitres et sous-chapitres, au format I.I.A.).

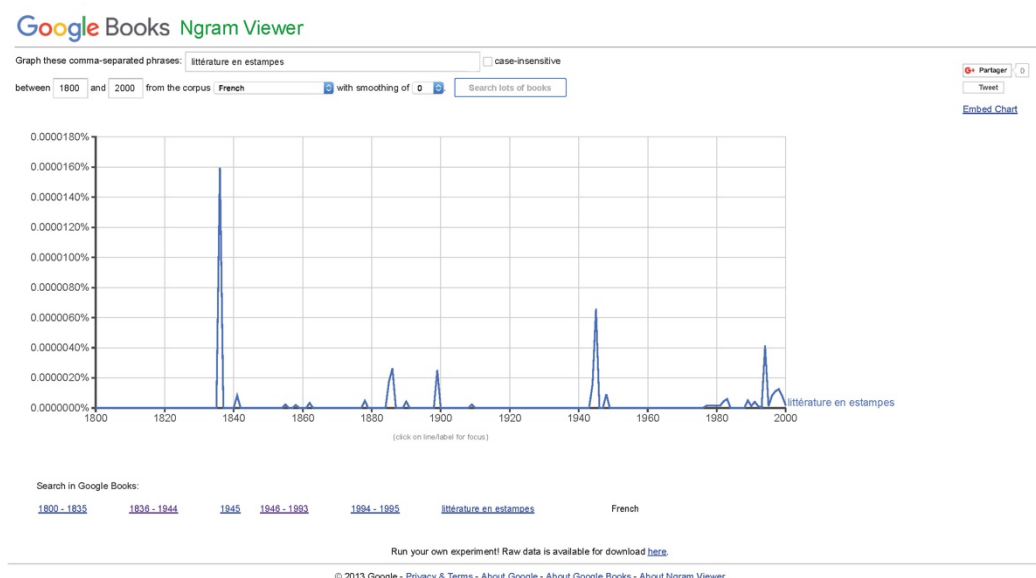


Fig. 3. Évolution des occurrences du syntagme « littérature en estampes » dans Google ngram.

Est-ce aussi certain ? Le phénomène est en réalité plus complexe, et c'est par un *déplacement* du contenu des albums de Töpffer que quelque chose qu'on pourrait nommer « bande dessinée » émerge. Les dessins de Töpffer, initialement pensés dans le cadre de l'album, font en effet l'objet de transpositions dans la presse parisienne, transpositions analysées avec précision par Camille Filliot. Or c'est peut-être là qu'ils ont le plus de chance de devenir autre chose qu'un genre figé dans sa perfection. La première apparition en France de la « littérature en estampes » a lieu dans *Le Charivari* du 27 février 1839 : deux pages de l'*Histoire de Monsieur Jabot* deviennent deux bandes dans une page verticale. Le *Voyage de Paris en Amérique* de Cham paraît en feuilleton dans le même périodique à la fin de l'année 1844 avant d'être repris en album. Plusieurs productions de ce type, comme celles de Bertall, apparaissent, avec des pratiques de redistribution des cases, de rajouts d'images de liaison ou de « chutes » pour adapter la matière aux logiques médiatiques différentes du périodique et de l'album. La dernière histoire en estampes publiée du vivant de Töpffer, *Histoire de Monsieur Cryptogame*, est même conçue pour être prépubliée en feuilleton sous forme de gravures sur bois dans *L'Illustration* en 1845, sous la direction de Cham⁹.

Ce qu'on peut nommer « bande dessinée » naît dans ce cadre multimédiateur, lié à des entreprises telles les maisons Aubert ou Quantin combinant presse, estampes

⁹ Camille Filliot, *ibid.*, I.I.A., « Le feuilleton au crayon ».

et production d'albums, imposant des contraintes de format (pages verticales, tradition des colonnes et bandes du feuilleton, rythme particulier de réception) qui transfigurent le genre de « l'album Jabot » : d'œuvre autonome, il devient l'une des incarnations possibles d'une production déclinée sur plusieurs supports — ce qui explique que ces albums puissent être présentés dans les catalogues de la maison Aubert comme des « histoires plaisantes racontées par des caricatures¹⁰ », la caricature devenant le modèle de réception de ces objets, comme le montre Valérie Stiénon dans le présent ouvrage. L'invention de la BD est un phénomène collectif qui se produit non pas directement dans la « littérature en estampes », mais par la manière dont ce genre s'articule à ce moment avec d'autres genres (caricature, estampe, image d'Épinal) dans un cadre économique plus vaste, lié à l'existence d'entreprises « multimédias » au sens où elles produisent simultanément plusieurs types d'imprimés (périodiques, albums, etc.) liés à des logiques de distribution, de segmentation des publics, de rentabilité différentes. C'est à ce moment que le genre de « l'album Jabot » (tel qu'il est renommé par les contemporains pour lui donner une identité médiatique facilement reconnaissable) devient non plus une œuvre fixe, mais l'une des incarnations possibles, dans le catalogue d'un imprimeur, d'un type de production liant texte et image qui peut se décliner dans les périodiques ou en album, avec des phénomènes de plagiat, de redistribution de la matière pour mieux entrer dans les contraintes de tel ou tel média (les cases sont redessinées, l'orientation modifiée, les bandes horizontales deviennent des planches...). Le « dispositif » texte-image de Töpffer *prend* dans le contexte multimédiatique de la culture urbaine parisienne du début du XIX^e siècle ; mais la véritable innovation, qui mène à la BD, consiste à *penser dès le départ ces productions comme multimédiatiques*, comme susceptibles d'être « traduites » sous diverses formes. Éditeurs et dessinateurs conçoivent ces objets culturels pour une utilisation maximale des contraintes médiatiques : publiés dans un périodique, sur un format de page (impliquant une chute, une lecture de gauche à droite et de haut en bas, ou sous forme de bandes remplissant un espace vide du journal), il est prévu, en cas de succès, de pouvoir les adapter en album (avec les transformations nécessaires, en prévoyant parfois une trame scénaristique plus large liée à la fois à des rythmes périodiques — finir une histoire sur 52 semaines par exemple — et des formats d'album préconçus — rentrer dans les standards d'une collection préexistante), voire en série — ou,

¹⁰ Cité par Camille Filliot, *ibidem*.

inversement, de rentabiliser la production d'un album par la réutilisation possible de fragments du récit global sous forme de gags ou de planches autonomes dans la presse ou en feuille.

Un genre « informé » par la presse

Cet aspect multimédiatique est fondamental : il permet de comprendre que ces productions relèvent d'une logique éditoriale complexe, fondée sur le caractère organique d'entreprises mêlant plusieurs types d'imprimés, dans des circuits qui ne sont pas ceux du livre mais de l'estampe et de la presse. C'est au sein des périodiques, par le croisement de pratiques collectives, de diffusion de modèles, de respect de contraintes, que va pouvoir émerger un véritable champ de la narration séquentielle en image autonome, à travers différents phénomènes que je vais rapidement développer : la naissance d'un habitus professionnel journalistique, la diffusion de modèles et un type de financement propre à la presse.

L'autonomie de la BD comme genre repose sur la création d'un habitus professionnel propre aux scénaristes et dessinateurs de BD. De la même manière que les formes du reportage et de l'interview avaient été acclimatées en France, la BD est une forme journalistique (avec ses conditions : l'apparition d'un « champ », la professionnalisation de dessinateurs qui deviennent auteurs, la mise en place de valeurs et de thèmes partagés, d'institutions...). Philippe Kaenel a analysé la naissance du métier d'illustrateur au XIX^e siècle ; on peut dire que les professionnels de la BD apparaissent au sein de ce corps, en particulier de celui des dessinateurs de presse, grâce à des dialogues, des partages de méthodes, qui permettent la mise en place d'un statut indépendant. Cham, Bertall, Christophe mettent au point, de manière collective, un certain nombre de pratiques qui sont intimement liées aux contraintes particulières de leur champ d'action : celui d'entreprises d'imprimés « multimédiatiques » mêlant presse, estampes et albums. D'une certaine manière, la BD peut exister à partir du moment où s'établit un équilibre entre le texte et l'image, équilibre qui a fait l'objet de négociations pendant tout le XIX^e siècle. Pendant longtemps, les légendes des caricatures étaient écrites de manière indépendante au dessin¹¹ ; la BD rend cette pratique caduque. C'est le concept même d'illustration qui est mis à mal : la relation

¹¹ Voir Marie-Ève Thérénty, « Artistes de légendes. De Daumier à Gavarni », dans Laurence Brogniez, Clément Dessy et Clara Sadoun-Édouard (dir.), *L'Artiste en revues. Arts et discours en mode périodique*, Rennes, PUR, coll. Interférences, 2019, p. 47-63.

entre dessin et narration devient organique. Le caractère narratif de la BD implique d'une certaine manière le primat d'une forme de textualité, de récit, même pour les pages sans légendes¹² : elle nécessite une forme de production internalisée de récit chez le lecteur. D'où l'importance de la fonction de scénariste, qui reste pourtant longtemps anonyme ou qui se confond avec le dessinateur. L'exemple de *Bécassine*, avec la légende d'une naissance fortuite (pour remplir une page laissée vide, la rédactrice s'improvisant scénariste pour Pinchon) peut également servir de confirmation du rôle de la presse dans l'émergence d'un statut particulier des auteurs de BD¹³. Y a-t-il un profil particulier qui se dégage ? Quels illustrateurs deviennent auteurs de BD ? Dans quelles proportions ? Il nous manque encore une histoire sociale de la naissance des professionnels de la BD, qui interrogerait les correspondances, les réactions à la parution de tel ou tel album dans la presse, les histoires de la caricature... Ce qui importe surtout, c'est que ce sont des dessinateurs et journalistes qui inventent la forme en se donnant un statut particulier. La professionnalisation passera ensuite par l'apparition de véritables ateliers, qui permettront des relations maîtres/élèves et la diffusion de pratiques standardisées, comme celui d'Hergé en 1950¹⁴, de Peyo en 1964. L'apparition de ces studios est liée également au caractère périodique de la BD : c'est pour répondre au rythme soutenu de publication qu'une rationalisation, voire une industrialisation de la production (avec une spécialisation du personnel entre encreurs, décorateurs, etc.) est nécessaire. Les pratiques des ateliers de mangaka, mises en scène dans un manga comme *Bakuman*, présentent également l'importance du contexte de publication périodique sur cette forme, alors qu'en Occident la disparition de nombreux périodiques de BD à la fin du XX^e siècle et la légitimation croissante de la BD comme art a transformé le rapport au temps des auteurs en donnant un rôle accru aux éditeurs et au format de l'album¹⁵ (même si on retrouve des ateliers autour de magazines comme

¹² La mise en scène de ce primat du texte est lisible dans une histoire en image de 1905 (Georges Cyr, « Un voyage au pays des idées », *Les Belles images*, n° 47, 9 mars 1905), révélée par le blog topfferiana d'Antoine Sausver : <http://www.topfferiana.fr/2014/11/comment-se-fabrique-une-bande-dessinee-en-1905/>. On passe d'une « Historiette » qui donne lieu à une mise en page dans le cadre conventionnel de la page quadrillée par des cases qui s'insère dans un périodique.

¹³ Voir le site <http://www.pinchon-illustrateur.info/>

¹⁴ Philippe Goddin, *Comment naît une bande dessinée : Par-dessus l'épaule d'Hergé*, Tournai, Casterman, 1991.

¹⁵ Voir Sylvain Lesage : *L'Effet codex : quand la bande dessinée gagne le livre. L'album de bande dessinée en France de 1950 à 1990*, Université Versailles Saint-Quentin-En-Yvelines, 2014. URL : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01612614/>

l'atelier Mastodonte dans *Spirou* aujourd'hui, ateliers mis en scène dans le journal lui-même).

On peut émettre l'hypothèse que le développement de la forme BD est également lié à une internationalisation et une diffusion massive des caricatures et des récits en image : *Le Rire* publie ainsi de nombreuses caricatures étrangères. À côté du Suisse Töpffer, l'Allemand Wilhelm Busch, qui dessinait dans des périodiques comme les *Fliegenden Blätter*, fut selon John Grand-Carteret l'un des principaux inspirateurs de « l'histoire en images » en France¹⁶. Les histoires, les formes circulent, font l'objet de plagiat, de reprise, dans une forme de culture de la réappropriation favorisée par les pratiques de la presse ; c'est dans ce cadre que la proto-BD peut se développer et devenir une pratique collective.

Enfin, le développement de la BD est lié au financement de la presse : comme dans le cas du feuilleton, les contraintes périodiques ont donné forme à la narration séquentielle pour en faire un genre à part. Dans le courant de la deuxième moitié du XIX^e siècle apparaissent plusieurs systèmes médiatiques liant périodiques et albums, avec des prépublications en périodiques, dans des espaces spécifiques à l'histoire en images (dernière page, feuilletons) qui font l'objet d'une élaboration prenant en compte à la fois leur publication isolée (mais en série) et leur reprise en album. Aux entreprises fondées sur l'estampe caricaturale comme la maison Aubert succèdent des maisons d'édition spécialisées dans les publications pour la jeunesse (Hachette et *Le Journal de la jeunesse*) ou des périodiques satiriques (*La Caricature*, *Le Courrier français*, *Le Chat noir*), puis, au début du XX^e siècle, des périodiques spécifiquement dédiés aux histoires en images. On constate ici aussi une autonomisation lente à partir des modèles de la presse : c'est d'abord le supplément illustré des grands journaux (créé à la fin du XIX^e siècle) qui inspirent les suppléments hebdomadaires de périodiques jeunesse comme *Le Petit Journal illustré de la jeunesse*, supplément du *Petit Journal* publié entre 1904 et 1914 (**Fig. 4**), ou *Les Histoires en images*, supplément hebdomadaire de proto-BD de *L'Intrépide*, publié à partir de 1921¹⁷. Du supplément, on passe au périodique de BD avec *Le Journal de Mickey* en 1934 en France : l'importance de

¹⁶ John Grand-Carteret, *Les Mœurs et la caricature en France*, Paris, Librairie illustrée, 1888, p. 504. Antoine Sausverd présente plusieurs exemples d'emprunts dans son blog *Töpfferiana* ; voir par exemple <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/>

¹⁷ Voir Georges Sadoul, « Les origines de la presse pour enfants », *Enfance*, 1953, vol. 6, n° 5, p. 371-375.

l'empire multimédiatique Disney et des agences de diffusion des droits internationaux ne doit pas être sous-estimée. C'est d'une certaine manière la puissance de Disney qui permet à la BD de devenir un médium périodique indépendant (on parle longtemps de la BD comme des « petits miquets »). De la même manière, le journal de *Tintin* s'autonomise du *Petit Vingtième*, seulement en 1946. La forme même de la BD est peut-être dépendante de son interaction avec le cinéma et le dessin animé, qui participent à la diffusion de modèles d'interprétations, de récits types et de personnages. Des proto-BD comme *Images filmées* en 1946 intègrent même le format cinématographique.



Fig. 4. Jordic, « Les six défauts de Ninette Patapon », *Le Petit Journal illustré de la jeunesse*, n° 73, 4 mars 1906. (Source Töpfferiana.fr)

La BD telle qu'on la conçoit aujourd'hui est donc liée au monde de la presse. Mais en quoi les contraintes matérielles des journaux ont-elles pu favoriser l'apparition de cette forme ?

L'appropriation de modèles interprétatifs médiatiques

On connaît divers types de narrations séquentielles en image pré-BD qui purent servir de modèles à l'émergence de la BD ; le « Florilège en estampes » de Nicolas Wanlin dans le numéro du *Magasin du XIX^e siècle* consacré à la BD fait apparaître des proto-BD chez Grandville, Nadar, Daumier, dans *La Caricature*, *Le Journal pour rire*, *La Vie parisienne*, *L'Éclipse*, *Le Scapin*, *Le Chat noir*¹⁸... Le terme « proto-BD » est cependant mal choisi, car il sous-entend une forme de « destin » de ces formes vers la BD, alors qu'il s'agit en réalité davantage d'une forme opportuniste fondée sur l'existence d'habitudes d'interprétation de l'image et des relations image-texte dans le public.

Plutôt que de considérer que la bande dessinée naît en empruntant des formes à d'autres médias, on peut déplacer la question du côté de la réception. Autrement dit, il est peut-être plus important d'analyser les modèles herméneutiques dont disposent les lecteurs à une époque et la manière dont ces modèles *rendent possibles* certains types de lectures ou d'interprétations. Pour que la « littérature en estampes » accroche le public, il faut présupposer des codifications préexistantes qui rendent possible leur interprétation par le lecteur, une acculturation longue aux récits par l'image. Le format de la bande dessinée peut émerger d'une convergence d'habitudes de lecture dans un certain type de public. Parmi les modèles de réception à prendre en considération, on notera en particulier les images d'Épinal, une forme d'imagerie populaire souvent fondée sur la narration visuelle¹⁹, elle-même liée à des formes plus anciennes, comme les chemins de croix dans les églises, les vitraux (avec le support du commentaire du prêtre) et les vies de saints ; les caricatures et dessins satiriques qui circulent par le colportage ; les images de la lanterne magique (avec le support des légendes), avec des hybridations possibles, lorsque les planches d'Épinal prennent la forme de série d'images de lanterne magique (**Fig. 5**) ; le théâtre d'ombres ; les spectacles de foire, la pantomime, les monologues du café-concert (qui s'appuient sur l'unité minimale de la

¹⁸ Nicolas Wanlin, « Florilège en estampes », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, « Et la BD fut ! », Paris, SERD/Champ Vallon, 2016, p. 119-132.

¹⁹ Voir dans le même numéro du *Magasin du XIX^e siècle* l'article de Sylvain Lesage, « Apprendre et consommer, apprendre à consommer. Image d'Épinal et pédagogie publicitaire », p. 91-98 ; Piero Gondolo Della Riva et Philippe Burgaud, « Des Images d'Épinal à la bande dessinée », *Revue Jules Verne*, n° 8, 1999, p. 17-27.

saynète, souvent reprise par les planches dessinées de la fin du XIX^e siècle²⁰). Le journal forme par ailleurs en lui-même une grille, un découpage de la page en colonnes qui tend vers la planche de BD découpée en cases ; il fonctionne d'une certaine manière comme le modèle ultime de structuration de l'information, résumant toutes les pratiques d'interprétation médiatiques antérieures : la lecture des périodiques remobilise des formes et des pratiques préexistantes. De la même façon que toute la culture passe par le journal au XIX^e siècle, toutes les pratiques d'interprétation sont mobilisées par lui, et prêtes à être utilisées pour des expériences narratives nouvelles comme celle des premières BD.



Fig. 5. Lamouche, « La lanterne magique », Série aux armes d'Épinal. n° 31, Épinal, Imagerie Pellerin, 1891. (Source : Gallica)

Mais ce qui transforme la BD en genre, c'est bien son caractère périodique : c'est par un travail sur la sérialité que les dessinateurs de la deuxième moitié du XIX^e

²⁰ Voir Laurent Bihl et Julien Schuh, « Le creuset du périodique : préhistoire médiatique de la bande dessinée », *Le Magasin du XIX^e siècle*, n° 6, 2016, p. 42-49.

siècle (en grande majorité des caricaturistes) définissent un genre qui devient reconnaissable. Il faudrait faire un travail de repérage de l'émergence d'une conscience de l'existence d'un genre particulier ; le monde anglo-saxon connaît le « strip », mais en France les premières formes de narration séquentielle sont souvent liées à la caricature et à des espaces particuliers dans les périodiques. J'analyserai ici rapidement deux mécanismes liés à la matérialité de la presse qui influencent la genèse de la forme BD : la sérialité et ce que j'appellerai le synthétisme formel.

L'un des aspects les plus importants permettant l'émergence de la forme BD comme genre autonome est la sanctuarisation d'un espace récurrent dans les périodiques permettant à différents auteurs de partager des codes et un public²¹. Plusieurs lieux, dans les périodiques, jouent ce rôle : le feuilleton, bande à l'écart, en bas de page, destiné par essence à accueillir les expérimentations formelles (nouvelles rubriques, etc.) dans le journal (**Fig. 6**) ; la couverture ou la dernière page, qui deviennent dans certains périodiques des lieux privilégiés d'histoires en images, comme dans *Le Courrier français* ou *Le Frou Frou* avec une page de BD à la fin de chaque numéro (**Fig. 7**) ; les cases libres à remplir — la case représentant une unité journalistique primordiale, un espace vacant produit par la mise en page qu'il faut réinvestir. À ces lieux récurrents vient s'attacher un effet d'attente, de mise en série, de cycle : on attend toutes les semaines une variation dans le même espace. Le rythme particulier de la presse conduit également à d'autres cycles qui viennent donner un contenu thématique aux récits en image : la sérialité contraint à des effets de clôture, de chutes narratives (qui donneront lieu à la production de gags puis à la mise en place d'effets de suspense, de narration suspendue) et autorise l'apparition de personnages récurrents.

²¹ Les feuilles volantes d'Épinal représentent déjà une forme de proto-périodique (elles sont d'ailleurs numérotées et disponibles sur abonnement).

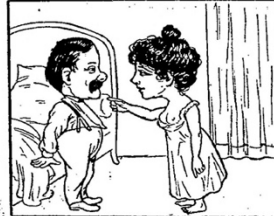


Fig. 6. Les Veber's, feuilleton dans *Le Gil Blas* du 4 mars 1895. (Source : Gallica)

Bonne mal stylée



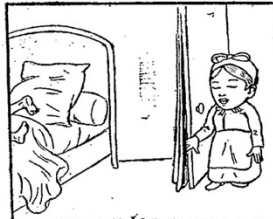
— Vous entendez, Marie ? S'il vient quelqu'un pendant que je suis avec ce monsieur, vous me direz : « Madame, c'est le boucher ou le laitier. »



— Madame, c'est le boucher !



— Madame, c'est le laitier !



— Madame, c'est le charbonnier !



— Marie, vous ferez entrer ces messieurs chacun à son tour.



SUR LE BOULEVARD

Deux amis de collège, — mais sel et poivre, déjà — s'étant rencontrés sur le boulevard, prirent un bock et se mirent à parler de choses et d'autres. Après quoi, le premier demanda à brûle-pourpoint :

— A propos, ce brave X..., tu le connaissais ?
— Si je le connais ! Un vieux camarade !
Pourquoi ?
— Parce qu'il est mort.
Il est mort ?
— Oui, d'une affection à la rate.

— Tiens ! aussi, pourquoi placer si mal ses affections ?

BONNE RAISON

— A ta place, disait une vieille paysanne à son neveu, j'épouserais la fille à Paul-Louis.
— Oui, mais qui dit qu'elle m'aimerait ?
— N'aie pas peur ! Elle en a aimé de plus vilains que toi !
— Alors, ça me décide ! Je vais la demander !

RUDE CORVÉE

A table, monsieur lit une lettre d'un de ses amis, qui se termine par ces mots :
« Tu embrasseras pour moi ta belle-mère. »
Aussitôt, il appelle son domestique :
— Baptiste, voilà cent sous. Tu embrasseras ma belle-mère pour mon ami Rupin.
— Mais, monsieur...
— Oui, je vois ce que tu veux... Tiens, voilà dix francs, j'avoue que ça les vaut !

Fig. 7. Ludovic Riézer, « Bonne mal stylée », *Le Frou Frou*, 8 décembre 1900, p. 132. (Source : Gallica)

Aux effets de la sérialité vient s'ajouter une réflexion (en acte) sur la création de nouvelles formes de signes propres à la culture de la presse. La question de la simplification des signes et de la création d'une forme de code graphique accessible à tous est déjà soulevée par Töpffer dans son *Essai de physiognomonie* : il voit dans sa

littérature en estampes la concrétisation d'une théorie de la symbolisation graphique (et en particulier de la symbolisation des traits d'expression du visage, issue de la physiognomonie) menant à une forme de langage universel. Les « procédés du simple trait graphique » réduisent les objets à leurs « caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires²² ». Or, comme le notera Robert de la Sizeranne, cette simplification menant à des formes synthétiques est une évolution esthétique intimement liée à celle des formes médiatiques. La forme-journal valorise une sorte de signe que l'on pourrait dire synthétique : elle favorise les formes simples et efficaces, l'abstraction et la réappropriation de fragments :

À mesure que la caricature s'introduit dans le journal quotidien, dont le papier est médiocre et le tirage rapide, elle se fait plus rudimentaire. Il se produit un phénomène tout contraire à celui qu'ont amené les progrès de la gravure sur bois ou sur cuivre ou sur pierre. Il se produit une raréfaction du trait. Nous revenons peu à peu à la silhouette toute nue des cratères antiques ou des papyrus égyptiens²³.

L'espace médiatique, fondé sur la rapidité, la fragmentation, la diffusion décontextualisée, repose sur une culture de l'épure et de la simplification. Le dessin caricatural est particulièrement touché par ces contraintes ; d'une certaine manière, il en découle et il les incarne. Une forme de « ligne claire » avant l'heure se met en place avec des artistes comme Vallotton, Caran d'Ache, Delaw, Despaquit... voire Émile Cohl. 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 et qui permettra la naissance de conventions partagées en BD. On peut rapprocher ces réflexions de celle de Chris Ware sur le style graphique en BD : Ware refuse d'utiliser un dessin « réaliste » au profit de formes simplifiées et *lisibles* — le premier mime la complexité du monde (ses détails ne sont pas signifiants, le sens provenant d'une vue d'ensemble) ; le second, propre à la BD, est fait de signes immédiatement lisibles : chaque trait est symbolique. Or cette réflexion de Ware découle d'une approche de la BD fondée sur la publication en périodiques (*Jimmy Corrigan*, *Building Stories* sont des recueils de pages publiées dans la presse) et l'intégration de contraintes médiatiques dans ses productions²⁴.

²² Rodolphe Töpffer, *Essai de physiognomonie*, Genève, Schmidt, 1845, p. 5.

²³ Robert de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie. Essais sur l'évolution esthétique*, Paris, Hachette, 1902, t. I, p. 115.

²⁴ Voir l'exposé de ses méthodes de travail dans Chris Ware, *Monograph*, New York, Rizzoli, 2017.

Considérer l'émergence de la BD comme un phénomène relevant de l'histoire de la presse et plus précisément des synergies entre diverses formes médiatiques permet de l'isoler comme un objet autonome (plutôt que de l'ancrer dans une histoire trop vaste de la narration séquentielle en images), et d'expliquer la naissance de formes très proches (BD, comics, manga) dans des systèmes médiatiques complexes : les mêmes contraintes produisent les mêmes effets. Plus généralement, l'analyse de la naissance de la BD à travers la presse rappelle que les genres ne peuvent être réduits à des problèmes de classification ; ce sont des amalgames de contraintes rhétoriques, médiatiques, sociales qui tendent à se figer. L'autonomisation du genre de la BD n'est pas encore acquise à la fin du XIX^e siècle ; mais une notion, qui apparaît dans les ouvrages d'histoire de la caricature de cette époque, commence à amalgamer les traits de ce qui formera la définition de la BD. Cette notion, ce n'est pas celle de « littérature en estampes », mais celle d'« histoire en images » utilisée par John Grand-Carteret. Or c'est ce concept qu'on voit réapparaître, de manière autonome et sans référence à un auteur précis, jusque dans les titres de certains périodiques, et dont l'utilisation augmente régulièrement dès le début du XX^e siècle (**Fig. 8**) : il faut peut-être y voir le véritable nom de jeune fille de la BD.

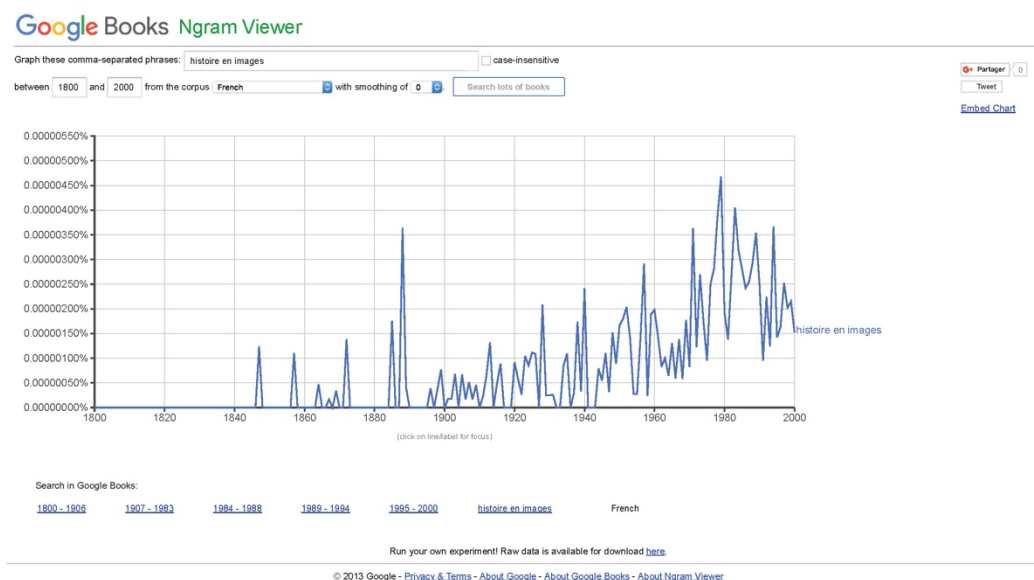


Fig. 8. Évolution des occurrences du syntagme « histoire en images » dans Google ngram.