



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 8, Septembre 2010
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.5840>

L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée

Laurent Gerbier

Thierry Smolderen, *Naissances de la bande dessinée, de William Hogarth à Winsor McCay*, Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2009, 143 p., EAN 9782874490828.



Pour citer cet article

Laurent Gerbier, « L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée », *Acta fabula*, vol. 11, n° 8, Essais critiques, Septembre 2010, URL : <https://www.fabula.org/revue/document5840.php>, article mis en ligne le 13 Juillet 2010, consulté le 24 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5840

L'art de lire comme patrimoine immatériel : une histoire empirique de la bande dessinée

Laurent Gerbier

Comme l'ont remarqué la plupart des historiens et des théoriciens de la bande dessinée¹, la question de la définition formelle de la bande dessinée est indissociablement liée à celle de ses origines, et ces deux questions liées constituent un champ de bataille inextricable et assez stérile. En intitulant son ouvrage *Naissances de la bande dessinée*, au pluriel, Thierry Smolderen indique d'emblée de quelle manière il échappe à cette double aporie : si, d'une part, il n'entend pas poser la question piégée de l'origine absolue de la bande dessinée, c'est précisément parce que, d'autre part, il choisit de se détourner d'une approche théorique qui ne considérerait la bande dessinée que comme une « forme sémiotique abstraite » (p. 5). S'appuyant sur les deux décennies d'expérimentations et de prolifération formelle incroyablement riches qui se sont ouvertes au début des années 1990, Th. Smolderen prend acte de la radicale inadéquation d'une approche strictement axiomatique de la bande dessinée, et y saisit l'occasion de revisiter les étapes souvent négligées de la mise au point de la bande dessinée entre le XVIII^e siècle et les premières années du XX^e siècle. C'est ainsi de manière inattendue parce que la bande dessinée s'est profondément renouvelée et interrogée sur ses propres outils depuis vingt ans qu'il est possible de rouvrir à nouveaux frais, et sans tomber dans les ornières de la concurrence des origines, l'étude de ses genèses multiples.

Dès lors que la forme anhistorique de l'art séquentiel cesse de s'imposer comme le *telos* inévitable d'une évolution linéaire, dès lors que « le modèle de *Tintin* a cessé d'imposer son point de fuite unique au regard porté sur l'histoire du medium » (p. 5), Th. Smolderen peut entreprendre de relire les œuvres des maîtres anciens (William Hogarth au XVIII^e siècle, George Cruikshank, Rodolphe Töpffer, Wilhelm Busch, ou A. B. Frost au XIX^e siècle, et enfin Winsor McCay au tournant du XX^e siècle) en n'y cherchant plus l'acte de naissance d'un format artificiellement stabilisé, mais en explorant au contraire le milieu mouvant dans lequel émergent les propositions créatives les plus inventives et les plus instables. Les *Naissances de la bande dessinée* se trouvent ainsi placées sous le signe de l'hybridation féconde et de

¹ Voir par exemple Thierry Groensteen, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999, p. 16.

la distance ironique avec laquelle chaque auteur, pleinement conscient des possibilités que lui offrent les différentes technologies de l'image de son temps (de la gravure au cinéma en passant par l'autographie, le dessin technique, la chronophotographie ou la photographie), propose à sa manière de les mêler dans une polygraphie qui en utilisera les effets, tout en exploitant leurs limites.

Le résultat est extrêmement convaincant. Le parcours que propose Th. Smolderen est étayé par une grande érudition, et par une iconographie très riche qui vient à chaque page compléter les raisonnements de l'auteur, en proposant au lecteur le matériau graphique dont le commentaire fournit à la démonstration ses arguments les plus frappants. Dans ce livre qui représente l'aboutissement de quinze années de recherche, chaque thèse repose sur un ensemble de preuves et de définitions qui ne sont que partiellement données à lire dans le texte lui-même : la force du livre, de ses hypothèses les plus stimulantes et de ses rapprochements les plus féconds, tient ainsi à ce que l'on perçoit à son arrière-plan un monde théorique probablement plus consistant encore. Mais c'est pour une raison encore différente que le livre de Th. Smolderen représente, à n'en pas douter, une étape importante dans l'historiographie de la bande dessinée : en effet, pour tourner le dos à la tentation du catalogue érudit de formes figées, et pour saisir les mécanismes d'hybridation et d'invention qui font fonctionner le vaste laboratoire de la bande dessinée du XVIII^e au XX^e siècle, l'auteur choisit non seulement de restituer dans toute leur force novatrice les expérimentations successives des auteurs, mais il s'attache aussi scrupuleusement à interroger chaque fois les expériences dynamiques de lecture qui leur correspondent.

Ces deux méthodes, qui s'entremêlent sans cesse dans le livre, en font une véritable histoire empirique de la bande dessinée : empirique d'abord, bien entendu, parce qu'elle saisit le sens même de la mise au point du medium dans l'expérience sensible qu'en fait le lecteur (et cette expérience s'entend au sens fort comme mise à l'épreuve et reconfiguration du dispositif cognitif et sensible du lecteur au contact des œuvres); mais empirique aussi parce que, du point de vue des expérimentations des auteurs, les analyses de Th. Smolderen mettent en évidence la richesse du travail d'application des technologies de l'image les unes aux autres qui préside à la mise au point des œuvres qu'il examine. L'empirisme de son histoire de la bande dessinée est donc double : d'une part, il rapporte les naissances de la bande dessinée à l'expérience sensible de lecture qui leur donne leur sens comme œuvres, faisant ainsi entrer dans l'histoire de cet art l'indispensable histoire de ce patrimoine culturel immatériel qu'est un art de lire² ; d'autre part, il saisit dans les

² C'est de cet art de lire que Th. Smolderen ne cesse de montrer qu'il ne constitue pas une compétence « naturelle et simple » mais, au contraire, un protocole fragile, sans cesse renégocié, et d'ailleurs pas universellement maîtrisé. Comme le rappelle Benoît Peeters dans un entretien récent, il existe « des gens qui ne savent pas lire une bande dessinée [...]. Ce sont des "aniconètes", des analphabètes de l'image séquentielle » (entretien dans *Books*, hors-série n° 2, avril-mai 2010, p. 10).

rapports mutuels qu'entretiennent les technologies de l'image qui apparaissent entre le XVIII^e et le XX^e siècle le lieu véritable de la constitution de la bande dessinée³.

William Hogarth (1697-1764)

C'est avec William Hogarth que Th. Smolderen ouvre son étude des procédés d'hybridation qui scandent la genèse de la bande dessinée : les séries de gravures moralisantes de Hogarth, que Töpffer nommera un siècle plus tard des « romans en estampe », offrent au lecteur du XVIII^e siècle des « images qui se lisent ». Cette lisibilité repose sur un principe d'intrication qui, à partir d'une image foisonnante et saturée de détails, propose au lecteur un trajet serpentant parmi les accidents, organisant la variété même de leur composition. En s'appuyant aussi bien sur les travaux théoriques de Hogarth (en particulier *The Analysis of Beauty*, 1753) que sur ses gravures elles-mêmes (la série *A Harlot's Progress*, 1732, dont il propose une analyse détaillée des trois premières planches, p. 16-19), Th. Smolderen rend intelligible le mélange délibéré qui consiste à utiliser le style graphique le plus élevé, celui du dessin académique employé pour copier les tableaux de maîtres, pour mettre en scène des histoires populaires, voire légères. Cette hybridation produit des effets comiques qui ne sont plus nécessairement perceptibles au lecteur moderne (et qui ne l'étaient pas toujours au lecteur du XVIII^e ou du XIX^e siècle, puisque ses contemporains tenaient Hogarth pour un grand moralisateur — Töpffer lui-même succombera à cette illusion⁴), mais dont Th. Smolderen parvient à ressusciter le mécanisme.

La lisibilité très particulière des séries de Hogarth, qui n'est pas du tout celle de la bande dessinée moderne, est selon l'auteur caractéristique de l'usage pré-photographique de l'image gravée : elle est diagrammatique (elle établit des relations plutôt qu'elle ne fournit de l'information) et c'est dans la superposition des diagrammes que se joue l'ironie de Hogarth.

Après Hogarth, tous les dessinateurs humoristiques qui s'intéresseront à la forme du roman en estampes, Töpffer en tête, sauront que le rire est une étincelle qui naît du choc entre deux diagrammes qui ne s'étaient pas encore rencontrés. (p. 15)

³ J'emprunte à un récent ouvrage (André Charrak, *Empirisme et théorie de la connaissance*, Paris, Vrin, 2009) l'idée selon laquelle un empirisme conséquent, au XVIII^e siècle, ne se définit pas seulement par son intérêt pour la primauté de l'expérience sensible, mais aussi par son intérêt pour la manière dont les sciences se constituent par l'application mutuelle de leurs principes : *mutatis mutandis*, et s'agissant ici d'une histoire de la bande dessinée qui plonge ses racines dans l'esthétique du XVIII^e siècle, il n'est pas impossible que ces questions d'épistémologie et de théorie de la connaissance classique viennent confirmer la fécondité des hypothèses de Thierry Smolderen.

⁴ « [...] tous les volumes d'ailleurs estimables que l'on a écrits pour l'instruction morale du peuple ou des enfants, n'équivalent pas, pour dire avec autant de puissance les mêmes choses, à cette vingtaine de planches d'Hogarth qui, sous le titre de *Histoire du bon et du mauvais apprenti*, nous font assister au double spectacle du vice paresseux et de l'honnêteté laborieuse accomplissant par leur seule force propre des destinées si diverses. Ainsi Hogarth est-il moins un habile artiste qu'un moraliste admirable, pratique, profond et populaire. » (Töpffer, *Essai de physiognomonie*, chapitre 1, dans Töpffer, *L'invention de la bande dessinée*, T. Groensteen et B. Peeters (éd.), Paris, Hermann, 1994, p. 187).

Th. Smolderen met alors en évidence le jeu constant de la règle et de la liberté, du code et de son contournement, qui lui permet de rattacher les gravures de Hogarth à la genèse du roman humoristique anglais. Il propose alors une analyse de la digression visuelle comme procédé essentiel lorsque la rhétorique de l'action progressive est corsetée par les exemples classiques ou bibliques : ainsi, dans *A Harlot's Progress*, le thème classique du choix entre le vice et la vertu est une trame et une contrainte, à laquelle Hogarth échappe en choisissant pour matière la vie d'une putain, et en multipliant les digressions graphiques qui permettent de tisser des arabesques inventives autour du schéma narratif *a priori* figé. Le travail de détournement et de sape ironique qui est infligé aux images édifiantes témoigne, chez Hogarth, d'une aversion précoce pour une formation académique réduite à la copie des grands maîtres ; au lieu de quoi le jeune Hogarth avait mis au point une technique de mémorisation permettant de dessiner les scènes de rencontre et les événements fortuits. C'est, selon Th. Smolderen, l'origine du « tour de passe-passe » par lequel Hogarth feint d'employer la suspension du temps que ménage le traitement de l'image allégorique ou emblématique, pour y loger en réalité l'instantané de la scène vivante « saisie » par la plume (analyse confirmée par un commentaire remarquable des deux planches de *The Analysis of Beauty* qui exposent la méthode diagrammatique de Hogarth, son appauvrissement du trait, et sa suspension du temps dans l'immobilisation grotesque des postures). C'est enfin ce goût de l'accident figé qui se trouve à la fin du XVIII^e siècle repris chez Thomas Rowlandson, sur lequel se conclut le premier chapitre.

En proposant cette lecture du travail de Hogarth, Th. Smolderen confirme l'importance du dessinateur anglais : non seulement il l'inscrit durablement dans les racines de la bande dessinée, mais il l'inscrit aussi dans le contexte plus large de la naissance du roman moderne. Les arabesques et les lignes serpentine qu'élabore Hogarth appartiennent au même mouvement qui anime le roman humoristique anglais, et tout particulièrement le *Tristram Shandy* de Sterne. Cette mise en contexte est fort enrichissante, et l'on se prend à regretter que *The Analysis of Beauty* ne soit toujours pas disponible en français : cet essai, près de trente ans après *Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony and Design* de Francis Hutcheson (1725), propose en effet dans ses premiers chapitres⁵ un discours sur la variété et l'uniformité qui renverse totalement l'éloge de l'ordre et de l'harmonie de son prédécesseur. C'est d'ailleurs peut-être la seule faiblesse de l'analyse de Th. Smolderen que de rabattre parfois un peu trop vite les enjeux de l'articulation entre l'ordre et la variété dans l'esthétique classique sur la seule construction, chez

⁵ William Hogarth, *The Analysis of beauty*, chap. 1-5, ed. by Ronald Paulson, New Haven — London, Yale University Press, 1997, p. 25-35.

Hogarth, d'un regard « émancipateur » ou « libérateur », qui n'épuise en réalité probablement pas la richesse de son rapport à ce problème.

Rodolphe Töpffer (1799-1846)

Le second mouvement de l'analyse de Th. Smolderen (et le plus long, puisqu'il occupe trois chapitres) est consacré à l'étude de l'œuvre de Töpffer et à sa réception. Depuis les travaux consacrés à Töpffer par Thierry Groensteen et Benoît Peeters⁶, par Philippe Kaenel⁷, ou plus récemment par David Kunzle⁸, il n'y a rien d'étonnant à voir l'auteur de *Histoire de Mr Vieuxbois* (1827) occuper une place centrale dans un livre sur les *Naissances de la bande dessinée*. Th. Smolderen réussit cependant à construire une grille d'intelligibilité nouvelle pour appréhender le sens et la portée de l'invention de Töpffer ; cette entreprise passe, de manière inattendue, par une certaine mise à distance calculée de l'œuvre, dont l'aspect présente au regard moderne une trompeuse familiarité.

Th. Smolderen commence par consacrer un chapitre au dessin de Töpffer : ce dernier n'a en effet plus rien à voir avec le style noble et minutieusement travaillé de Hogarth, et cela ne tient pas seulement, affirme l'auteur, à l'usage par Töpffer du procédé autographique. La désinvolture graphique étudiée que l'on rencontre chez Töpffer consonne avec le goût de ses contemporains pour les formes primitives, naïves ou archaïques du dessin (ce dont témoigne une des premières histoires de la caricature, *An Historical Sketch of the Art of Caricaturing*, publiée à Londres en 1813. Son auteur, James Peller Malcolm fait preuve d'un vaste appétit, et traite aussi bien des *marginalia* médiévaux que des totems du Pacifique : là encore, la richesse de l'iconographie rassemblée par Th. Smolderen est impressionnante et efficace). L'auteur met alors en rapport ce goût volontairement archaïsant pour le graffiti et le croquis naïf ou grotesque avec les réflexions menées par Töpffer dans le chapitre des *Réflexions et menus propos d'un peintre genevois* intitulé « Où il est question des petits bonshommes » : ces « petits bonshommes », qui prolifèrent encore dans les pages de la bande dessinée contemporaine, sont les héritiers de la stratégie de digression visuelle de Hogarth, et ils remplissent non seulement le même rôle ironique, mais aussi la même fonction diagrammatique. En effet, défendant ces bonshommes, que Th. Smolderen rapproche des *Line and Dots* de George Cruikshank (1817) ou des notes de musiques anthropomorphes de Grandville dans le *Magasin Pittoresque* (1840), Töpffer prône une « imitation restreinte aux signes extérieurs d'organisation, de règle, de mesure, de division » plutôt qu'une « imitation réelle, sensible, expressive de l'objet » (cité p. 36). Un dessin ainsi conçu

⁶ Thierry Groensteen et Benoît Peeters (eds.), *L'invention de la bande dessinée*, op. cit.

⁷ Philippe Kaenel, *Le métier d'illustrateur (1830-1880) : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève, Droz, « Titre courant », 2e éd. 2005.

⁸ David Kunzle, *Father of the comic strip. Rodolphe Töpffer*, University of Mississippi Press, 2007 (cet ouvrage accompagne, chez le même éditeur et la même année, la première édition des œuvres de Töpffer en anglais, également réalisée par David Kunzle).

n'a pas pour fonction de transmettre l'information la plus exacte, mais de créer un être, un individu : le signe qui l'exprime peut être infiniment abrégé sans que la compréhension y perde, puisqu'il ne ressemble pas à la chose mais à l'idée qu'on en a, de sorte que ces dessins sont « l'émanation même de la pensée de l'auteur » (p. 38), et favorisent un trait cursif, vif, libre.

C'est ce trait libre qui reprend chez Töpffer, dans un registre graphique différent, l'intention de la *waving line* de Hogarth : les histoires dessinées par Töpffer à partir de 1827 constituent une vaste parodie anti-académique, que l'on ne peut parfaitement comprendre qu'en saisissant la règle qu'elle détourne ironiquement. Th. Smolderen montre alors le lien des histoires de Töpffer avec les tentatives des premières années du XIX^e siècle pour figer les codes de l'action progressive dans une grille d'expressions faciales et posturales : ces tentatives, issues des réflexions de Lessing sur la différence entre poésie de l'action et poésie de la description dans le *Laocoon* (1766), sont illustrées par la *Chironomia, or a treatise on rhetorical delivery* de Gilbert Austin (1806), et surtout par les *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Johann Jakob Engel (1820) et leur version anglaise illustrée par Henry Siddons, *Practical illustrations of Rhetorical gesture and action, from a work on the subject by J. J. Engel* (1822). Töpffer connaît ces ouvrages qui s'efforcent de déterminer une grammaire des figures expressives, et dont Th. Smolderen donne à voir quelques extraits remarquables : on retrouve en effet dans ces « gammes » d'actions et de passions illustrées par le dessin le dispositif même que Töpffer raille et caricature. Décidément, face à un code, quoi de plus tentant que de le détourner ?

Mais ce détournement a chez Töpffer des racines plus profondes : par-delà l'académisme, par-delà la mécanisation de la représentation de l'action, c'est à ce qu'il perçoit comme un trait caractéristique de l'âge industriel que s'attaque le Genevois. En s'appuyant sur l'*Essai de Physiognomonie*, Th. Smolderen montre alors de quelle manière Töpffer tourne en dérision l'automatisme de la civilisation moderne et de la pensée qu'elle secrète, décomposant les actions de ses personnages en diagrammes techniques bouffons, portant à l'absurde l'enchaînement mécanique des causes et des effets. Le mouvement pour lui-même, saccadé, impérieux, qui emporte les personnages-marionnettes bien au-delà de leur volonté, c'est l'image ricanante du progrès⁹. Là encore, Thierry Smolderen montre très bien l'origine littéraire de cette manière de brocarder le monde comme il va au moyen d'une couture hâtive d'épisodes surprenants et grotesques, mécaniques et bouffons : le picaresque, avec ses enchâssements de récits secondaires, ses épisodes répétés, et sa bigarrure d'accidents, est une des sources des récits en

⁹ Le petit essai *Du progrès* de Töpffer, que Th. Smolderen cite brièvement, est décidément une clef de l'œuvre, qu'il faut avoir en tête au moment de lire les histoires en estampes du Genevois (Rodolphe Töpffer, *Du Progrès et de ses rapports avec le petit bourgeois et les maîtres d'école*, Cognac, Le Temps qu'il fait, 2001).

images de Töpffer, de même que l'arabesque romanesque, qui pousse Goethe lui-même à reconnaître dans les œuvres de Töpffer le *Witz* que les premiers théoriciens du romantisme avaient identifié dans son *Wilhelm Meister* ou, à nouveau, dans le *Tristram Shandy* de Sterne. Le rapprochement avec Sterne, en particulier, est précisément documenté, et commenté de façon passionnante (p. 56-57), l'auteur proposant ainsi un prolongement inattendu et très convaincant à son analyse de la ligne serpentine de Hogarth : cette ligne est désormais la ligne même qui conduit le récit, parmi les sauts et les accidents, et que Sterne lui-même essaie de représenter graphiquement dans *Tristram Shandy* (livre VI, chapitre 40). Ainsi « [...] la forme séquentielle ne suffit pas, et de loin, à définir le socle historique du 9^e art. Dans le meilleur des cas, celui-ci est aussi — peut-être surtout — une forme de littérature comique, qui prolonge la longue tradition du roman anglais du XVIII^e siècle en s'appuyant sur ses nombreuses connexions avec la culture de l'illustration humoristique » (p. 57).

Après Töpffer

Le chapitre 4, consacré au « roman en estampes » après Töpffer, affronte une difficulté structurelle : après la grille d'analyse magistralement forgée dans les chapitres 2 et 3, le chapitre 4 entame en effet un processus compliqué, dans lequel il s'agit de montrer comment se transmet l'héritage de Töpffer, mais aussi comment il se trouve peu à peu travesti et trahi. Th. Smolderen pointe avec une érudition sans faille les lieux et les œuvres dans lesquels se joue la reprise de l'ironie de Töpffer, mais aussi la progressive standardisation au premier degré d'un cadre formel qu'il avait inventé pour le moquer.

La réception des histoires de Töpffer a mal commencé : les piratages de *Jabot*, *Crépin* et *Vieuxbois*, par Aubert à Paris dès 1837, figent les arabesques et dissocient le texte du dessin — ce contre quoi Töpffer s'élève, en défendant l'autographie. On retrouve toutefois chez Cham, qui réalise sous la houlette de Töpffer l'adaptation de son *M^r Cryptogame* pour *L'illustration*, une véritable conscience des intentions ironiques qui gouvernent l'œuvre (« il s'ingénie à révéler, en les déjouant, les codes émergents de la forme dans laquelle il s'exprime », p. 60). C'est dans le traitement du thème du voyage que cette conscience ironique se manifeste le mieux : en cassant le « chemin de fer » de la page töpfférienne, en saturant l'image de digressions et de parasites graphiques qui foisonnent et contaminent le récit principal, Cham, comme Gustave Doré avec les *Désagrément d'un voyage d'agrément* (1851), parvient à prolonger la veine arabesque. Th. Smolderen met alors en évidence une impressionnante cohérence dans les efforts de Doré (*Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la Sainte Russie*, 1854), de Grandville (*Un Autre Monde*, 1844), de Caran d'Ache (*Carnet de chèques*, 1892), en appuyant ses analyses d'illustrations rares et précieuses.

En Angleterre, c'est George Cruikshank (célèbre pour ses nombreuses illustrations de Grimm, Defoe, Dickens, Bunyan, Cervantes ou Walter Scott) qui dessine le frontispice de la première adaptation de *M^r Vieuxbois, Obadiah Oldbuck*, réalisée à partir de la contrefaçon d'Aubert. Cruikshank avait pu découvrir Töpffer dès la fin des années 1830 : il s'était trouvé à Weimar, avec William M. Thackeray, au moment même où Goethe découvrait les manuscrits de *M^r Vieuxbois* et de *M^r Jabot*. Or Cruikshank est séduit par la forme que propose Töpffer, et qu'il va à la fois adopter et adapter : Th. Smolderen commente en particulier un extrait de *The Loving Ballade of Lord Bateman* (1839), dans laquelle Cruikshank illustre une chanson traditionnelle adaptée par Thackeray : il y fait un usage virtuose du dessin au trait, qui est une des sources de la ligne claire. Avec *Lord Bateman*, comme ensuite avec *M^r Lambkin* (1844), Cruikshank s'inscrit dans la vogue des *Victorian leaflets* qui à partir du milieu du XIX^e siècle reprennent le format de la collection Aubert.

Th. Smolderen met alors en évidence le fait que tous ces « romans en estampe » sont, visuellement et formellement, plus éloignés de ce que nous connaissons sous le nom de bande dessinée que ne l'était Töpffer, ce qui constitue en soi un argument très solide en faveur de l'illusion d'optique qui nous empêche de voir ce que Töpffer faisait vraiment : nous privilégions la séquence narrative, qui n'est pas ce que ses contemporains voient chez Töpffer (les recueils de Cruikshank ne sont pas narratifs, pas séquentiels : ils participent d'une autre façon d'animer l'image). On comprend alors que ce qu'il y a de séquentiel dans l'œuvre de Töpffer correspond justement à sa critique de la pensée séquentielle de l'âge industriel — or c'est ce que précisément ses successeurs au XIX^e siècle n'ont pas de raison de reprendre. Les dessinateurs comme Cruikshank en Angleterre, Cham en France ou Wilhelm Busch en Allemagne, vont plus naturellement se tourner vers les registres de la pantomime ou de la comptine, qui leur offrent un « idiome » plus intéressant pour combiner les images : c'est par exemple le cas d'Alfred Crowquill, *Pantomime, to be played as it was, is, and will be, at home* (1849), dont Th. Smolderen donne un extrait p. 76-79. Ce registre différent, celui de la comptine et la pantomime, joue un rôle crucial dans les analyses du chapitre suivant sur le rôle de l'illustration de presse dans la genèse de la bande dessinée.

L'illustration de presse (1850-1900)

C'est avec l'introduction de l'invention töpfférienne dans la presse que le paradoxe du chapitre précédent prend toute son acuité : « il avait dessiné ses histoires pour ridiculiser la rhétorique séquentielle du progrès, et le voilà qui offrait candidement aux grands périodiques illustrés de Paris, Londres, Munich et New York — et, par extension, au monde moderne qu'il exérait — un langage visuel parfaitement adapté à leurs besoins » (p. 82). Le langage de Töpffer va donc devenir le langage

idéal pour croquer les comportements stéréotypiques dans lesquels les lecteurs se reconnaissent (ou reconnaissent leur époque) : Th. Smolderen, en commentant quelques planches bien choisies tirées de *Punch* ou du *Harper's New Monthly*, montre comment se construisent ces histoires au schématisme souriant, qui explorent des « scripts sociaux » parfaitement reconnaissables dans lesquels ce que l'auteur appelle « la probabilité du plan suivant » joue un rôle fondateur. Loin de singer le cinéma, la bande dessinée avait inventé avant lui la forme diagrammatique avec laquelle il va pouvoir travailler dès son apparition.

Pourtant cette exploration des mécanismes narratifs hautement codifiés que favorise la presse périodique ne verse pas dans la « froide correction » que craignait Töpffer : les illustrateurs continuent d'importer toutes les gammes possibles d'images, parce que le spectaculaire est la condition de leur attractivité, de sorte que les illustrations de presse vont combiner deux fonctions, que l'auteur nomme « institution » et « attraction », et dont il montre très bien de quelle manière leur équilibre définit encore l'art d'un Hergé (p. 89). La fonction d'attraction doit par ailleurs s'entendre très littéralement : depuis l'exposition du Crystal Palace à Londres en 1851 jusqu'à la création du Luna Park de Coney Island en 1903, la foire puis son héritier le parc d'attraction jouent un grand rôle, non seulement dans la manière dont la bande dessinée traite la variété, mais aussi dans la manière dont elle entend concevoir la force d'attraction de ses images comme sollicitation du corps même du lecteur.

Il y a ainsi dans la genèse de la bande dessinée une composante « foraine », que l'on retrouve bien sûr dans le dernier chapitre chez un Winsor McCay, mais qui se marque déjà dans le célèbre *Hogan's Alley* de Richard F. Outcalt (1863-1928) : le père du Yellow Kid, qui a longtemps fait figure de d'inventeur officiel de la bande dessinée américaine, manifeste selon l'auteur un goût proprement forain pour l'attraction qui « marche ». Cependant, si Outcalt rejoint par là l'appétit de succès des éditeurs de presse à l'heure du grand affrontement entre le *New York World* de Joseph Pulitzer et le *New York Journal* de William Randolph Hearst¹⁰, la manière dont il privilégie l'attraction au détriment de l'institution correspond aussi à une exploration personnelle de la puissance d'expression du medium qu'il manie : intégrant au dessin tout ce qui lui semble efficace (au point, comme le montre le chapitre suivant, d'y inclure même la parole), il fait fi de la consistance rhétorique de son propos et affronte le disparate sans états d'âme. L'étude de cette faculté de sélection des images efficaces est par ailleurs marquée par un vocabulaire étonnamment biologique, l'auteur évoquant un « écosystème créé par la guerre des journaux » ou des « mécanismes quasi darwiniens qui président à l'évolution des

¹⁰ Rappelons que Outcalt, qui avait créé la série *Hogan's Alley* dans le *New York World*, est littéralement débauché par Hearst en 1896 et rejoint le *New York Journal*, dans lequel se poursuit la publication du *Yellow Kid*.

attractions foraines » (p. 90) ; ou encore l'idée « d'aborder l'hybridation graphique comme on traiterait aujourd'hui une découverte d'ingénierie génétique » (p. 91). La consistance de ce vocabulaire, qui réapparaît à plusieurs reprises dans les chapitres suivants, conduit le lecteur à se demander s'il a simplement affaire à une métaphore commode, ou s'il s'agit là d'une thèse sous-jacente laissée au second plan.

C'est alors qu'à cette recherche de l'attraction s'entrelace une autre forme, qui reprend l'évocation de la comptine et de la pantomime à la fin du chapitre précédent : dans les premiers *comic strips* se rencontre en effet l'héritage d'une représentation enfantine ou « mignonne », issue des *putti* de la Renaissance et des chérubins du XVII^e siècle, et déjà hybridée à l'illustration dans le *Max und Moritz* de Wilhelm Busch (1865). Cette veine n'est pas seulement caractérisée par le sujet enfantin, ou le goût des grands yeux (particulièrement frappant chez les *Brownies* de Palmer Cox publiées dans *St Nicholas* à partir de 1883), mais aussi d'une part par la prédominance de l'enluminure sur le gaufrier dans la composition des planches (trait commun à Palmer Cox et à Outcault) et d'autre part par la prégnance de la structure de la comptine.

Th. Smolderen s'attarde alors sur Wilhelm Busch, qui « mérite d'être considéré comme l'inventeur, après Hogarth et Töpffer, d'une troisième forme de roman en estampes » (p. 96). En reprenant les formes traditionnelles du proverbe et du conte pour y injecter un esprit authentiquement grotesque, ou carnavalesque, Busch mêle lui aussi des « attracteurs » contrastés (le typique et l'insolite, le mignon et l'atroce), dont l'auteur retrouve la trace dans le mécanisme des gamineries burlesques des *Fliegende Blätter* qui se prolongeront dans le célèbre *Katzenjammer Kids* de Rudolph Dirks. Th. Smolderen montre alors que la rhétorique mécanique, et possiblement muette, du *comic strip*, prépare ainsi celle des histoires sans paroles des premiers montages cinématographiques (et il retrace de façon magistrale, à l'appui de son propos, l'histoire des différentes versions de l'arroseur arrosé, gag dessiné bien avant d'être filmé en 1895 par les frères Lumière, p. 98-100). Ainsi « pour l'invention de Töpffer, la boucle se boucle vers 1900 : la rhétorique du progrès touche à cette limite absurde qu'il voulait dénoncer dans ses parodies : celle d'une phrase sans auteur (ou d'un discours sans intention), se développant avec la logique implacable d'une causalité mécanique » (p. 100).

Photographie, phonographie

Les chapitres 6 et 7 entreprennent de mesurer l'effet sur la bande dessinée de la double invention de la photographie et de la phonographie. La première permet tout simplement de jeter un nouveau regard sur l'action, en particulier à partir des essais de chronophotographie d'Étienne-Jules Marey ou d'Edward Muybridge : la séquence se substitue à l'action progressive théorisée par les romantiques, et les

dessinateurs vont rapidement s'attacher à détourner ironiquement ce nouveau format et sa prétention à l'objectivité. Arthur B. Frost (1851-1928) en fournit un excellent exemple dès 1879-1880¹¹ : en rapprochant son travail de celui de Thomas Eakins (maître du naturalisme américain, fasciné par la photographie et la chronophotographie, dont Frost a suivi les leçons à la Pennsylvania Academy of the Fine Arts) Thierry Smolderen montre l'élaboration d'un nouveau visage de la « ligne serpentine » : du naturalisme de Eakins naît chez Frost une grande sensibilité pour ces nouveaux documents visuels, nouvelles façons de saisir le mouvement, nouvelles postures et nouveaux diagrammes, qu'offre la photographie.

Th. Smolderen montre alors comment la première planche de Frost (publiée dans le *Harper's New Monthly* en 1879) adopte le principe même de la chronophotographie, conservant un cadrage soigneusement inchangé pour mettre en évidence, au contraire, ce qui change. Frost propose littéralement une analyse ironique de ce procédé, bien différente des « grimaces » de Boilly ou des têtes de Grandville, qui un demi-siècle plus tôt présentaient sur le modèle de la vignette romantique des « options » d'expression que ne reliait nulle dynamique narrative. Au contraire de l'effort permanent de l'illustration gravée pour éviter la redondance et saturer chaque image d'un sens neuf et multiple, le moteur de l'intérêt, dans ces parodies de cadrages chronophotographiques, c'est ce qui se passe dans l'intervalle entre deux images. C'est ainsi, étonnamment, de Muybridge que vient le « gaufrier » classique de la bande dessinée, adapté par Frost ou Opper (Th. Smolderen commente dans ce sens p. 113 une remarquable planche de Frederick B. Opper, « *Only a comic Valentine. A kinetoscopic study of human nature* », parue dans le *New York Journal* en 1900) ; et c'est symétriquement dans le « laboratoire » de la bande dessinée que sont mises au point les techniques de montage qui vont être reprises par le cinéma naissant. Th. Smolderen met également en lumière les enjeux purement décoratifs de cette technique qui, parce qu'elle choisit de répéter les mêmes cadrages et les mêmes motifs, se met à composer des rythmes et des répétitions visuelles – c'est particulièrement sensible avec l'arrivée de la couleur, et l'auteur en donne à voir de remarquables exemples tirés de Geo McManus, Cliff Sterrett, James Swinnerton ou Frank King, montrant ainsi l'impact de cette technique sur les dessinateurs des années 1910-1930 (p. 114-117).

Le chapitre suivant propose une histoire de l'apparition de la bulle à partir d'un paradoxe : alors que la bulle est d'un emploi courant dans le cartoon et la caricature (on la trouve dans les dernières années du XVIII^e siècle, et au début du XIX^e siècle, chez Rowlandson, Gillray, ou Cruikshank), elle n'est jamais utilisée avant la fin du XIX^e siècle dans les histoires en images. Pourquoi ? Parce qu'avant la révolution

¹¹ Les pages consacrées à A. B. Frost montrent bien l'importance de son travail, et viennent ainsi compléter l'anthologie que Th. Smolderen avait lui-même préfacée en 2003 (*L'anthologie A. B. Frost*, Angoulême — Seattle, L'An 2 — Fantagraphics, 2003).

audiovisuelle (1895-1903) elle était incompatible avec les histoires dessinées. Dans les images satiriques, dans lesquelles les figures sont des emblèmes, la « bulle » n'est en réalité qu'un label, qui aide le lecteur à déchiffrer le sens de l'image. Le label n'est donc que « l'auto-présentation » d'une figure, l'étiquette qui l'identifie. Mais c'est que l'image pourvue d'un tel label est hors-temps, close sur elle-même, et renfermant tout son sens ; au contraire l'image propre à l'action progressive est ouverte et détermine non pas une herméneutique interne mais une conjecture sur ce qui va la suivre et la prolonger. C'est à Outcault que Th. Smolderen attribue le mérite d'avoir transposé à l'action progressive le label de l'époque de Cruikshank : parce qu'il retrouve les deux formes de l'arrêt sur images qu'avait hybridées Hogarth (l'emblématique et l'instantané), Outcault joue aussi de deux usages du label. A côté de la fonction d'auto-présentation, la bulle fait alors son apparition comme une « image sonore » (p. 124), qui se comprend cette fois sans aucune référence au cadre dans lequel l'image doit s'interpréter, ni à son titre, ni à l'intention de l'auteur. Th. Smolderen met cette invention en rapport avec celle du phonographe, la première détournant ironiquement — à nouveau — la seconde. Reste que la bulle n'est d'abord pas faite pour raconter des histoires, et qu'il faut donc la synchroniser avec un autre cadre narratif, qui privilégie l'histoire sans paroles. Comme le souligne Th. Smolderen, le problème qui se pose alors aux dessinateurs est celui qui se posera à Buster Keaton ou à Charlie Chaplin avec l'apparition du parlant : comment rendre compatible avec la parole un comique issu de la pantomime et du jeu des forces mécaniques ? En en faisant, dit l'auteur, une « signature comportementale du personnage de pantomime » (p. 127), invention dont il crédite F. B. Opper (avec *Alphonse et Gaston*, vers 1902) : la bulle rend alors la parole aussi visible et aussi typique que les autres gestes et traits visuels qui caractérisent un personnage.

Winsor McCay (1867-1934)

L'œuvre de Winsor McCay, à laquelle est consacré le dernier chapitre de l'ouvrage, est présentée par Th. Smolderen comme un « petit miracle » : au moment où il apparaît, au milieu de la bataille des journaux new-yorkais, McCay repère immédiatement les mécanismes et les automatismes qui sont en train de se mettre en place et s'emploie immédiatement à les détourner, à les amplifier, ou à les transformer, « repouss[ant] les limites du genre bien au-delà de ce que l'on pouvait raisonnablement en attendre dans des délais aussi brefs » (p. 129). C'est d'abord la série *Little Sammy Sneeze*, dans laquelle McCay reprend le gaufrier chronophotographique afin de mêler la causalité irrépressible de l'éternuement avec les scripts sociaux qu'elle va chambouler. Dès *Little Sammy*, McCay se concentre sur la dynamique de la catastrophe. Th. Smolderen analyse en particulier le « collapsus » de l'éternuement qui, entre les 4^e et 5^e cases de chaque planche, produit une discontinuité fascinante, qui soulève la même interrogation que le

montage cinéma : comment sommes-nous « formés » à lire ce genre de discontinuité ?

Dans *Little Nemo*, le pouvoir de l'intervalle et de la discontinuité est utilisé dans une direction exactement inverse : cette fois, le dernier intervalle, avant la dernière case restaure, plutôt qu'il le détruit, l'ordre prosaïque et quotidien (en ramenant Little Nemo dans le lit où, en réalité, il dormait). Mais cette restauration est rendue nécessaire par la puissance fantastique de la planche qui la précède : en s'installant dans le domaine onirique, McCay retrouve la liberté de Töpffer en faisant varier le format des cases, en cassant délibérément tout l'ordre de la répétition mécanique qui gouverne à l'époque le *comic strip*, et en travaillant au contraire à l'échelle de la planche toute entière. Pour commenter cette mise en page qui rompt avec le gaufrier mécanique qu'exploitait encore, ironiquement, *Little Sammy*, Th. Smolderen opère un rapprochement frappant avec les mises en page des auteurs des « Images enfantines » publiées en France par la Maison Quantin dans les dernières années du XIX^e (et il évoque également, plus fugitivement, le trait de Mucha, dont en effet les compositions Art Nouveau — on pense en particulier aux mises en pages élégantes et baroques du *Pater*, en 1899 — rappellent souvent la manière dont McCay joue des déformations et des compositions non répétitives dans *Little Nemo*).

L'autre source de l'art de McCay, c'est à nouveau la foire et le parc d'attraction. Formé par ses années comme dessinateur forain, McCay compose sa planche pour retrouver la sollicitation corporelle à laquelle le parc d'attraction soumet en permanence son visiteur : « le Slumberland de Little Nemo se présente comme un monde truqué, destiné à provoquer le maximum de sensations corporelles : vertiges, tournis, chutes, galops, glissades, etc. Il ne s'agit plus d'assister passivement à un spectacle sur scène ou sur écran (et donc inscrit dans un gaufrier immuable) mais d'inviter le lecteur à s'y projeter pour vivre des aventures "à la première personne" » (p. 138).

Après les très riches analyses de Hogarth, Töpffer, Frost ou Outcault, le chapitre sur McCay paraît très court, et c'est un peu frustrant. Bien sûr, il faut rappeler que Th. Smolderen a déjà consacré à McCay plusieurs travaux : d'une part, il a écrit le scénario de la biographie de Töpffer dessinée par Jean-Philippe Bramanti chez Delcourt (2000-2006, quatre volumes parus) ; d'autre part, il a consacré à McCay un article dense dans le recueil *Little Nemo, 1905-2005. Un siècle de rêves*¹². Les analyses de l'article de 2005, en particulier, traitaient plus en profondeur du rôle de la fête foraine et du parc d'attraction dans la mise au point de la dynamique narrative de *Little Nemo*, et développaient également un peu plus en détail les réflexions sur l'ellipse. Ces développements manquent un peu ici, et il est dommage de devoir se

¹² « Mr McCay in Slumberland. Dessin, attractions, rêve », dans *Little Nemo, 1905-2005. Un siècle de rêves*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2005, p. 9-17.

reporter à un autre ouvrage pour prendre toute la mesure de la cohérence de l'analyse de Smolderen.

Il n'en reste pas moins que ces *Naissances de la bande dessinée* constituent sans nul doute un jalon important dans l'histoire savante de la bande dessinée : ce livre s'impose par l'érudition qu'il déploie sans jamais perdre sa lisibilité, par la stimulante nouveauté de ses analyses et de ses rapprochements, et par la richesse d'une iconographie dont la plus grande partie est pour la première fois rendue accessible. À le lire, on se convainc que l'archéologie de la bande dessinée devrait peut-être étudier, plutôt que la tapisserie de Bayeux ou le Maestro de Cassoni Campana, les romans de Rabelais, les *Essais* de Montaigne ou le picaresque espagnol. C'est en effet dans les littératures de la polygraphie et de l'hybridation des langues qu'émerge la condition de possibilité de la littérature graphique dont Thierry Smolderen retrace les naissances, et ce réenracinement de l'histoire de la bande dessinée dans l'histoire de la littérature n'est pas la piste la moins féconde qu'ouvre son remarquable ouvrage.

PLAN

AUTEUR

Laurent Gerbier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : laurent.gerbier@sfr.fr