

Les cahiers du GRIT - t. 1

**DES FICTIONS
QUI CONSTRUISENT LE MONDE**

Louvain-la-Neuve - 2011

Les cahiers du GRIT

Directeur : Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

Rédacteur en chef : Olivier Odaert (UCL).

Comité de Rédaction :

Véronique Bragard (UCL),
Jacques Carion (UCL),
Luc Courtois (UCL),
Ralph Dekoninck (UCL),
Carine Debonnet,
Danny Rasemont,
Laurence Van Ypersele (UCL),
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

Comité Scientifique :

Jan Baetens (KUL),
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),
Laurence Brogniez (ULB),
Jean-François Chassay (UQAM),
Thierry Lenain (ULB),
Mathieu Letourneux (Paris X),
Alexandre Streitberger (UCL).

ISSN : 2033-7795

Présentation

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

Orientation

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

Sommaire

Dossier : «Des fictions qui construisent le monde»

Le dossier de ce premier numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2008 et 2009, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3^e cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

Jean-Louis Tilleuil, Présentation du cycle de conférences **p. 6**

Antje Büssgen, Les prémisses d'un changement de paradigme : lorsque la littérature devance les sciences humaines. La *Bildwissenschaft* et le discours de l'indicible dans la littérature germanophone autour de 1900 **p. 14**

Matthieu Letourneux, « Voir les bandits à l'œuvre ». Document et fiction dans l'illustration de faits-divers (1877-1918) **p. 34**

Paul Bleton, Des yeux dans le bouillon. Espionnage et affichage, cubisme et patriotisme Des fictions qui créent le monde ? **p. 54**

Philippe Kaenel, Le corps du Christ entre imaginaires photographique et graphique au XX^e siècle : autour du suaire de Turin **p. 76**

Laurence Brogniez, Du roman du peintre à la fiction critique. Sur quelques modalités de l'écriture (auto)biographique dans le champ littéraire contemporain. Autour de Jean-Jacques Salgon (*Le Roi des Zoulous*) et Maryline Desbiolles (*Les Draps du peintre*) **p. 92**

Michel Delville, J. G. Ballard et la perte du réel **p. 110**

Varia

Jan Baetens, Hommage à Pierre Fresnault-Deruelle : Pour relire « Du Linéaire au tabulaire » **p. 122**

Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil, Les origines européennes de la bande dessinée. Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne **p. 130**

DES FICTIONS QUI CONSTRUISENT LE MONDE

Les cahiers du GRIT - t. 1

Les origines européennes de la bande dessinée

Éclatement et cohérence de l'émergence de la bande dessinée européenne¹

Pour la plupart des ouvrages de références², l'origine de la bande dessinée moderne remonte aux aventures du fameux *Yellow kid* de Richard Felton Outcault, publiées dans le *World* de Joseph Pulitzer, à New York, à partir de 1895, et plus précisément au 25 octobre 1896, lorsqu'Outcault introduisit pour la première fois des phylactères dans ses dessins. Ce choix ne va pas de soi, qui repose sur une définition de la bande dessinée assez problématique, mais il n'en reste pas moins que l'apparition du *Yellow Kid* (**fig. 1**) marque le début d'une ère nouvelle pour la bande dessinée, qui prendra dès lors une place grandissante dans les périodiques illustrés, avant de conquérir son indépendance éditoriale et finalement le statut de neuvième art. Dans les années qui suivirent, en effet, plusieurs autres héros célèbres prendront le sillage du *Yellow Kid* et feront leur entrée dans la presse américaine : les *Katzenjammer Kids* (**fig. 2**) de l'émigré allemand Rudolph Dirks en 1897 ou *Littel Tiger* de James G. Swinnerton en 1892, qui seraient suivis de nombreux autres personnages du même type. On considère toutefois généralement, passés ces précurseurs, que le premier chef-d'œuvre de la bande dessinée appartient à l'américain Winsor McCay, auteur de *Little Nemo in slumberland* (**fig. 3**) (1905). Les européens, quant à eux, devraient attendre les efforts du Français André Forton, à partir de 1908, voire même de Saint-Ogan à partir de 1925 ou du Belge Hergé à partir de 1929 pour découvrir la bande dessinée moderne.

L'événement constitué par l'apparition du personnage d'Outcault et la frénésie de créations et de publications qui s'ensuivirent ne doit toutefois pas occulter le fait que la naissance de la bande dessinée moderne se préparait depuis longtemps en Europe et aux États-Unis. Sans remonter aux amphores grecques ou aux phylactères des enluminures, c'est un fait aujourd'hui unanimement reconnu que l'histoire de la BD, loin de se jouer au tournant

1 Ce texte a été prononcé lors de la journée d'études internationale de Bologne du 9 décembre 2009 « Alle ricerca delle radici popolare della cultura europea » dans le but de démontrer la pertinence d'une approche paneuropéenne de la bande dessinée. Il ne s'agit ni d'un texte de vulgarisation, ni à proprement parler de la présentation de recherches scientifiques achevées, mais bien d'une proposition pour le futur des études sur la bande dessinée.

2 *Dictionnaire mondial de la Bande Dessinée*, Patrick GAUMER & Claude MOLITERNI (éd.), Paris, Larousse, 1994 ; *BD guide, Encyclopédie de la bande dessinée internationale, son histoire, ses auteurs, ses héros, ses journaux*, Claude MOLITERNI, Philippe MELLOTT, Laurent TURPIN, Michel DENNI & Nathalie MICHEL-SZELECHOWSKA (éd.) ; *Dictionnaire de la Bande Dessinée*, Henri FILIPPINI (éd.), Paris, Bordas, 1989 ; *Chronologie de la bande dessinée, Guide culturel*, Paris, Flammarion, « Tout l'art Encyclopédie », 1996.

des XIX^e et XX^e siècles, commence en Europe avant 1850 et repose sur des innovations technologiques (la gravure sur bois de bout et la lithographie notamment), elles-mêmes impliquées dans des bouleversements d'ordre économique (la mécanisation de l'imprimerie), social (une classe sociale, la bourgeoisie, organise en amont cette révolution industrielle) et culturel (l'augmentation de la production implique en aval un élargissement du public, bourgeois et populaire, ainsi qu'une adaptation des contenus à ces publics). En particulier, deux événements historiques participèrent de manière très visible à la préparation de la révolution esthétique et médiatique que représenterait la naissance de la bande dessinée.

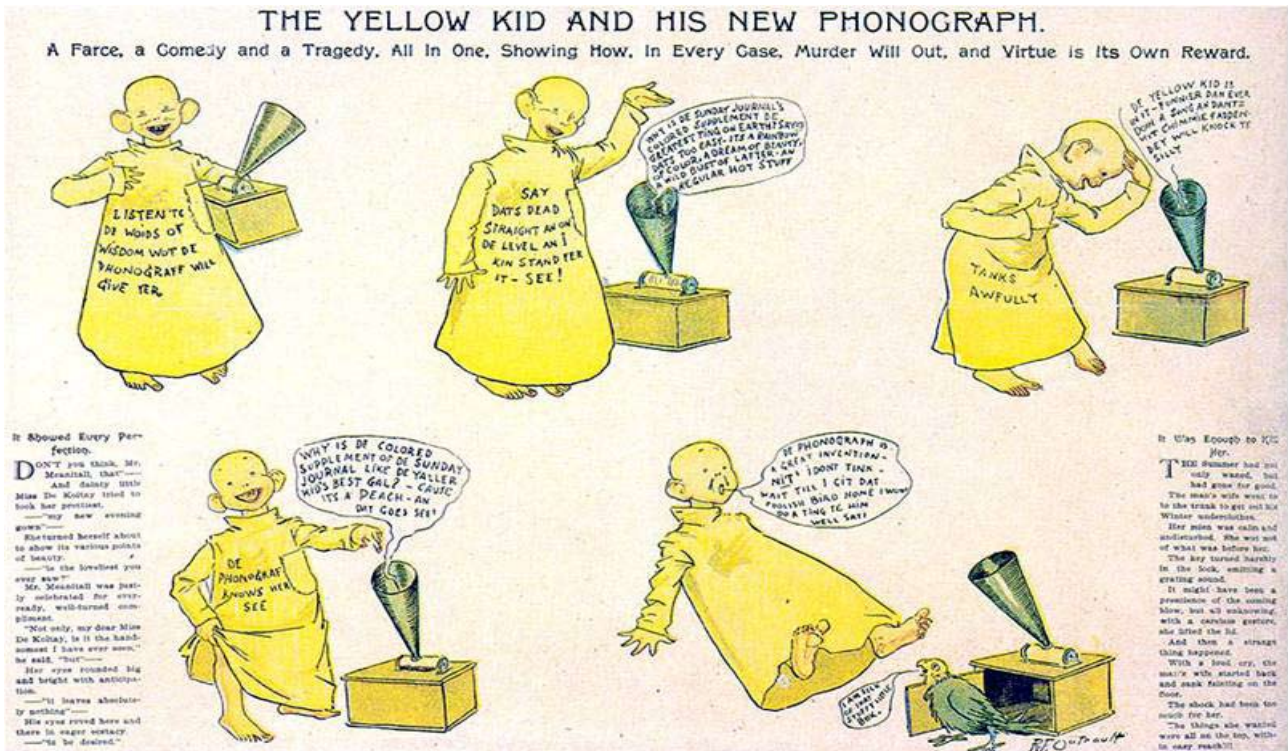


fig. 1

Premièrement, l'estampe populaire, dite image d'Épinal, traversa un moment exceptionnel de son histoire durant les années 1850-1914. Inventée par l'Autrichien Senefelder à la fin du XVIII^e siècle, la lithographie, qui est le premier procédé de gravure/d'impression en à-plat, est adoptée par l'imagerie populaire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Elle concurrence la technique artisanale de la taille d'épargne (sur bois de fil, pratiquée depuis le XV^e siècle) et fait entrer l'image imprimée sur feuille volante dans l'ère de l'industrialisation, un peu avant que ne s'y engouffre l'affiche publicitaire. À la différence de celle-ci, mais s'inspirant des nouvelles préoccupations de l'édition de l'époque (du livre ou de la presse écrite), l'image populaire se tourne de plus en plus vers la jeunesse. Sa participation au projet éducatif bourgeois repose sur la réalisation de planches qui enseignent l'histoire, la littérature, les sciences, etc. ou proposent des moments de « saine » distraction : chansons, devinettes et autres maquettes de papier à construire, qui préfigurent les *pop up* des albums pour enfants d'aujourd'hui. Les adultes restent pour autant une cible potentielle, qui peut

alors profiter, comme le plus jeune public, de l'évolution des procédés narratifs : à côté des feuilles qui proposent, sur le modèle ancien, une image unique légendée, l'on rencontre aussi des « histoires illustrées », qui préparent déjà l'avènement de la bande dessinée.



fig. 2

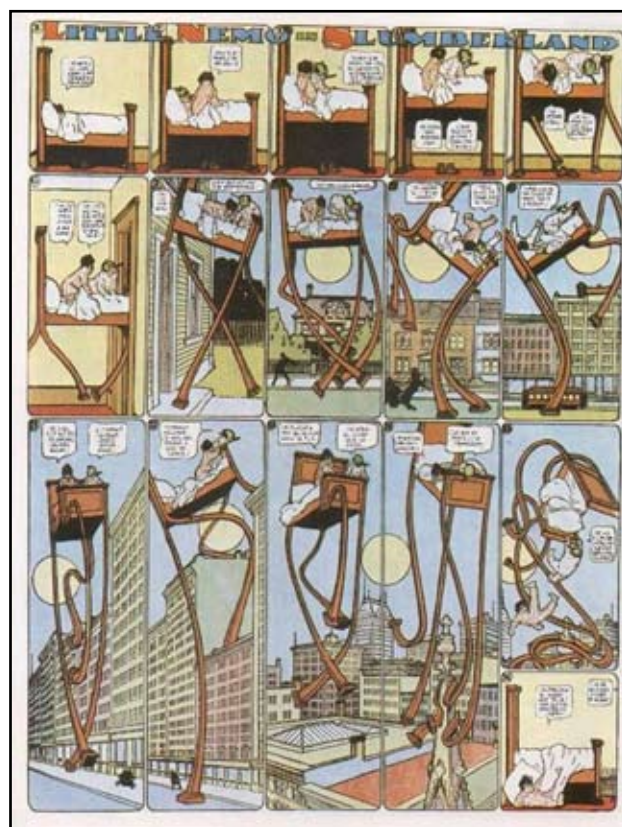


fig. 3

Deuxièmement, le développement d'une presse de masse en Occident dans la deuxième moitié du XIX^e siècle va favoriser la diffusion à grande échelle des images. La diffusion de la presse illustrée (née en 1832 avec le *Penny magazine* en Angleterre), auprès d'un public de plus en plus large, constitue un des événements culturels et sociaux les plus importants du XIX^e siècle. On n'a pas attendu ce siècle pour illustrer la presse, mais l'usage qu'il est désormais possible de faire de l'image bouscule les pratiques de mise en page. Grâce aux nouvelles techniques de la gravure sur bois de bout et de la lithographie (avant celle de la photo vers la fin du XIX^e siècle), l'illustration concurrence le texte sur l'espace de la page qui lui était jusqu'alors traditionnellement réservé. Quelques décennies suffiront pour que l'équilibre texte-image soit rompu dans la presse populaire illustrée, au profit de l'image. Le passage du genre de l'histoire illustrée à celui de la Bande Dessinée n'est au fond qu'un symptôme parmi d'autres de ce basculement progressif de la culture occidentale où l'image a pris progressivement le dessus sur le texte. Par ailleurs, les média de masse s'adresseront à toutes les couches de la population, et notamment aux enfants, auxquels les périodiques consacreront bientôt des suppléments illustrés, et auxquels des magazines spécialisés seront proposés, comme par exemple *Le Petit Français illustré*, à partir de 1889.

Facteurs d'éclatement

Le développement de la bande dessinée, et donc son invention, sont liés à une révolution culturelle relativement cohérente et synchrone à l'échelle de l'Occident, et partant de l'Europe. Mais en dépit de cette évidence, on envisage encore difficilement le phénomène de la bande dessinée à l'échelle européenne, principalement pour deux raisons. La premièrement relève de l'histoire politique. Au XIX^e siècle, l'idée moderne de « nation » devient progressivement la norme internationale de légitimité étatique. Et si les populations s'accordent sur les revendications universelles que cette nouvelle forme de souveraineté implique (liberté, égalité en droits, etc.), elles vont se distinguer entre elles par des déterminations culturelles particulières dont rendent compte les usages vernaculaires de la langue d'imprimerie et de son couplage plus ou moins régulier avec l'image. Par conséquent, et en raison également de l'éclatement linguistique du continent, la production de bandes dessinées, jusqu'à la moitié du XX^e siècle, restera assez peu cohérente sur les plans de la forme et des formats. Et si la plupart des périodiques seront envahis de productions américaines, les productions européennes, quant à elles, circuleront plus rarement d'un état à l'autre.



fig. 4

La seconde raison de l'apparente incohérence de la production européenne relève plutôt de l'histoire industrielle et culturelle des nations. Comme l'a montré Jean-Yves Mollier³, l'émergence d'une culture de masse est tributaire de quatre critères : 1° L'instruction universelle, qui permet l'émergence d'un public de masse ; 2° le développement d'une presse libre et diversifié, qui s'adresse à tous les publics, c'est-à-dire aussi aux femmes, aux enfants ou aux classes laborieuses ; 3° l'organisation d'une industrie culturelle qui favorise la diffusion d'une culture pour tous ; 4° le développement d'une littérature populaire de grande diffusion. Or, et pour différentes raisons, ces quatre critères ne se rencontreront pas au même moment dans tous les pays d'Europe, avec pour conséquence que, mis à part les États-Unis, la culture de masse verra d'abord le jour en Grande-Bretagne et en France, avant de s'étendre à la Belgique, à la Suisse, et à l'Italie, avant de toucher l'Espagne et, progressivement, les autres pays d'Europe.

Origines communes

L'éclatement des origines de la bande dessinée européenne est donc un fait. Mais sa cohérence historique en est un autre. Si la bande dessinée est née ou apparue à des moments divers et sous des formes diverses dans tous les pays d'Europe, son émergence relève partout des mêmes enjeux de civilisation : elle s'inscrit dans le développement d'une culture de masse et d'une civilisation de l'image, apparues dans le sillage des bouleversements industriels et sociaux du XIX^e siècle. En d'autres termes, la bande dessinée est en Europe comme aux États-Unis un développement médiatique cohérent quant à ses causes historiques et quant à sa forme, qui consiste à associer du texte et de l'image dans une dynamique narrative séquentielle, le texte s'inscrivant progressivement au cœur de l'image dans la bande dessinée moderne, où le dessin ne vient plus simplement illustrer une histoire écrite, mais où au contraire c'est le texte qui accompagne l'image, devenu le support narratif principal.

Par ailleurs, si les premiers balbutiements de la bande dessinée sous la forme d'histoires illustrées n'ont pas connu de diffusion internationale organisée et systématique — à quelques exceptions près, et fort notamment celle de l'imprimerie Pellerin à Épinal, qui diffusera des images légendées en plusieurs langues et dans plusieurs pays —, les images ont fréquemment circulé anonymement, si bien que les créateurs ont pu s'inspirer de leurs pairs ou de leurs prédécesseurs étrangers. On peut ainsi tracer, à partir de grands quelques illustrateurs particulièrement novateurs, des lignes de filiation toujours vivaces aujourd'hui.

Johann Kaspar Lavater (**fig. 4**), théologien suisse du XVIII^e siècle, fut l'auteur d'un vaste traité illustré de physiognomonie, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*

3 Jean-Yves MOLLIER, « L'émergence de la culture de masse dans le monde », dans *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques (1860-1940)*, Jean-Yves MOLLIER, Jean-François SIRINELLI & François VALLOTON (éd.). Paris, P.U.F., « Le nœud gordien », ?.

(1775-1778). Pour rappel, la physiognomonie est une pseudo-science de la physionomie qui repose sur la croyance assez commune que l'apparence physique d'une personne est liée à son type de personnalité. Aujourd'hui complètement invalidée par la science, cette théorie n'en demeure pas moins féconde sur le plan de l'expression : depuis l'origine (les histoires illustrées) jusque dans les années 1970 (fin de la période classique), la bande dessinée va ainsi proposer presque exclusivement des personnages dont la physionomie correspond parfaitement au caractère, ce qui constitue un héritage lointain des théories, mais surtout des croquis de Lavater, dont la réception et l'influence sur les arts furent particulièrement importantes au XIX^e siècle. De manière plus globale, on peut affirmer que les nombreuses et anciennes (elles remontent à l'antiquité grecque) théories physiognomonistes auront suffisamment influencé l'illustration au XIX^e siècle pour constituer une base commune à toute la bande dessinée moderne occidentale.

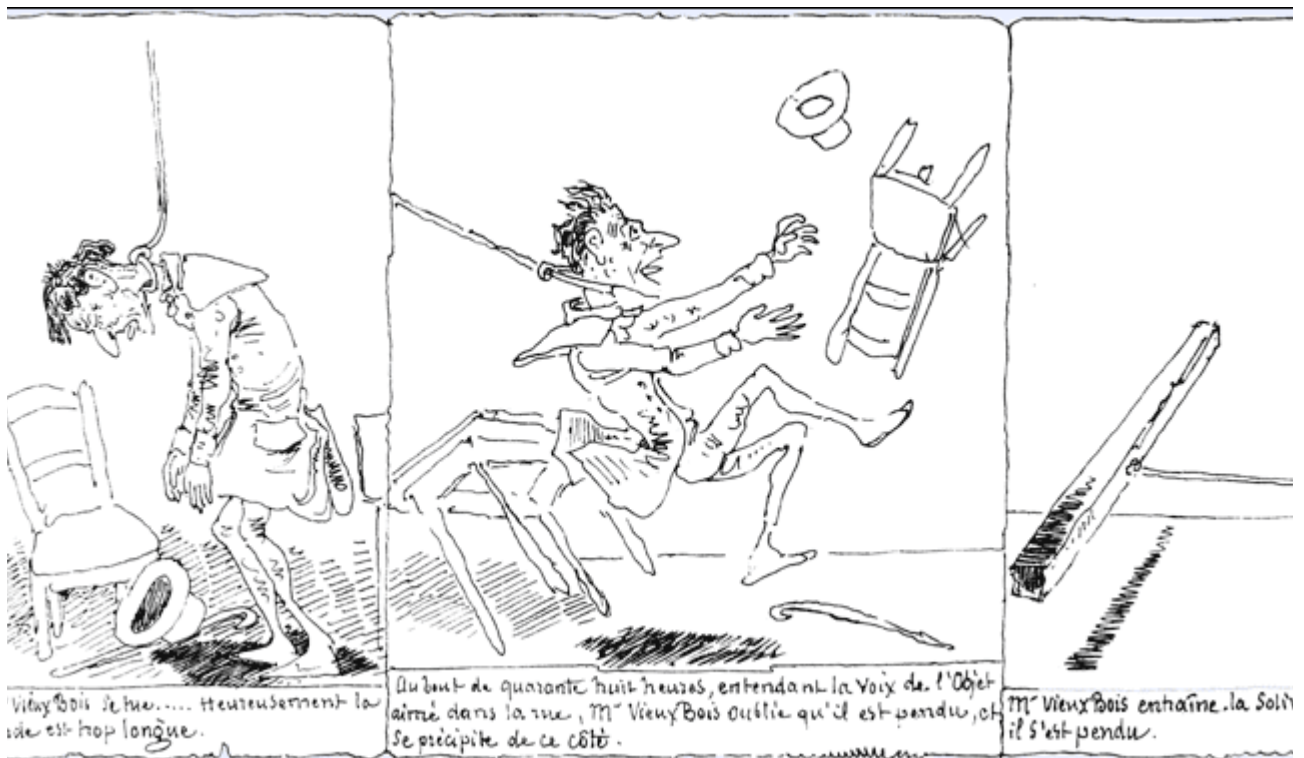


fig. 5

Rodolphe Töpffer (**fig. 5**), illustrateur suisse de la première moitié du XIX^e siècle, a plus directement influencé la naissance de la bande dessinée, au point qu'on le considère parfois comme son inventeur⁴. Auteur de livres d'une « nature mixte »⁵, où le texte et

4 C'est l'avis de certains spécialistes parmi les plus autorisés en la matière, Benoît PEETERS et Thierry GROENSTEEN (*Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994), rejoints par Pierre FRESNAULT-DERUELLE (*La Bande dessinée*, Armand Colin, 2009).

5 Töpffer utilise cette expression dans son « Annonce de l'histoire de Monsieur Jabot », en 1837 : « Ce petit livre est d'une nature mixte. Il se compose d'une série de dessins autographiés au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d'une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n'auraient qu'une signification obscure ; le texte, sans les dessins, ne signifieraient rien. » Rodolphe TÖPFFER, « Annonce de l'histoire de Monsieur Jabot », dans *Mélanges*, Paris, Joël Cherbuliez, 1852, p. 167.

l'image collaborent à élaborer une narration, ses productions tiennent encore pour une grande part de l'histoire illustrée, notamment parce que le texte se situe toujours sous les images. Néanmoins, le dessin caricatural de Töpffer introduit une simplification dans l'expression qui préfigure la bande dessinée moderne et contribue à dynamiser les images. Les histoires de Töpffer furent diffusées, commentées et copiées à travers toute l'Europe. Dans la deuxième moitié du XIX^e l'illustrateur allemand Wilhelm Busch (**fig. 6**) poursuit les expérimentations de Töpffer, tout en accentuant la dynamique narrative des images par une décomposition du mouvement. Créateur du célèbre duo comique *Max und Moritz* en 1865, dont Rudolph Dirks s'inspirera librement pour créer ses *Katzenjammer Kids* (1897), il contribua indéniablement à la pré-configuration de la future bande dessinée moderne⁶.



fig. 6

Moins célèbre que Töpffer ou Busch, voire que certaines de leurs émules, le Français Christophe (pseudonyme de Georges Colomb) (**fig. 7**) a également participé au développement de la narration par image. Si ses récits, comme le note Fresnault-Deruelle, sont « conformiste[s] »⁷, dans la mesure où, malgré l'exemple Töpffer, c'est toujours le texte qui conduit la narration, il a néanmoins exercé une influence non négligeable sur le cinéma et sur la bande dessinée en proposant des cadrages novateurs qui participent activement à la narration. Sa série *La Famille Fenouillard*, publiée en album chez Armand Colin dès 1893, a marqué son époque.

6 Michel Defourny, « Trois regards sur les enfants terribles », dans *Wilhelm Busch. De la caricature à la BD*, catalogue publié à l'occasion de l'exposition « Wilhelm Busch, de la caricature à la BD » (Musée Félicien Rops, Namur 30/05-20/08/2009), Legeweg, Stichting kunstboek, 2009, p. 92.

7 Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *La Bande dessinée*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 10.

Ces quelques illustrateurs, parmi d'autres, ont eu une influence décisive sur le développement de l'histoire illustrée et de la bande dessinée à l'échelle européenne. On pourrait encore citer Alain de Saint-Ogan et Hergé qui, en fondant la « ligne claire », auront configuré le style « classique » de la bande dessinée européenne. Dans un passé plus lointain, il faudrait également mentionner William Hogarth, ce peintre anglais auteur d'histoires illustrées au XVIII^e siècle, et avec lui toute la tradition des illustrations de presses et autres caricatures satiriques.

En somme, et pour conclure, on peut affirmer que si l'illustration, l'histoire illustrée et la bande dessinée européennes présentent de 1850 à 1930 une diversité importante dans les formats et restent relativement cloisonnées à l'intérieur des états-nations en termes de diffusion et de production, les facteurs historiques, culturels, politiques, sociaux,... qui ont favorisé l'émergence de la BD sont partout semblables. Par ailleurs, certains précurseurs européens ont servi de modèles pour la constitution globale du genre de la bande dessinée. De plus, à partir des années 1930, deux événements culturels importants vont contribuer à l'unification de la bande dessinée européenne.

Chocs en retour.



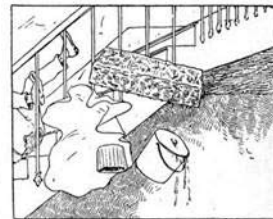
Pour échapper à cet homme qu'elle croyait enfermé à perpétuité pour folie manifeste et incurable, M^{lle} Belzor, terrorisée, se précipite comme un torrent dans l'escalier, sous l'œil ahuri de Scholastique qui se perd en conjectures sur la cause de cette fuite soudaine.



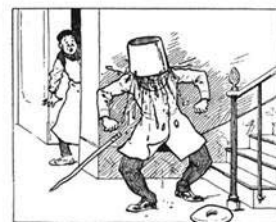
Or, fâcheuse coïncidence, le sympathique Blanc-Mitron, pâtissier de son état, qui portait « une timbale soignée à la dame du cinième », s'efface et souhaite d'être plat comme limande afin de mieux laisser passer le torrent.



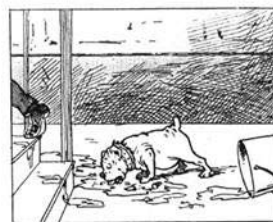
Malheureusement, l'essence même des torrents étant d'être dévastateurs, et l'aplatissement du sympathique Blanc-Mitron s'étant trouvé insuffisant, un choc violent se produit qui entraîne une rupture générale d'équilibre...



... et une séparation violente de Blanc-Mitron et de sa timbale qui se mettent aussitôt l'un et l'autre à descendre vers le rez-de-chaussée, avec un mouvement uniformément accéléré, au lieu de se rapprocher du grenier d'un mouvement lent mais uniforme.



Malheureusement pour lui, l'agent Mitouffet qui venait, au sujet de l'affaire Max (Hilaire), demander à M^{lle} Belzor des explications complémentaires, arrivait à ce moment précis au bas de l'escalier!... Et ce fut un étrange spectacle!



A ce moment aussi se présentait le chien Sphéroïde, qui revenait de faire sa petite promenade quotidienne et apéritive. Il n'hésita pas une seconde à faire un sort aux quenelles et aux filets de soles. Tant il est vrai que le malheur de l'un cause souvent le bonheur de l'autre.

fig. 7

Facteurs de cohésion

Dès le début du XX^e siècle, des productions « BD » américaines circulent en Europe, mais il faut attendre le milieu des années 1930 pour que ce nouveau modèle narratif de l'image dessinée intégrant du texte écrit bouscule la tradition de l'histoire illustrée. En France et en Belgique, le support responsable de cette contestation a pour titre *Le Journal de Mickey* (1^{er} numéro : 21 octobre 1934) (**fig. 8**). Son succès est immédiat, grâce, outre ses innovations sémiotiques, à ses huit pages de grand format, ses couleurs éclatantes, ses fictions diversifiées (humoristiques, exotiques, western, SF, etc.), sans oublier l'originalité de la stratégie éditoriale (la diffusion à bas prix de matériels américains de qualité) et l'efficacité du marketing, dues dans les deux cas à Paul Winkler, directeur de l'agence Opera Mundi qui représente la King Features Syndicate d'Outre-Atlantique. D'autres pays d'Europe proposèrent à leur jeune public la révolution « Mickey », avec *L'Avventuroso* en Italie (1934), *La Revista de Mickey* en Espagne (1935) ou encore le *Mickey Mouse Weekly* en Angleterre (1936). De 1934 à 1939, la France connut aussi de multiples déclinaisons de la recette américaine. À côté des *Robinson* (1936) et *Hop-là* (1937), lancés par le même Paul Winkler, les éditeurs concurrents réagirent par la création de nouveaux magazines aux titres accrocheurs, comme *Hurrah !* (1935), *Jumbo* (1935), *Aventures* (1936)... La nouvelle mode anglo-saxonne incita même quelques journaux à changer le leur : *Cri-Cri* devient *Boum* (1937), *Le Petit illustré* est remplacé par *L'As* (1937), *L'Écho du Noël* se mue en *Bayard* (1936)...



fig. 8

Le magazine *Spirou* (**fig. 9**), créé par la famille Dupuis en 1938, fait initialement partie de ces clones francophones du *Journal de Mickey*. Les événements de 1939-45 remettent en cause le fonctionnement du journal, jusqu'à en interrompre momentanément la publication (entre mai et août 1940, entre septembre 1943 et octobre 1944), mais ils ont aussi comme conséquence indirecte d'avoir stimulé la créativité indigène censée faire oublier les productions américaines désormais interdites. À la tête de ces auteurs du terroir, il y a Jijé (Georges Gillain) qui est devenu l'homme à tout faire de la rédaction (reprise de « Spirou et Fantasio », création de « Jean Valhardi » et des biographies de *Don Bosco* ou de *Christophe Colomb*...) et qui formera toute une génération de jeunes talents au sortir de la guerre (Franquin, Will, Morris, Paape, Peyo...). En 1946, l'éditeur Raymond Leblanc fonde le journal *Tintin*, dont il charge Hergé, bien connu du public pour la (grosse) dizaine d'albums déjà publiés des aventures du héros éponyme, d'assurer la direction artistique. Du milieu des années 1940 au milieu des années 1960, ces deux revues belges de BD, associées chacune à une figure exceptionnelle de l'histoire internationale du genre, vont dominer le marché francophone (Belgique et France), en y diffusant à la fois un classicisme formel et une idéologie bienpensante, en phase avec les conceptions éducatives de l'époque. Si les quatre dernières décennies du XX^e siècle ont vu s'affirmer de nouvelles conceptions du récit BD, en rupture « moderne » avec la pratique « traditionnelle » (première « Nouvelle BD » des années 1970, avec Gotlib, Druillet, Bretécher, Tardi, etc., remise en cause par une deuxième « Nouvelle... Nouvelle BD » dans les années 1990, avec Sfar, Trondheim, David B., etc.), les leçons classiques du moment belge sont loin d'avoir été oubliées, non seulement en Belgique ou en France (voir les réalisations d'André Juillard, Yves Chaland...), mais aussi dans d'autres pays d'Europe. Elles ont été reprises sous la formule très explicite de « ligne claire », impliquant tant la lisibilité du dessin que celle du récit, et ont inspiré les œuvres de Joost Swarte (Pays-Bas), Vittorio Giardino (Italie), Daniel Ceppi (Suisse)...

Vers une approche européenne...

À l'exception des quelques grands noms qui, comme Hergé, McCay ou Forton, suscitent des analyses universitaires internes, l'approche académique de l'histoire de la bande dessinée est traditionnellement externe, à savoir historique ou encyclopédique. La multiplicité et la variété des supports et des produits demandent en effet un patient travail, en quelque sorte philologique, d'inventaire et de compilation, qui a commencé avec des décennies de retard. Cette approche, quoique nécessaire, cloisonne traditionnellement les domaines nationaux, à l'exception notable du domaine franco-belge, parfois traité conjointement en raison notamment du rayonnement important des auteurs belges francophones en France. Cette répartition se fonde à raison sur la diversité de la production et la relative étanchéité des frontières, mais tend à ignorer les facteurs de cohésion liés à l'émergence de la bande dessinée en Europe et son inscription dans des évolutions plus vastes. Car la bande dessinée ne fut à l'origine qu'un moyen d'expression novateur, à défaut d'être complètement

nouveau, mis au service d'une culture populaire de masse déjà fermement établie dans ses thèmes et ses moyens, à l'échelle de l'Occident. Il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler que la BD fit son apparition dans la presse populaire, et donc dans des médias de très grande diffusion, c'est-à-dire dans la presse de masse, dont les premiers développements remontent aux années 1830. La bande dessinée va ainsi s'inscrire immédiatement et tout naturellement dans la logique de production de masse, dont les stratégies favorisent les phénomènes de transmédialité, de sérialité et le relatif anonymat des auteurs : comme on sait, les bandes dessinées adaptent volontiers les œuvres littéraires ou cinématographiques, se déclinent souvent en plusieurs tomes ou séries, et portent fréquemment des signatures pseudonymiques, dont la plus célèbres est sans conteste celle de Hergé. Destinée le plus souvent aux suppléments pour la jeunesse de grands quotidiens ou magazines, quand elle ne constitue pas un moment de délasserment humoristique directement inséré dans ces mêmes périodiques, la bande dessinée est à l'origine un sous-produit de la culture médiatique de masse. S'il est du reste assez évident qu'elle va rapidement acquérir une place prédominante dans la presse pour la jeunesse, et progressivement conquérir son indépendance éditoriale, elle doit être envisagée dans le contexte d'une révolution culturelle engagée à l'échelle non seulement de l'Europe, mais de l'Occident tout entier. Cette inscription devient d'autant plus patente si l'on s'interroge de surcroît sur les thèmes des premières bandes dessinées, qui reprennent volontiers les recettes déjà éprouvées par le cinéma ou la littérature.

Le contenu des premiers numéros des journaux *Spirou* et *Tintin*, parus respectivement le 21 avril 1938 et le 26 septembre 1946, illustrent bien cette inscription tardive dans une culture populaire. Ces deux monuments de la bande dessinée belge francophone, en dépit de leurs apparitions dans des contextes culturellement, économiquement et historiquement singuliers proposaient en effet rien moins qu'un florilège de ce que la culture populaire proposait depuis près d'un siècle. Au sommaire du premier numéro de *Spirou*, qui voit la naissance du héros éponyme sous la plume de Rob-Vel (Robert Velter), on retrouve des figures déjà ancrées dans la littérature populaire ou l'histoire illustrée, avec *Dick Tracy*, détective anglo-saxon stéréotypique, *Tif et Tondu*, autres enquêteurs bientôt célèbres, *Bibor et Tribar*, duo comique à la Wilhelm Busch, *Tex le cow-boy*, dans un récit de l'ouest ou *western*, dont Cooper fut le précurseur, et encore d'autres récits aventureux. Même constat pour le premier numéro de *Tintin*, qui table cette fois sur un personnage déjà bien connu des lecteurs pour présenter, dans le désordre, un récit de Science-fiction d'H.G. Wells ; une initiation à la littérature classique, dans la droite ligne du projet éducatif bourgeois qui vit naître la presse pour la jeunesse, avec un extrait de Voltaire ; des aventures exotiques, avec *Coretin Feldoë*, jeune marin perdu aux confins de l'Inde, à la suite sans doute du fameux *Sandokan* de Salgari ; des aventures modernes, dont les héros emblématiques sont des aviateurs ; et enfin, deux aventuriers anglo-saxons, *Blake & Mortimer*.

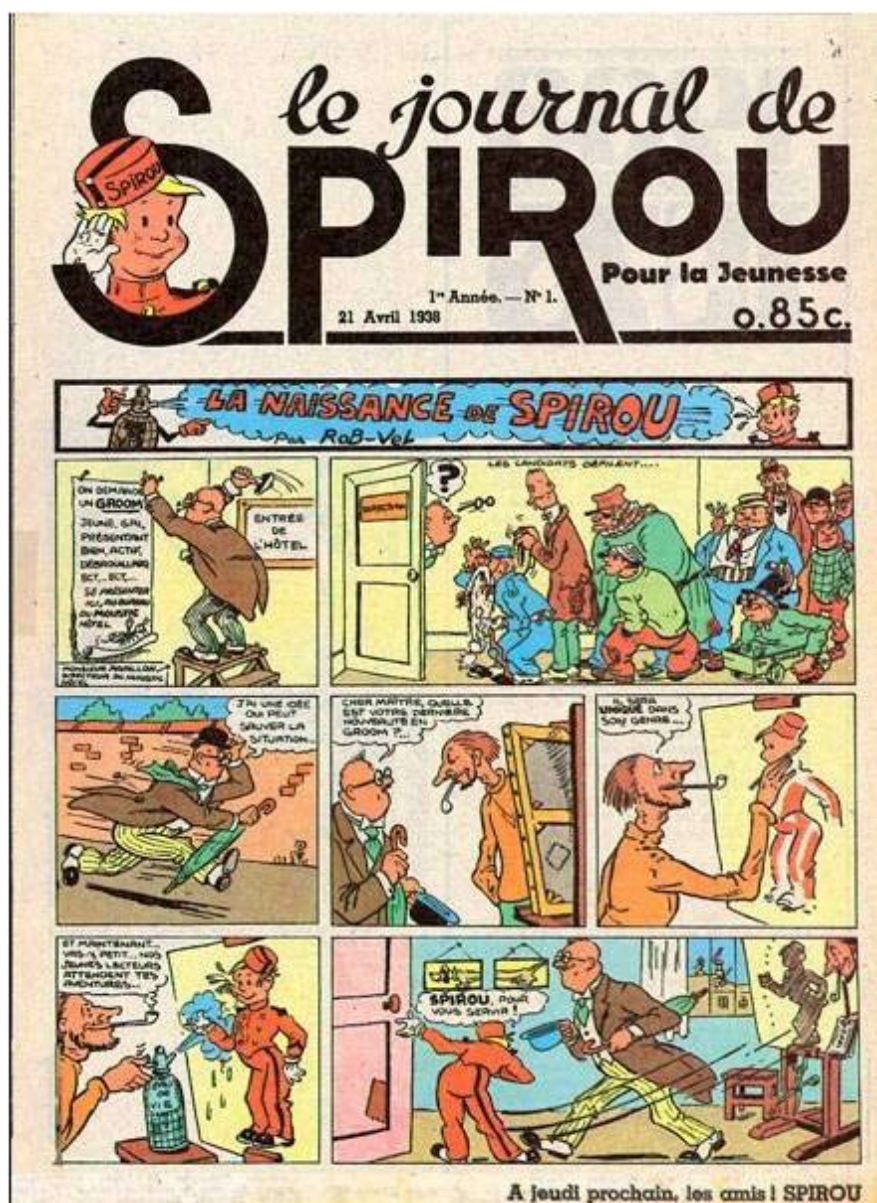


fig. 9

En somme, dans ses moyens de production et de diffusion comme dans ses thèmes de prédilection, la bande dessinée est à l'origine un développement d'une culture populaire qui n'était certes pas parfaitement cohérente sur l'ensemble du continent, mais dont l'histoire et la construction dépendirent de phénomènes internationaux, et favorisèrent la multiplication des échanges culturels entre les nations. Pour ces raisons, si l'histoire de la bande dessinée ne doit pas devenir exclusivement européenne et effacer la particularismes locaux, elle ne peut plus ignorer l'existence du contexte plus général qui l'a vu naître, et l'a configurée.

Olivier Odaert & Jean-Louis Tilleuil
(Université catholique de Louvain)

Table des illustrations

1. Richard F. OUTCAULT : « The Yellow Kid and His New Phonograph ». *The Yellow Kid. New York World*. 25/10/1896.
2. Rudolph DIRKS : « The Katzenjammer Kids collect stray cats [...] », *The New York Journal*, 05/06/1898
3. Winsor McCAY : « Little Nemo in Slumberland », *New York Herald*, 26/07/1908.
4. Johann Kaspar LAVATER, *Physiognomische Fragmente* [Tome 4]. Weidmanns Erben und Reich, und Heinrich Steiner Compagnie, 1775, p. 391.
5. Rodolphe TÖPFFER, *Histoire de Mr Vieux Bois*, créée en 1827 et publiée en 1837.
6. Wilhelm BUSCH, « Der vergebliche Versuch », *Fliegenden Blättern*, 1865.
7. CHRISTOPHE, *L'idée fixe du savant Cosinus*, IIe Chant, « Chocs en retour ». *Le Petit français illustré*, déc. 1893.
8. *Journal de Mickey*, n° 1., 21/10/1934, p. 1.
9. *Le Journal de Spirou*, Pour la jeunesse, n° 1, 21/04/ 1938, p. 1.