



Image satirique et bande dessinée

Sylvain Lesage

► To cite this version:

| Sylvain Lesage. Image satirique et bande dessinée. *Ridiculosa*, 2018, 25. hal-02022818

HAL Id: hal-02022818

<https://hal.science/hal-02022818>

Submitted on 20 Mar 2019

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.

Image satirique et bande dessinée.

Numéro spécial de *Ridiculousa*

La bande dessinée et l'image satirique entretiennent des liens étroits et anciens ; en anglais, les termes utilisés pour désigner la bande dessinée – *comics*, *funnies* – expriment le lien originel entre le médium et la finalité comique, de même que la désignation japonaise de *manga*, image dérisoire. La différenciation des deux formes est d'ailleurs un phénomène relativement récent. Si la bande dessinée émerge dans sa forme moderne dans les années 1830, comme un mode de narration par l'image – « roman en estampes », écrit Töpffer – le XIX^e siècle est marqué par l'indifférenciation des deux modes d'expression, comme l'ont montré les recherches de Camille Filliot¹. Dans les pages des périodiques satiriques, la bande dessinée et le dessin unique se côtoient, et ce sont bien souvent les mêmes artistes qui signent l'une et l'autre ; *Le Chat noir*, exceptionnel dans ses registres et dans son goût pour l'innovation graphique, est cependant symptomatique de ce mélange des genres entre image satirique et bande dessinée. La traduction la plus directe de cette indifférenciation est l'absence de terme spécifique servant à qualifier cette dernière – qui n'apparaît, au fond, que comme une variante de l'image satirique pendant presque tout le XIX^e siècle.

Tout au long du XIX^e siècle, la bande dessinée côtoie la caricature dans les pages de la presse illustrée, sans qu'il soit toujours possible de tracer précisément la frontière entre les deux – tant des formes intermédiaires viennent brouiller les délimitations arbitraires, comme l'observe par exemple Harry Morgan : « Que faire de la miscellanée, c'est-à-dire de la collection de cartoons réunis sur la même page, mais dont le lien est lâche ? [...] Il y a bien coprésence d'images. Y a-t-il récit ? [...] Chaque image est bien narrative, mais les images avoisinantes ne donnent pas exactement l'avant ou l'après. Leur lien est trop lâche² ». Pour tout le XIX^e siècle, il ne paraît pas possible d'analyser séparément bande dessinée et caricature, tant il serait simpliste d'opposer la bande dessinée comme narration et la caricature comme infra-diégétique³. Au contraire, c'est bien

¹ 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, <http://www.topfferiana.fr/2016/10/la-bande-dessinee-au-siecle-de-rodolphe-topffer/> (consulté le 5 octobre 2018).

² Harry Morgan, *Principes des littératures dessinées*, 2003, p. 132.

³ Pour un premier aperçu sur les liens entre bande dessinée et caricature au XIX^e siècle, voir Nelly Feuerhan, « Des images pour rire. D'une fin de siècle à l'autre », *Humoresques* n°10, 1999, p. 81-89. Voir également voir

d'un continuum formel qu'il s'agit, publié dans les pages des mêmes journaux et créées par les mêmes auteurs, qui élaborent ensemble l'iconotexte de la satire visuelle.

C'est l'ambition de ce numéro de *Ridiculosa* de saisir les nuances de ce continuum, mais aussi ses points de fracture ou de tensions. La bande dessinée et l'image satirique entretiennent un compagnonnage si étroit qu'il est délicat de démêler l'écheveau de leurs relations. Afin d'envisager ces relations dans toute leur complexité, deux équipes de recherche ont collaboré pour ce numéro : les forces de l'Eiris (Équipe interdisciplinaire de recherche sur l'image satirique) se sont jointes à celles de la Brèche, (association de chercheur·e·s en bande dessinée créée en 2015), et la réflexion menée dans ce numéro est le fruit de cette synergie. Ce numéro spécial vise ainsi à proposer un certain nombre de pistes préliminaires, qui appellent des travaux plus approfondis.

Pour interroger l'articulation entre image satirique et bande dessinée, il ne paraît pas inutile de passer par l'élaboration théorique des deux formes. Le plus frappant, sans doute, est la dissymétrie critique entre les deux. Alors que les études sur la caricature apparaissent dès le XIX^e siècle – de Champfleury à John Grand-Carteret en passant par Baudelaire – ce n'est qu'à partir des années 1960 que la bande dessinée suscite un intérêt critique et académique⁴. Il n'est pas difficile de comprendre ce décalage : l'intérêt pour l'image comique s'est d'abord cristallisé autour de sa portée politique ; le caractère dérisoire, outrancier ou vulgaire de l'image comique se voyait ainsi contrebalancé par l'objet et la cible de ce dessin. Entre le rôle joué par les caricatures dans l'effritement de l'autorité monarchique à la fin du XVIII^e siècle⁵ et l'intense mobilisation des dessinateurs dans les conflits politiques de la III^e République, au premier chef desquels l'affaire Dreyfus⁶, l'attention critique s'est mobilisée sur l'engagement des dessinateurs et de leurs travaux au service d'une cause débattue dans l'espace public. Autrement dit, l'histoire de la caricature s'est largement écrite à l'aune de sa censure. De la férocité de la répression engagée par la monarchie

Valérie Stiénon, « De la caricature à la bande dessinée, et retour : enjeux poétiques et médiatiques d'une affinité (1830-1890) », dans Alexis Lévrier, Guillaume Pinson, *Les Petits aventuriers du quotidien. Bande dessinée, journal et imaginaires médiatiques*, actes du colloque de Reims des 29 et 30 juin 2017, Bruxelles, les Impressions nouvelles, à paraître, ainsi que Sylvain Lesage, « Rire et bande dessinée », dans Alain Vaillant (dir.), *Histoire du rire moderne*, à paraître (2019).

⁴ Pour un aperçu synthétique sur l'émergence de la bande dessinée comme objet de recherche, voir Stefanelli Matteo, « Un siècle de recherches sur la bande dessinée » dans Éric Maigret et Matteo Stefanelli (dir.), *La bande dessinée : une médiaculture*, Paris, Armand Colin / INA (coll. « Médiacultures »), 2012, p. 17-49.

⁵ Voir notamment sur ces aspects Antoine de Baecque, *La Caricature révolutionnaire*, Paris, CNRS, 1988, Annie Duprat, *Le Roi décapité : essai sur les imaginaires politiques*, Paris, Cerf, 1992.

⁶ Bertrand Tillier, *La République : la caricature politique en France, 1870-1914*, Paris, CNRS, 1997 ; Bertrand Tillier, Vincent Chambarlhac (dir.), *Coups de crayons sous la Troisième République*, Neuilly-les-Dijon, Le Murmure, 2017.

restaurée contre Philippon⁷ à la sourcilleuse vigilance du pouvoir gaulliste vis-à-vis des plaisantins de *Hara-Kiri*⁸, l'histoire de la caricature est ainsi rythmée par l'alternance de phases de fermeture et de tolérance⁹.

Il est d'ailleurs troublant de relever que c'est précisément au moment où caricature et récit dessiné commencent à diverger dans leurs supports et leurs auteurs, que les hiérarchies symboliques se durcissent entre caricature et bande dessinée. Le travail d'un John Grand-Carteret relève largement d'une histoire politique des formes de satire visuelle et, dans ce contexte, les histoires illustrées, plus anodines, ne suscitent guère que l'indifférence. Cet accent sur la portée contestataire de la caricature a contribué à atténuer l'intérêt à l'égard des narrations visuelles où, même si la visée politique n'est pas absente, elle reste assurément mineure jusqu'à la deuxième moitié du XX^e siècle.

On l'a dit, entre bande dessinée et image satirique, la proximité paraît indéniable ; formellement, la bande dessinée a l'apparence d'une succession de caricatures. Les deux formes recourent à la même grammaire visuelle reposant sur le dessin linéaire dont, dès 1845, Töpffer louait « la nue simplicité » :

Ceci vient de ce qu'il ne donne de l'objet que ses caractères essentiels, en supprimant ceux qui sont accessoires, de telle sorte, par exemple, qu'un petit enfant qui démêlera imparfaitement dans tel tableau traité selon toutes les conditions d'un art complexe et avancé la figure d'un homme, d'un animal ou d'un objet, ne manquera jamais de la reconnaître immédiatement si, extraite de là au moyen du simple trait graphique, elle s'offre ainsi à ses regards dénudée d'accessoires et réduite à ses caractères essentiels .

L'épure que propose Töpffer comme antidote au dessin académique permet, selon lui, de faire surgir le caractère profond des êtres : c'est la simplification même du trait qui permet de mettre en avant des traits saillants, afin de broser en quelques traits un personnage immédiatement

⁷ Fabrice Erre, *Le Règne de la poire : caricatures de l'esprit bourgeois de Louis-Philippe à nos jours*, Seyssel, Champ Vallon, 2011.

⁸ Stéphane Mazurier, *Bête, méchant et hebdomadaire: une histoire de Charlie Hebdo (1969-1982)*, Paris, Buchet-Chastel, 2009.

⁹ Ce schéma est ainsi nettement perceptible dans la remarquable synthèse de Laurent Baridon et Martial Guédron, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2015 [2006].

identifiable, de retracer d'une case à l'autre l'évolution de son tempérament. La tignasse de Calvin, esquissée en une poignée de traits, est éloquente sur son caractère, de même que Bretécher, par son « génie des postures¹⁰ », s'est imposée comme une maîtresse de la comédie de mœurs par sa capacité à suggérer les névroses d'un personnage d'un tremblement de crayon.

Cependant, l'image satirique est une forme qui repose sur la condensation : le rire y est déclenché par la capacité d'un dessin à synthétiser plusieurs couches de lecture. Fabrice Erre et Terreur Graphique en prennent pour exemple un dessin de Luz publié dans *Charlie hebdo* montrant le prophète Mahomet langoureusement allongé sur son lit, et demandant au lecteur « et mes fesses ? tu les aimes mes fesses ? ». Le pouvoir comique de cette image repose sur son hypotexte – la citation du *Mépris* de Jean-Luc Godard, et le décalage burlesque qui consiste à transposer la situation de Brigitte Bardot à un Mahomet velu – et son hypertexte – la sortie d'un film relatant la vie du prophète, aux relents islamophobes, un film signalé dans les pages de ce même numéro de *Charlie* comme « une merde¹¹ ». Le dessin, ici, ramasse des éléments épars, emprunte des formes de la culture visuelle pour engager une discussion politique insérée dans l'espace de conversation du journal.

À l'inverse, la case de bande dessinée est toujours un espace intermédiaire, en tension, qui vise non pas à ralentir le regard mais à entraîner le lecteur dans un récit – quitte à le forcer à revenir en arrière. L'image isolée, la case présente donc une analogie trompeuse avec l'image satirique, d'autant que les travaux sur la lecture de bande dessinée ont montré à quel point la perception globale (ou tabulaire) intervenaient simultanément à la lecture linéaire. La similitude entre les styles de dessin est donc un critère insuffisant, ne serait-ce que parce que ce qui se joue entre deux cases de bande dessinée, dans la gouttière intericonique, est au moins aussi important que ce qui est représenté dans cet art des tensions qu'est la bande dessinée¹². L'ellipse, au cœur de la grammaire de la bande dessinée, donne ainsi au lecteur un rôle décisif, et de cet impératif interprétatif découle sans doute l'engagement émotionnel intense des lecteurs. Comme l'écrit Alain

¹⁰ Ce sont les termes employés par Catherine Meurisse dans la présentation qu'elle fait de l'exposition Bretécher organisée en 2015 à la Bibliothèque publique d'information ; voir <https://www.telerama.fr/sortir/centre-pompidou-l-expo-claire-bretecher-vue-par-catherine-meurisse-de-charlie-hebdo,134813.php> (consulté le 4 septembre 2018).

¹¹ Nous reprenons ici – dans la forme appauvrie de l'écriture textuelle – l'analyse de Fabrice Erre et Terreur Graphique dans *Le Pouvoir de la satire*, Paris, Dargaud, 2018, p. XX

¹² Charles Hatfield, « An Art of Tensions », dans Jeet Heer, Kent Worcester (éd.), *A Comics Studies Reader*, Jackson, University Press of Mississippi, 2009, pp. 132-148. Pour une introduction au fonctionnement de la gouttière intericonique, voir Scott McCloud, *L'Art invisible*, Paris, Delcourt, 2007.

Vaillant « paradoxalement, la force de la BD réside d’abord dans ce qu’elle n’a pas l’obligation de montrer¹³ » : en laissant travailler l’imagination du lecteur, la bande dessinée lui laisse la capacité de recréer ou enrichir un récit.

La proximité entre les deux formes, si elle est trompeuse dans son apparente simplicité, se nourrit de l’intensité des circulations professionnelles et éditoriales. La relégation, au tournant du XX^e siècle, de la bande dessinée au rang des formes visuelles dévolues aux divertissements enfantins, a distendu le lien qui unissait les deux formes. Jessica Kohn montre la progressive spécialisation des dessinateurs-illustrateurs en France et en Belgique : dans les années cinquante et soixante, leurs carrières sont marquées par une grande polyvalence, dictée par le marché du dessin. Les espaces du dessin ne sont donc pas cloisonnés, et image satirique et bande dessinée se renouvellent simultanément. D’ailleurs, c’est bien la synchronie qui l’emporte, montre-t-elle, dans l’appropriation de l’humour absurde et la découverte des dessinateurs américains (James Thurber, Saul Steinberg notamment). L’appartenance générationnelle est, à cet égard, bien plus décisive, et il faut attendre les années 1970 pour que se dessine une spécialisation progressive des activités.

Aujourd’hui, *Le Canard enchaîné*, *Charlie Hebdo* constituent quelques-uns des derniers espaces où bande dessinée et image satirique cohabitent, nourrissant une grammaire visuelle partagée – citons par exemple l’emploi de la bulle de dialogue, procédé ancien repris par la bande dessinée et réapproprié par les caricaturistes qui y trouvent une nouvelle ressource pour faire dialoguer image et texte. De Cabu à Pétillon, de Lefred-Thouron à Geluck, nombreux sont les dessinateurs à pratiquer et à exceller dans les deux formes de satire visuelle.

Morvandiau prolonge l’analyse historique de Jessica Kohn à partir du parcours du Néerlandais Willem, Grand Prix d’Angoulême 2013, et du Libanais Mazen Kerbaj, découvert en France en 2006 par le journal quotidien qu’il tenait durant des bombardements israéliens. Lui-même dessinateur aussi bien que chercheur et auteur, Morvandiau montre comment, chez Willem et Kerbaj, les activités d’auteur de bande dessinée et de dessinateur de presse s’articulent, et comment des moyens graphiques similaires sont déployés différemment en fonction des temporalités, des conditions éditoriales et économiques de production. Il s’agit cependant bien là de deux pratiques conjointes.

¹³ Alain Vaillant, *La Civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 211.

Ce numéro examine également la manière dont la pratique d'une forme de dessin séquentiel peut nourrir le dessin unique, et inversement. Ainsi, Alain Deligne montre à partir d'une planche d'Art Spiegelman (« Notes d'un fondamentaliste de la liberté d'expression ») la profondeur d'une sédimentation des traditions du dessin satirique dans la pratique de l'auteur de *Maus*. Réagissant à l'attentat contre *Charlie hebdo*, Spiegelman propose un véritable palimpseste dessiné dans lequel le jeu sur le masque déjoue les apparences du dessin.

Dans le cas de Jijé, l'équilibre entre les deux formes de dessin est bien différent. La veine satirique, comme le démontre Benoît Glaude, n'est pas le versant majeur de son œuvre pléthorique. Bien que méconnue, cette pratique du dessin satirique fut pourtant précoce et constante. Longtemps autonome, le cartoon et la caricature sont peu à peu incorporés à ses feuilletons réalistes dans les années 1960 et 1970, alors que le dessinateur élabore également un style plus schématique destiné aux travaux de circonstance. L'angle du dessin satirique permet ainsi d'apporter un éclairage inédit à la carrière d'un des auteurs-phares de la bande dessinée franco-belge de la deuxième moitié du XX^e siècle.

À l'inverse, le dessinateur Robert Fuzier est d'abord connu comme le dessinateur politique attitré du *Populaire*, l'organe de presse de la SFIO, pendant les années trente. En plus de ses milliers de compositions satiriques sur des sujets d'actualité, il fait pourtant paraître de 1932 à 1939 une bande dessinée hebdomadaire, *Les Aventures de Dédé et Doudou*, conçue pour renforcer l'attrait du journal auprès des enfants. Le feuilleton dessiné, montre Éric Nadaud, prolonge les dessins d'actualité : il reprend certains de leurs sujets, donne une autre vie à leurs personnages les plus négatifs (Tardieu, Reynaud, Mandel, Mussolini, Hitler...). Jouant des potentialités de chaque médium, bande dessinée et dessin satirique se répondent d'une page à l'autre du journal pendant plusieurs années, nourrissant une circulation graphique singulière.

Dans son étude sur la bande dessinée de super-héros, Sigfried Würtz restitue la manière dont parodie et pastiche permettent de renouveler une figure solidement codifiée. De Superduperman à Deadpool en passant par Superdupont, les figures super-héroïques font l'objet de relectures satiriques qui sont progressivement appropriées par l'industrie du *comics* elle-même qui fait naître un *comics* « post-moderne ».

Plusieurs des contributions de ce numéro s'emploient enfin à nuancer l'étanchéité d'une séparation entre image satirique et bande dessinée. Ainsi, Bernard Bouton montre la dimension narrative du dessin unique. À partir de l'analyse d'une série de dessins sans paroles, il montre qu'un récit peut être contenu dans une seule vignette, sous forme potentielle. Il insiste ainsi sur le rôle du lecteur dans la reconstruction d'une narration à partir d'indices semés par l'artiste dans son dessin.

Parallèlement, Jean-Claude Gardes nuance l'idée d'une opposition entre un médium présentatif et un médium discursif : il montre bien que l'on passe progressivement de l'image à la narration, de la simultanéité à la chronologie, du rire immédiat au rire épisodique, mais que, des formes de caricature analytique peuvent raconter une histoire.

De la même manière, Vincent Nicoud examine *Les Belles figures et drolleries de la Ligue* de Pierre de l'Estoile, un recueil de libelles et de pamphlets datant de la fin des Guerres de religion, et met en lumière la séquentialité de certains récits imagés satiriques, de même qu'il restitue les narrations initiées par une série de placards ligueurs. La relation entre le texte et l'image, analyse-t-il, diffère nettement des dispositifs de l'emblème (le texte y explique une image obscure) ou dans un texte illustré (où l'image est subordonnée au texte) : la volonté d'exacerber les émotions du public nourrir un dialogue intense entre texte et image.

De son côté, Nicolas Labarre montre le rôle des revues comme creusets de ces échos et de ces circulations accrues entre bande dessinée et image satirique, à partir du cas de la revue américaine *MAD*. Prenant pour sujet l'actualité et le réel, *MAD* entretient un rapport très spécifique à la caricature, qui n'est pas sans rappeler celui des revues satiriques du XIX^e dans lesquelles les dessinateurs recourant à des formes diversement séquentielles reposant sur l'exagération, le grotesque. En réactivant la vieille pratique de remédiation ironique du dessin, *MAD* signale la fécondité graphique des hybridations croisées.

Martine Mauvieux analyse le style d'Agnès Lanchon, autrice contemporaine dont la pratique du dessin satirique est nourrie de ses souvenirs de lectrice et de dessinatrice de bande dessinée et contribuent à forger ce style singulier. Si certains auteurs passent de l'une à l'autre forme tout au long de leur carrière, d'autres, en revanche, tirent un trait sur l'un des aspects de leur travail graphique. C'est le cas de Philippe Vuillemin, dont Martine Mauvieux retrace le parcours. Venu de *L'Écho des savanes* et *Hara-Kiri*, le « dessinateur qui décoiffe » a progressivement abandonné la bande dessinée au profit du dessin unique.

Ce numéro n'épuise pas, loin s'en faut, la question des rapports entre image satirique et bande dessinée. Il vise à poser les jalons de recherches à approfondir. L'approche monographique montre ici son efficacité ; mais bien des auteurs mériteraient une lecture fine de la manière dont les formes satiriques se déploient dans la bande dessinée ou inversement, de Quino à Geluck, et de Virgil Partch à Martin Rowson. La question des supports s'avère également centrale. Si *Mad* constitue un creuset majeur de renouvellement des langages satiriques, qu'en est-il du *Moustique* en Belgique, d'*Hara-Kiri* ou du *Canard enchaîné* qui, à des titres divers, expérimentent également des formules graphiques inédites ? La question des supports se pose avec acuité à un autre niveau : celui d'une redéfinition des frontières à l'ère du numérique. Alors que dans le contexte d'une crise accrue de la presse, internet joue un rôle central dans la diffusion du dessin satirique et de la bande dessinée (pensons au rôle des blogs dans l'affirmation d'auteurs phares d'une génération dans les années 2000 tels que Boulet, Pénélope Bagieu ou Marion Moutaingu), les frontières toujours mouvantes des deux formes sont-elles appelées à se déplacer¹⁴ ? Les axes de réflexion, on le voit, ne manquent pas.

Sylvain Lesage

Univ. Lille, CNRS, UMR 8529 - IRHiS - Institut de Recherches Historiques du

Septentrion, F-59000 Lille, France

¹⁴ Voir sur ce point Julien Baudry, *Cases-pixels. Une histoire de la BD numérique en France*, Tours, Presses universitaires de Tours, « Iconotextes », 2018.