



HAL
open science

La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'oeuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974)

Julien Baudry

► To cite this version:

Julien Baudry. La bande dessinée entre dessin de presse et culture enfantine : relecture de l'oeuvre d'Alain Saint-Ogan (1895-1974). Histoire. Université Paris Diderot-Paris 7, 2014. Français. NNT : 2014PA070039 . tel-01105349

HAL Id: tel-01105349

<https://hal.science/tel-01105349>

Submitted on 20 Jan 2015

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

ECOLE DOCTORALE 131 : Langue, Littérature, Image : civilisation et sciences humaines

Laboratoire CERILAC (Centre d'étude et de recherche interdisciplinaire de l'UFR LAC)

DOCTORAT

Histoire et sémiologie du texte et de l'image

BAUDRY Julien

LA BANDE DESSINÉE ENTRE DESSIN DE PRESSE ET CULTURE ENFANTINE :
RELECTURE DE L'ŒUVRE D'ALAIN SAINT-OGAN (1895-1974)

DRAWING COMICS AT THE CROSSROAD OF PRESS CARTOONS AND CHILDREN'S
CULTURE : A NEW INSIGHT INTO ALAIN SAINT-OGAN'S WORKS (1895-1974)

Thèse dirigée par RENONCIAT Annie

Soutenue le 26 septembre 2014

JURY

Président du jury : Mme BRICOUT, Bernadette
professeur à l'université Paris Diderot-Paris 7

Directeur de thèse : Mme RENONCIAT, Annie
professeur à l'École Normale Supérieure de Lyon

Rapporteur : M. DÜRRENMATT, Jacques
professeur à l'université Paris IV - Sorbonne

Rapporteur : Mme PARINET, Élisabeth
professeur émérite à l'École nationale des Chartes

Examineur : M. GROENSTEEN, Thierry
chargé de mission à la Cité Internationale de la Bande Dessinée et
de l'Image d'Angoulême

Remerciements

Mes premiers remerciements vont à Annie Renonciat qui m'a suivi tout au long de mon travail de recherche et a su se montrer disponible pour me conseiller avec justesse et patience. Il m'est également indispensable de remercier Élisabeth Parinet qui, la première, m'a permis de m'engager avec sûreté sur les traces d'Alain Saint-Ogan.

J'adresse également un grand merci à Catherine Ferreyrolle et Catherine Ternaux, et à travers elles toute l'équipe de la bibliothèque de la Cité internationale de la Bande Dessinée et de l'Image, pour m'avoir toujours réservé un agréable accueil, à la fois en chercheur et en collègue. Aussi, une pensée pour Benoît Berthou, Thierry Smolderen, Jean-Paul Gabilliet, Sylvain Lesage, Xavier Guilbert, Julien Falgas, Anthony Rageul, Benjamin Caraco et Elsa Caboche, dont les rencontres, plus ou moins suivies le long de mon parcours dans le milieu universitaire, ont su me rappeler que travailler sur la bande dessinée n'est heureusement pas un exercice solitaire. Enfin, j'associe au souvenir de mes efforts le personnel de la salle T de la Bibliothèque nationale de France qui fut le témoin indirect de la conception du présent travail.

Merci à mes relecteurs, Benjamin et Nelly.

Enfin, pour leurs encouragements et leur indispensable soutien, je remercie profondément mes parents, ainsi que Sandrine et Antoine. Ce travail est dédié à la mémoire de ma grand-mère Fernande dont l'enfance a, je n'en doute pas, été bercée par les images ou la voix d'Alain Saint-Ogan.

Table des matières

Table des matières	5
Introduction	11
I Une carrière entre le dessin de presse et la création pour l'enfance	19
1 (1895-1927) Une initiation dans le dessin de presse	23
1.1 Une production de dessins pour la grande presse	25
1.1.1 Des débuts dans la presse durant la Première Guerre mondiale . . .	26
1.1.2 Une production graphique marquée par le choix de la grande presse quotidienne	29
1.1.3 Dessiner pour une culture de masse : quelles contraintes ?	35
1.2 Les sociabilités des dessinateurs de presse	45
1.2.1 Une sociabilité des dessinateurs humoristes en plein bouleversement	46
1.2.2 Une identité professionnelle incertaine pour Saint-Ogan dans le dé- bat de sa génération	54
1.2.3 Une sociabilité professionnelle encore liée aux Humoristes	60
2 (1927-1945) Création pour enfants et diversification	65
2.1 Diversification des supports	66
2.1.1 La presse comme support initial de la création graphique pour l'en- fant : entre presse adulte et presse enfantine	69
2.1.2 Les échanges entre la presse et le livre : un principe de prépublication encore hésitant	74
2.1.3 L'émergence d'une culture enfantine multimédia marquée par la cir- culation entre les supports	83
2.2 Rencontres et sociabilités hors du milieu du dessin	92
2.2.1 Le Théâtre du Petit Monde, porte d'entrée vers une création pour l'enfant aux professions multiples	93

2.2.2	Les expériences de <i>Benjamin</i> et <i>Cadet-Revue</i> : une introduction dans la presse spécialisée pour enfants	100
2.2.3	Un intérêt nouveau pour les réseaux d'État pendant le régime de Vichy	108
2.3	Le dessin de presse à l'heure de l'enfance	117
2.3.1	Ralentissement de la production et diversification des formes	117
2.3.2	L'abandon progressif des vieilles sociabilités (1927-1940)	124
2.3.3	Un retour dans les sociabilités des dessinateurs de presse pendant la guerre (1940-1945)	129
3	(1945-1974) Une identité professionnelle mixte	133
3.1	Des évolutions distinctes entre les champs	134
3.1.1	La presse à la Libération : les voies différenciées de la presse adulte et de la presse enfantine	135
3.1.2	Réinvestissement de la grande presse : l'expérience durable de Saint-Ogan au <i>Parisien Libéré</i>	138
3.1.3	Approfondissement des pratiques multimédiatiques propres à la culture enfantine	141
3.2	Les réseaux syndicaux comme espaces d'échange	149
3.2.1	Le SDJE, centre des réseaux syndicaux de Saint-Ogan	149
3.2.2	La place de Saint-Ogan au sein du SDJE	154
3.2.3	Saint-Ogan comme trait d'union entre les dessinateurs de la presse et de l'enfance	161
3.3	La double réception finale d'une carrière	166
3.3.1	Reconnaissance par les élites culturelles	167
3.3.2	Saint-Ogan et le mouvement des bédéphiles des années 1960	172
3.3.3	L'appropriation de Saint-Ogan par la SOCERLID comme « père » de la bande dessinée française	180
	Conclusion de la première partie	193
 II Circulation des pratiques entre dessin de presse et dessin pour enfants chez Saint-Ogan : vers des œuvres intergénérationnelles		197
4	Produire des œuvres intergénérationnelles	201
4.1	Les publics destinataires de l'œuvre de Saint-Ogan	202
4.1.1	Perspectives méthodologiques : analyser le public	202
4.1.2	Quelle conscience du public enfantin chez Saint-Ogan ?	205
4.1.3	Oeuvres spécifiques et œuvres intergénérationnelles	207
4.2	Saint-Ogan et la presse familiale	210

4.2.1	La presse familiale en France : un support au statut complexe . . .	211
4.2.2	La place des hebdomadaires familiaux dans la diffusion de l'œuvre de Saint-Ogan	216
4.3	La pratique du réemploi	225
4.3.1	Origine de la pratique dans le dessin de presse : de la répétition des thèmes au réemploi	226
4.3.2	Dans le dessin pour enfants : la généralisation d'un principe de variation narrative	232
4.3.3	Rôle du réemploi dans la circulation des œuvres entre publics . . .	238
5	Différenciation du trait entre les publics	243
5.1	Dessin au trait et esthétique Art Déco	244
5.1.1	La tradition du dessin au trait dans le dessin de presse	244
5.1.2	Maîtres et inspirateurs de Saint-Ogan dans le dessin au trait	247
5.1.3	Réalité et limites de l'influence Art déco chez Saint-Ogan	248
5.2	Niveaux de différenciation du style selon les publics	251
5.2.1	Un style qui évolue : abandon de la géométrisation et homogénéisation	251
5.2.2	L'évolution du dessin au trait au contact du public enfantin : des représentations contrastées	254
5.2.3	Les évolutions des années 1940 : étapes vers l'homogénéisation . . .	260
6	L'humour : outil de circulation entre les publics	265
6.1	Saint-Ogan et les traditions de l'humour graphique	267
6.1.1	La tradition du dessin d'humour, entre deux siècles	267
6.1.2	La littérature enfantine entre éducation et divertissement	275
6.1.3	Rappel historique : la culture enfantine entre éducation et divertis- sment (XIX ^e siècle)	275
6.2	La tradition du dessin de mœurs pour l'enfance	281
6.2.1	La réinterprétation de la tradition du dessin de mœurs par Saint- Ogan vers l'anodin et le quotidien	282
6.2.2	Un transfert partiel et progressif	289
6.2.3	L'adaptation des procédés comiques de la tradition adulte	296
6.3	La parodie comme outil d'une double destination	302
6.3.1	Place et rôle de la parodie dans l'humour pour enfants	302
6.3.2	Développement et fonction de la parodie pour enfants chez Saint- Ogan : au croisement de l'humour adulte et des imaginaires enfantins	305
6.3.3	Le cas de <i>Prosper l'ours</i> : un monde adulte inversé pour l'introduc- tion d'un humour adulte	310
	Conclusion de la deuxième partie	319

III	Une narration graphique entre dessin de presse et dessin pour enfants : pour une réinterprétation de l'évolution de la bande dessinée	321
7	Dessin de presse et narration (1913-1927)	327
7.1	Bande dessinée et dessin de presse avant Saint-Ogan	328
7.1.1	L'évolution de la bande dessinée comme modalité du dessin de presse (1840-1880)	329
7.1.2	De l'effervescence créatrice à la stagnation (1880-1910)	332
7.2	Les expériences de Saint-Ogan dans les années 1920	336
7.2.1	La narration dans le dessin unique	337
7.2.2	Variété des dispositifs de bande dessinée	341
7.2.3	Quelques pas vers la bande dessinée muette	349
7.3	Narration et esthétique de la forme brève	353
7.3.1	L'influence de la contrainte spatiale	353
7.3.2	Une esthétique comique de la forme brève	358
8	Narration graphique pour l'enfance (1925-1940)	363
8.1	Traditions de la bande dessinée pour enfants	364
8.1.1	Autonomisation d'une tradition pour l'enfance (1890-1930)	364
8.1.2	L'évolution décisive des dispositifs narratifs chez Saint-Ogan	372
8.1.3	Dessiner pour les enfants : une contradiction avec l'esthétique de la forme brève ?	376
8.2	L'introduction du romanesque	380
8.2.1	De la sérialisation à l'intention romanesque	381
8.2.2	Influences du roman illustré et du roman d'aventures sur la narration en images	389
8.2.3	Les conséquences de l'intention romanesque sur la narration graphique de Saint-Ogan	397
8.3	Une vision ouverte de la bande dessinée	405
8.3.1	Une nouvelle gestion de l'espace ?	406
8.3.2	Continuité des dispositifs de narration en images venus du dessin d'humour	409
8.3.3	Stabilisation d'une forme de bande dessinée	414
9	Autonomisation du <i>strip</i> pour adultes (1930-1950)	421
9.1	Le choix du <i>strip</i> pour adultes chez Saint-Ogan	422
9.1.1	Maturation du <i>strip</i> : les premières expériences de sérialisation (1923-1931)	425
9.1.2	L'émergence de séries pour adultes sous le déguisement de l'enfance (1934-1940)	430

9.1.3	Le <i>strip</i> comme jeu de variations autour d'une forme stabilisée (1940-1950)	433
9.1.4	La généralisation du <i>strip</i> dans la presse pour adultes	435
9.2	Réinvestissement de dispositifs nouveaux dans le <i>strip</i>	439
9.2.1	La sérialisation comme nouvelle façon d'équilibrer l'esthétique de la forme brève	440
9.2.2	L'extension de la narration : l'introduction d'une nouvelle temporalité	443
9.2.3	L'emploi de la bulle : systématisation d'un dispositif déjà connu . .	450
Conclusion de la troisième partie		459
Conclusion		463
Sources d'archives primaires et secondaires		475
État des sources et bibliographie		475
Bibliographie		483
Index des journaux et séries		507
Index des noms de personnes		511

Introduction

Le dessinateur Alain Saint-Ogan (1895-1974) fait partie des auteurs de sa génération dont les données biographiques sont déjà connues et rassemblées au sein de synthèses commentées : il a bénéficié des travaux des premiers historiens de la bande dessinée dès les années 1960. Nous disposons donc, pour retracer sa carrière, outre ses mémoires parues en 1961¹, d'un numéro spécial de la revue *Phénix* de 1969 par Pierre Couperie, Édouard François et Proto Destefanis, des nombreux articles de Dominique Petitfaux dans les années 1980 et 1990² et, plus récemment, de l'ouvrage richement illustré de Thierry Groensteen *L'art d'Alain Saint-Ogan*, paru aux éditions de l'an 2 en 2007, qui propose une chronologie complète de ses travaux³. Par ailleurs, Saint-Ogan est mentionné, là encore très tôt, dans de nombreux dictionnaires et panoramas historiques⁴. L'historien qui s'intéresse à Saint-Ogan en 2014 ne peut en aucun cas prétendre exhumer un auteur méconnu et se doit de proposer une approche radicalement différente. Or, l'une des caractéristiques principales de la littérature consacrée à Saint-Ogan est d'appartenir, à quelques exceptions près, au champ des études sur la bande dessinée.

En effet, à partir des années 1960 et jusqu'à l'ouvrage de Groensteen, les études le concernant s'inscrivent principalement dans un cadre bordé théoriquement par l'ambition d'écrire l'histoire de la bande dessinée en tant qu'objet d'étude à part entière, et métho-

1. Alain SAINT-OGAN, *Je me souviens de "Zig et Puce" : et de quelques autres*, la Table ronde, 1961 ; tout au long de notre étude, cet ouvrage sera cité par les initiales *JMS*.

2. Notamment dans *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 48 (1985) et n° 49, 1986. Petitfaux dirige entre 1995 et 2001 la réédition de l'intégrale de *Zig et Puce* chez Glénat.

3. Comme l'explique l'auteur, cet ouvrage « doit beaucoup au catalogue qu'il ne fut pas possible de publier » à l'occasion de l'exposition consacrée en 1995 au dessinateur au musée de la bande dessinée d'Angoulême dont Groensteen est alors directeur (Thierry GROENSTEEN et Harry MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Arles : Actes Sud, 2007 p. 85).

4. Pour citer les ouvrages les plus anciens : Pierre COUPERIE et al., dir. *Bande dessinée et figuration narrative, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, [Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, 7 avril-5 juin 1967], Musée des arts décoratifs, 1967, Henri FILIPPINI et al., *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble : Glénat, 1979 et dans Claude MOLITERNI, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, P. Horay, 1980. Il est également cité dès les premiers dictionnaires : François CARADEC, dir. *I Primi Eroi*, Milano : Garzanti, 1962, puis dans Pierre COUPERIE, dir. *Encyclopédie de la bande dessinée*, Ivry : Éditions S.E.R.G., 1974.

dologiquement par le recours à l'érudition et au collectionnisme⁵. Les premiers historiens (en particulier Pierre Couperie), vont lui attribuer un statut de « père » de la bande dessinée française dont les traces sont durables encore à notre époque⁶. Or, l'ancrage de Saint-Ogan dans le champ de la bande dessinée ne saurait englober l'ensemble de son œuvre : il y arrive tardivement, autour de 1925, après une importante carrière de dessinateur humoriste pour la presse adulte, et poursuit, même après cette date, une carrière polyvalente, du roman à la radio en passant par la publicité. Il cesse d'ailleurs de produire des bandes dessinées à partir de 1962 pour se concentrer sur ses dessins d'actualité au *Parisien Libéré*.

Parce que les premiers historiens l'ont ancré trop exclusivement dans un seul champ d'études, Saint-Ogan n'a jamais été étudié en sa qualité d'auteur au croisement de multiples activités. C'est sous cet angle que nous souhaitons l'aborder dans notre thèse. Au fil de notre étude, nous caractériserons la multiplicité des domaines au sein desquels le dessinateur s'est impliqué, directement ou indirectement. Ils varient à la fois par les pratiques de création artistique qu'ils invoquent (le dessin, l'écriture romanesque, l'écriture radiophonique...), par les médias qu'ils sollicitent (la presse imprimée, la radio, les arts du spectacle, le cinéma...) et par les publics auxquels ils s'adressent (les adultes, les enfants, la famille...). L'identification et la délimitation de ces multiples variations permet de replacer Saint-Ogan dans une histoire culturelle plus globale.

Précisons toutefois que notre objectif n'est pas de minimiser sa place dans la bande dessinée. Au contraire, cette re-contextualisation hors du champ assigné par l'historiographie longtemps dominante possède un double intérêt : elle invite à resituer la place de la bande dessinée dans la carrière de Saint-Ogan, et, dans une perspective plus globale, à repenser l'histoire de la bande dessinée. Dans leur souci de faire de ce média un objet légitime pour lui-même, les premiers historiens ont parfois eu tendance à le rendre trop autonome par rapport aux évolutions culturelles globales. Nous souhaitons ici nous inscrire dans la continuité des nouvelles directions prises par l'historiographie de la bande dessinée depuis les années 1990. La nouvelle histoire de la bande dessinée qui se développe à partir de cette date, grâce à des auteurs comme David Kunzle, Thierry Groensteen, Benoît Peeters et Thierry Smolderen, vient rompre avec les discours militants des historiens des décennies précédentes, notamment par la remise en cause d'une vision trop restrictive

5. Nous reprenons le terme de « collectionnisme » de Harry MORGAN, *Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique. 1830-1970*, [en ligne], 2007, URL : <http://theadamantine.free.fr/univete.html>.

6. Notons par exemple que la réédition des mémoires de Saint-Ogan en 2008 aux éditions de la Table Ronde donne lieu à une préface de José-Louis Bocquet qui commence par cette phrase : « C'est un simple fait : Alain Saint-Ogan est l'inventeur de la bande dessinée française ». Ce lieu commun est répété dans la notule consacrée à Saint-Ogan dans Patrick GAUMER, *Dictionnaire mondial de la BD*, Larousse, 2010, [Première édition en 1994 sous le titre *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*] p. 696. Il en va de même dans le panorama Dominique DUPUIS, *Au début était le jaune... : une histoire subjective de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2005 p. 32. Ces trois auteurs s'appuient précisément sur des conceptions historiographiques nées dans les années 1960-1970.

du média. Plus récemment, deux travaux portant sur le XIX^e siècle confirment encore tout l'intérêt d'une réflexion de la bande dessinée mieux intégrée à l'histoire culturelle : l'ouvrage de Thierry Smolderen *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay* et la thèse de 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 »⁷. Leur vertu est de replacer la bande dessinée dans l'histoire littéraire du XIX^e siècle et de la relier au dessin de presse, à la littérature textuelle, et à une véritable histoire littéraire des supports de diffusion. Si ces deux études ne portent pas au-delà du XIX^e siècle, elles ouvrent la voie à un champ d'investigation potentiel pour une période dont Saint-Ogan, actif entre 1913 et 1974, est un acteur important. Les connaissances actuelles sur l'évolution de la bande dessinée dans la première moitié du XX^e siècle en font un objet culturel pris entre l'héritage de son développement dans la presse du XIX^e siècle et son intégration à la culture enfantine depuis les années 1880⁸. Or, ces deux domaines sont également les pôles dominants de l'œuvre de Saint-Ogan : à cet égard, son exemple peut apparaître comme représentatif des tensions du média durant la période. Ainsi, l'axe le plus pertinent pour démarrer notre étude nous a semblé résider dans la comparaison entre dessin de presse et création graphique pour enfants.

Dans ses mémoires, lui-même se montre conscient de sa propre dualité entre la presse journalistique et le public enfantin, dualité qu'il renvoie à ses parents :

« Le moment est venu, je crois, de confesser que j'ai toujours eu la passion de ce qui se tire, s'imprime. Cela peut provenir du fait que mon père, Lefebvre Saint-Ogan a fait du journalisme et des livres et que ma mère, Claude Saint-Jan, écrivit des romans pour la jeunesse. »⁹

Son identité de dessinateur de presse est déjà clairement identifiée par plusieurs auteurs. Notons par exemple que la première mention connue de Saint-Ogan chez un commentateur est due à Francis Carco en 1921 dans son ouvrage *Les Humoristes* où il recense les dessinateurs humoristes de son époque. En 1974, Éric Leguèbe publie un ouvrage in-

7. Thierry SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Les impressions nouvelles, 2009 ; 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 », sous la direction de Jacques Dürrenmatt, thèse de doctorat, université Toulouse II Le Mirail, 2011. Ces études récentes font suite à et complètent deux ouvrages importants des années 1990 sur la bande dessinée au XIX^e siècle : David KUNZLE, *History of the comic strip, 2 : The nineteenth century*, Berkeley, (Calif.) : University of California press, 1990 et Thierry GROENSTEEN et Benoît PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994. Par ailleurs, l'ouvrage *Töpffer* publié chez Skira a comme intérêt de traiter Töpffer non seulement comme dessinateur, mais comme critique, scénariste, romancier, etc. (Lucien BOISSONNAS et Daniel MAGGETTI, *Töpffer*, Genève : Skira, 1996).

8. Ainsi, pour Thierry Groensteen : « L'histoire de la bande dessinée connaît, au début du XX^e siècle, une révolution majeure, [elle] sera désormais un phénomène de presse. [...] Enfin, elle se laisse enfermer pour longtemps dans ce qu'il faut bien appeler le « ghetto » de la littérature enfantine. » (Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion, 2009 p. 28-29).

9. *JMS*, p. 20.

titulé *Saint-Ogan dessinateur de presse* aux éditions du SERG. Ces travaux n'ont pas connu la même postérité que ceux portant sur la bande dessinée¹⁰. Que ce soit dans les études portant sur l'évolution du dessin de presse¹¹, ou celles portant sur l'évolution du dessin d'humour¹², les historiens contemporains ayant travaillé sur la première moitié du XX^e siècle n'évoquent pas, ou presque pas, Saint-Ogan. Du côté de la création pour enfants, sa place a également été peu mise en valeur¹³. Néanmoins, il convient de souligner ici que plusieurs auteurs travaillant sur les évolutions de la création pour enfants durant la période ont pris en compte la production de bande dessinée, de façon centrale¹⁴ ou plus périphérique¹⁵. Sans toujours évoquer directement Saint-Ogan, ils ouvrent ainsi quelques pistes sur les liens entre la bande dessinée et le public enfantin utiles pour analyser la place de notre dessinateur. Il est directement cité par certains d'entre eux, comme Thierry Crépin, qui a mis en avant son rôle syndical en tant que président du Syndicat des Dessinateurs de Journaux pour Enfants à partir de 1945¹⁶. Si son analyse ouvre une première approche de Saint-Ogan comme dessinateur pour enfants, nous interrogerons l'étendue exacte de son statut au sein d'une production culturelle pour l'enfance plus large tant son activité

10. Néanmoins, Saint-Ogan dispose d'une notice dans le très complet *Dico Solo*, dictionnaire de référence des dessinateurs de presse (SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports : en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy : Aedis, 2004, [première éd. 1996]).

11. Christian Delporte, dans son analyse du dessin de presse, surtout centré sur le dessin politique, n'aborde pas la question de la bande dessinée (Christian DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération », sous la direction de René Rémond, thèse de doctorat, Institut de Sciences Politiques de Paris, 1991).

12. Si Nelly Feuerhahn, en étudiant le dessin d'humour, intègre volontiers la bande dessinée (Nelly FEUERHAHN, *Traits d'impertinence : histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour de 1914 à nos jours*, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 16 juin-6 septembre 1993], Somogy/Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1993), elle n'évoque pas la figure de Saint-Ogan.

13. Cette thématique était l'objet de notre mémoire de master à l'origine de cette thèse (Julien BAUDRY, « Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance », sous la direction d'Annie Renonciat, mémoire de master 2, université Paris-Diderot, 2010).

14. À l'image de Thierry Crépin dans son étude sur la presse enfantine dans l'entre-deux-guerres (Thierry CRÉPIN, « *Haro sur le gangster!* » : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954, CNRS éd, 2001).

15. C'est le cas d'Annie Renonciat qui, travaillant initialement sur la création graphique, notamment pour l'enfance (Annie RENONCIAT, Viviane EZRATY et Françoise LÉVÈQUE, *Livre, mon ami : lectures enfantines, 1914-1954*, [exposition des Bibliothèques de la Ville de Paris... présentée à la Bibliothèque Forney, du 10 septembre au 19 octobre 1991 et la Mairie du Ve arrondissement du 19 novembre au 22 décembre 1991], Agence culturelle de Paris, 1991 et Annie RENONCIAT, « Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années-charnières, années pionnières », sous la direction d'Anne-Marie Christin, thèse de doctorat, sciences des textes et documents, université Paris VII, 1998), a travaillé ponctuellement sur la bande dessinée et intégré à ses travaux les enseignements de l'histoire du média.

16. Par ailleurs, preuve de son intégration aux études sur la culture enfantine, soulignons qu'il est explicitement recensé comme auteur pour la jeunesse dans le récent ouvrage de Isabelle NIERES CHEVREL et Jean PERROT, dir. *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Éd. du Cercle de la librairie, 2013.

dépasse le seul dessin pour aller vers la radio, le théâtre, la publicité.

Si la question des conséquences sur la création graphique de la rencontre entre les traditions du dessin de presse et de la création pour enfants dans la première moitié du XX^e siècle constitue bien notre problématique principale, l'intérêt plus global d'une étude historique du cas de Saint-Ogan réside dans l'analyse d'interactions entre les différents domaines culturels énumérés plus haut. La possibilité de mener une carrière aussi variée pose plusieurs questions sur ces interactions. Elles peuvent être d'ordre économique : quelle stratégie éditoriale permet de mêler des contenus différents ? ; d'ordre artistique : comment une œuvre circule-t-elle d'un domaine à l'autre ? Qu'est-ce qui, dans les thèmes, les genres et les pratiques de traditions artistiques distinctes, peut expliquer la possibilité de circulations d'œuvres ou d'artistes ? ; ou encore d'ordre social : peut-on identifier des sociabilités professionnelles mixtes ? Par la variété de ses activités, Saint-Ogan est un exemple des phénomènes de circulation (des auteurs et des œuvres) qui, d'un domaine culturel à l'autre, ont pu faire évoluer la création graphique et la culture occidentale de la première moitié du XX^e siècle. Enfin, parce que les deux pôles principaux identifiés se définissent aussi par leur adresse à des publics différents, l'exemple de Saint-Ogan pose la question des interactions entre les publics adultes et enfants. Quelle vision du public enfantin se dessine dans l'œuvre de Saint-Ogan ? En quoi et jusqu'à quel point le public visé oriente-t-il la nature des contenus ? Peut-on penser des œuvres destinées à la fois aux adultes et aux enfants ? Ces problématiques encore peu étudiées pour ce qui concerne la création graphique¹⁷ s'inscrivent à la fois dans l'histoire de la culture enfantine et dans l'histoire plus générale des publics. Nous proposons ainsi, à partir de l'exemple des rapports entre dessin de presse, création pour enfants, et bande dessinée, une mise en valeur d'évolutions plus vastes d'une histoire culturelle conçue comme histoire des interactions entre les domaines culturels.

Sur le plan méthodologique, le principal mot d'ordre de notre étude est bien le décroisement : c'est un préalable à la réflexion sur un auteur étudié, certes de nombreuses fois, mais dans un seul domaine de la création. Les travaux d'historiens comme Smolderen, Crépin, Renonciat et Feuerhahn, qui interrogent le statut de la bande dessinée par rapport à d'autres domaines culturels, nous offrent des pistes méthodologiques précieuses pour nous engager dans ce décroisement. Il suppose d'adopter une méthodologie guidée par deux impératifs. Le premier est de considérer à la fois la carrière et l'œuvre¹⁸. Ce choix implique une forte interdisciplinarité qui nous conduit à mener à la fois des études historiques (histoire de l'édition, histoire de l'image, traditions artistiques) et des analyses de contenus (étude des publics attachés à un contenu, étude de la narration). Ainsi, nous nous appuyons sur des références issues de l'analyse esthétique de l'image et,

17. La principale référence sur ce sujet demeure l'ouvrage Annie RENONCIAT, dir, *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours - France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles*, Poitiers : La Licorne, 2003.

18. Cet objectif était déjà celui de notre thèse d'École nationale des Chartes soutenue en 2011 : Julien BAUDRY, « La carrière d'Alain Saint-Ogan, de la presse à l'enfance », sous la direction d'Élisabeth Parinet, thèse d'école, Ecole Nationale des Chartes, 2011. Nous espérons ici approfondir encore cette approche.

tout particulièrement, de l'analyse théorique de la bande dessinée. En la matière, les travaux de Groensteen¹⁹ nous servent de point de repère théorique indispensable. Le second impératif est la primauté d'une analyse comparative qui permet de mettre avant tout en évidence des phénomènes d'échanges et d'interactions. Une série graphique adaptée au cinéma, le réemploi d'un gag d'un titre à l'autre, d'un public à l'autre, l'adaptation d'une œuvre antérieure dans un style et pour un support différent, une rencontre lui ouvrant la porte d'un nouveau média, tous ces éléments convergent vers la nécessité d'une approche comparatiste. Deux phénomènes seront particulièrement étudiés : la circulation des œuvres entre les publics et les échanges entre supports éditoriaux et médias. Cette seconde dimension, si elle reste moins cruciale au regard de l'objectif principal de notre thèse, n'en est pas moins révélatrice des évolutions d'un média, la bande dessinée, où le passage d'un support à l'autre est une constante historique²⁰.

Nous nous appuyerons sur une source principale, les « cahiers d'Alain Saint-Ogan », actuellement conservés à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image²¹. Cette source est connue au moins depuis les années 2000 : elle sert de base à Groensteen pour la rédaction de *L'art d'Alain Saint-Ogan*. Certaines de ses caractéristiques en font une source propice au regard de notre problématique. D'une part les cahiers offrent un panorama très complet des œuvres graphiques et des activités de Saint-Ogan. L'auteur y a en effet collecté la quasi-totalité de ses dessins (non-originaux) parus dans la presse et dans des livres depuis les années 1910 : cette complétude nous garantit de disposer de la majeure partie de son œuvre dans sa diversité, y compris des créations sur des supports par ailleurs moins bien conservés en bibliothèques ou archives (pochettes de disque, catalogues publicitaires). D'autre part, y ont aussi été collectées des coupures de presse susceptibles de nous renseigner sur la réception des œuvres, une donnée essentielle pour une étude portant sur l'analyse des publics. Enfin, d'un point de vue purement pratique, la numérisation et la mise en ligne des cahiers réalisée en 2007 facilite énormément le travail de comparaison des images à grande échelle. Toutefois, cette source possède quelques lacunes auxquelles nous avons dû pallier par la consultation d'autres sources. Les dessins de presse sont souvent conservés hors de leur cadre de diffusion et non datés : nous avons ainsi complété notre étude par la consultation des publications originales au format

19. Principalement Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, 1999.

20. Nous rejoignons ici en partie Benoît Peeters qui déclare à propos de sa propre pratique de la bande dessinée, qu'il fait dialoguer avec la photographie et le jeu vidéo : « forme composite, au croisement du visuel et du verbal, la bande dessinée était peut-être particulièrement prédisposée aux aventures transmédiatiques ». Benoît PEETERS, « Une exploration transmédiatique : *Les Cités obscures* », dans : André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN, *La transcriture : pour une théorie de l'adaptation littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [Colloque de Cerisy : 14-21 août 1993], Québec/Angoulême : éditions Nota Bene/CNBDI, 1998 p. 249.

21. Tout au long de l'étude, les références aux cahiers seront présentées par l'abréviation « Ca » suivi du numéro du cahier, puis de la page du fichier numérisé. Ainsi, une référence se trouvant à la page 30 du fichier numérisé du cahier numéroté 20 sera abrégée Ca20/30. Pour plus de détails sur les cahiers, se reporter à l'état des sources.

imprimé (revue *Benjamin*, hebdomadaire *Dimanche-Illustré*, quotidien *L'Intransigeant*, albums *Zig et Puce* chez Hachette²², etc. . .). En outre, les cahiers ont le défaut de ne proposer presque aucune source d'archive primaire. Nous interprétons ici la notion de « source primaire » de deux façons : d'une part les documents d'archives liés à la production des œuvres (comme la correspondance professionnelles, les contrats d'édition. . .), d'autre part les documents préparatoires aux dessins publiés (brouillons, essais graphiques, planche originale. . .). La première catégorie aurait permis de retracer avec davantage d'acuité le contexte de production. Leur absence a toutefois pu être palliée, en partie, par le recours à plusieurs fonds des archives nationales²³. L'absence de la seconde catégorie est sans doute beaucoup plus dommageable car, à l'exception de quelques croquis, les cahiers ne contiennent pas de documents préparatoires²⁴. Afin de répondre à toutes les questions que soulève le cas de Saint-Ogan, nous proposons une réflexion en trois temps. Dans un premier temps, nous déterminerons le contexte de la rencontre entre les champs du dessin de presse et de la création pour enfants pour chercher à déterminer ce qui rend possible la dualité d'une carrière. Parmi les caractéristiques qui déterminent la place de Saint-Ogan dans ces deux champs, quelles sont celles qui les séparent et celles qui les rapprochent ? Le second moment de la réflexion se concentrera, par des analyses de contenus, sur la question du public : les œuvres sont-elles porteuses d'une différenciation entre les publics, ou au contraire qu'est-ce qui, dans leur nature, est propre à faciliter leur circulation d'un public à l'autre ? Enfin, le troisième temps, confrontant la carrière et l'œuvre, abordera les conséquences de cette dualité et de cette circulation sur l'évolution de la bande dessinée, dont Saint-Ogan demeure un acteur essentiel. En quoi son rôle de passeur entre deux domaines et entre deux publics favorise l'évolution formelle de la narration graphique ? Plus largement, nous espérons, à travers cette étude apporter de nouveaux éclairages sur des évolutions culturelles majeures qui s'opèrent dans la première moitié du XX^e siècle dans la production culturelle pour l'enfance, et notamment, l'émergence du multimédia.

22. Une partie de ces publications originales, et notamment les quotidiens de l'entre-deux-guerres, a été numérisée et mise en ligne par la Bibliothèque nationale de France (BnF) sur le portail Gallica.

23. Notamment les fonds relatifs à la propagande sous le régime de Vichy et ceux relatifs à la loi du 16 juillet 1949, tous deux déjà étudiés, dans un cadre plus général, par Thierry Crépin, Thierry Groensteen et Jean-Mathieu Méon notamment. Se reporter à la description des sources.

24. Plusieurs planches originales des albums de Saint-Ogan sont toutefois conservées au musée de la bande dessinée d'Angoulême.

Première partie

Une carrière entre le dessin de presse et la création pour l'enfance

La carrière professionnelle de dessinateur d'Alain Saint-Ogan commence véritablement autour de 1911-1913. Après une formation de dessinateur au sein de l'École des Arts Décoratifs, il est amené à réaliser quelques dessins de commande : nous connaissons ceux d'entre eux qu'il a pris la peine de conserver dans le Ca1²⁵. À cette époque, le jeune dessinateur s'essaie à différentes variantes des arts graphiques, dont l'art de l'affiche et l'illustration. Dès ces années d'avant-guerre, il hésite notamment entre le dessin humoristique de presse et le dessin pour enfants²⁶. Les champs de production culturelle du dessin de presse et de la création pour enfants sont les deux pôles de sa carrière, et il participe à leurs évolutions conjointes.

Le champ du dessin de presse est défini à la fois comme une forme artistique qui le relie aux arts graphiques et par un support de diffusion, la presse périodique. Nous verrons que, pour comprendre la production graphique de Saint-Ogan dans la presse, il convient de ne pas restreindre le champ au seul genre du dessin d'humour mais de l'étendre à toute forme d'illustration de presse. Quant au champ de la production culturelle pour l'enfant, il est plus vaste, plus complexe à définir entièrement, mais pertinent pour le cas spécifique de Saint-Ogan où une distinction par support ou forme ne permettrait pas d'englober toute sa production pour le public enfantin ; De là découle notre définition d'un champ regroupant toute forme de production culturelle pour l'enfant par l'adulte. Si nous dressons une comparaison entre les deux champs, il convient d'admettre qu'ils ne se situent pas sur le même plan. L'un se détermine avant tout en fonction des supports et des formes tandis que l'autre ne fait pas de ces deux éléments des caractéristiques essentielles et préfère se déterminer en fonction d'un public. Ces deux champs impliquent un rapport différent à la création. La place différente du créateur en leur sein sera un des points essentiels de notre étude.

L'analyse chronologique de la carrière de Saint-Ogan est le moyen par lequel nous souhaitons mettre en évidence les rapports entre les champs du dessin de presse et de la création pour enfants. Tout au long de l'étude, nous utilisons le concept de « champ » rapporté et adapté à une analyse de la création littéraire, prenant exemple sur le sociologue Bernard Lahire dans son étude de l'œuvre de Franz Kafka. Il s'agit pour Lahire de « retracer les différents cadres de socialisation de l'auteur et les différentes expériences qu'il

25. Voir liste en annexe 1.2.1.

26. Avant 1914, Saint-Ogan réalise trois ensembles de dessins pour enfants. Vers 1911, il réalise une histoire en images pour une revue intitulée *Le bonheur des enfants* ; en 1912-1913 il publie plusieurs histoires en quelques cases avec texte sous l'image dans *Ma Récréation*, une revue pour enfants à laquelle participe sa mère.

en avait faites »²⁷. Notre objectif est d'étudier, à travers le cas d'un créateur, l'existence de réseaux de sociabilité et le contexte économique de production propres à un champ. Ajoutons que dans notre définition le champ culturel n'a rien d'exclusif : il permet de définir un contexte de production mais admet qu'une œuvre se situe à la frontière entre deux champs culturels, ou que deux champs culturels entretiennent des rapports, ou encore qu'un artiste crée au sein de plusieurs champs culturels, ce qui est le cas de Saint-Ogan. L'analyse de la carrière vue sous l'angle des champs culturels permet de mieux isoler l'expérience de l'auteur par rapport à un contexte historique déterminé par des traditions et des pratiques de création. Nous étudierons d'abord comment Saint-Ogan participe aux évolutions propres au dessin de presse et à la création pour enfants entre les années 1910 et les années 1970.

Mais, au-delà d'une analyse séparée, c'est bien la comparaison de ses deux expériences qui nous intéresse, ainsi que la confrontation entre ses deux identités de dessinateur de presse et de créateur pour enfants. Pourquoi et comment un dessinateur peut parvenir à mener une double carrière ? Répondre au « pourquoi » suppose d'analyser l'origine de ses deux carrières et d'identifier les raisons du passage de l'une à l'autre. Répondre au « comment » permet de mettre en évidence l'existence de passerelles qui facilitent ce passage, qu'il s'agisse de sociabilités partagées ou de supports de diffusion commun aux deux champs. En fin de compte, le cas de Saint-Ogan pourra nous permettre de mieux distinguer, dans leurs points communs et dans leurs différences, le rapport entre dessin de presse et création pour enfants.

Les variations de ce rapport au sein de la carrière de Saint-Ogan guident notre découpage chronologique. Les débuts de sa carrière correspondent à son inscription dans le champ du dessin de presse, qui domine très largement sa production entre 1913 et 1927. Ce n'est que vers 1927 que sa production pour le public enfantin prend le dessus, quantitativement et qualitativement, et qu'il devient, pour de longues années, un créateur polyvalent au service du public enfantin, sans pour autant abandonner le dessin de presse. C'est ainsi que commence une période de dualité professionnelle qui s'accroît à partir de 1945 : un nouvel équilibre se dessine alors entre les deux champs pour définir une identité professionnelle double.

27. Bernard LAHIRE, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions la Découverte, 2010 p. 11. Notre approche par champ est une l'option méthodologique qui nous semble la plus pertinente par rapport à notre méthode (interdisciplinarité) et à notre sujet (diversité des contextes de production). Mais, comme l'explique Bernard Lahire : « la théorie des champs n'est qu'une solution parmi d'autres possibles élaborée à partir des diverses traditions théoriques préexistantes » (Bernard LAHIRE, dir, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Éditions la Découverte, 2001 p. 23).

Chapitre 1

(1895-1927) Une initiation professionnelle dans un contexte du dessin de presse aux multiples contraintes

Le champ du dessin de presse est pour Saint-Ogan le contexte de son initiation professionnelle à l'art du dessin. Son engagement, s'il n'a rien d'une vocation, comme il l'avoue lui-même, doit cependant être compris plus largement dans le contexte de sa passion pour la presse et le journalisme qu'il développe dès l'enfance. Le modèle paternel doit certainement beaucoup à cette orientation : Joseph Lefebvre Saint-Ogan plus connu sous le nom de Lefebvre Saint-Ogan, est un homme de lettres et journaliste, auteur de plusieurs essais sur la colonisation (*Essai sur l'influence française*, éditions Cerf, 1886), sur la littérature et l'art (*De Dante à l'Arétin*, maison Quantin, 1889) et de romans. Quelques notes du CaI permettent de retracer les étapes de la carrière journalistique de Lefebvre Saint-Ogan du vivant de son fils : il dirige en 1897 *Le Télégramme* à Toulouse, est correspondant à Rome pour *Le Gaulois* vers 1898. En 1906 il part en Égypte avec sa famille pour diriger *L'Étendard égyptien*¹ mais n'y reste que quelques mois.

Un certain tropisme paternel a pu conduire Saint-Ogan, dès le milieu des années 1910, à s'intéresser à la presse comme support de diffusion tandis que sa formation initiale à l'École nationale des arts décoratifs, qu'il termine en 1911, lui a enseigné le moyen d'expression qui sera le sien : le dessin. Dessinateur de presse est la première profession qu'embrasse le jeune Saint-Ogan de façon régulière, après quelques essais ponctuels dans d'autres secteurs des arts graphiques (affiche, illustration de romans, dessin publicitaire...). Toutefois, sa période d'initiation coïncide avec une époque de mutations cruciales pour cette profession,

1. Journal francophone fondé par Moustapha Kamel Pacha, leader du parti nationaliste égyptien, pour diffuser auprès des pays européens sa revendication d'indépendance d'une Égypte alors sous domination anglaise.

bouleversée notamment par la Première Guerre mondiale. La presse des années 1920 n'est plus celle que son père a connu, et l'impact sur l'identité professionnelle de Saint-Ogan est cruciale.

Les mutations de la profession de dessinateur de presse dans les premières décennies du XX^e siècle ont été analysées, notamment, par Christian Delporte dans sa thèse² qui nous servira de point de départ. D'un point de vue méthodologique, notre démarche s'appuie en effet sur celle de Christian Delporte et de Laurent Gervereau sur l'image de presse³, qui évoquent plusieurs nécessités de l'analyse du dessin de presse, hors de toute « querelle esthétique » :

« Au-delà de la pure description (technique, stylistique, thématique), la démarche de l'historien repose essentiellement sur l'analyse du contexte qu'il saisira en amont (circonstances de la création, étapes d'élaboration, singularités de l'auteur et de la communauté productrice) comme en aval (diffusion, réception). [...] La nouvelle nature de l'activité du dessinateur implique une attention sensible aux conditions de parution des images ; ainsi le chercheur devra-t-il mettre à profit ses connaissances sur les journaux et mener une étude de presse serrée. »⁴

Le propos de ce chapitre est bien, avant l'analyse des images elles-mêmes dans la seconde partie de notre thèse, de définir un contexte de production et de comprendre comment Saint-Ogan mène sa carrière dans ce contexte : est-il en rupture avec des logiques existantes ? S'inscrit-il dans un mouvement plus large ou au contraire en marge de ce mouvement ? Que nous dit son cas sur les contraintes et les potentialités d'une carrière dans la presse pour un dessinateur ? Notre étude s'attachera à mettre systématiquement en rapport les caractéristiques propres à Saint-Ogan avec les grandes évolutions historiques du dessin de presse. Sa carrière sera analysée selon deux procédés d'analyse. Dans un premier temps, la production de dessins sera étudiée au moyen d'une analyse statistique dont les tables se trouvent en annexe (voir annexe 1.3.1) afin de faire émerger de grandes tendances du profil éditorial de Saint-Ogan. Dans un second temps sera analysé le rapport de Saint-Ogan aux sociabilités professionnelles des dessinateurs de presse afin d'établir sa relation à la tradition et au travail de ses pairs. Prenant acte du fait que la période 1895-1927 est d'une part une phase d'apprentissage, d'autre part un moment de sa carrière durant lequel son activité de dessinateur de presse est quantitativement première par

2. DELPORTE, *op. cit.*

3. Voir en particulier la grille d'analyse que Laurent Gervereau donne dans Laurent GERVEREAU, *Voir, comprendre, analyser les images*, éd. La Découverte, 1994. Plusieurs des axes de cette méthode nous ont servi lors de la présente étude. Laurent Gervereau lui-même retrouve ici, d'une façon plus générale, des problématiques d'analyses artistiques déjà connues en histoire de l'art : prise en compte du contexte culturel et sociologique, démarche génétique contre démarche stylistique, etc.

4. Christian DELPORTE, « Le dessin de presse en France : la fin du purgatoire ? », dans : Laurence BERTRAND DORLÉAC, Laurent GERVEREAU et Serge GUILBAULT, *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, L'Image, école Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1997 p. 2.

rapport à d'autres comme le dessin pour enfants, nous nous proposons de répondre, à partir de l'exemple de Saint-Ogan, à la question suivante : quelles sont les conditions d'entrée dans la profession et de travail pour un jeune dessinateur de presse dans les années 1910-1920 ? Nous pourrions ainsi à la fois mieux comprendre les débuts de notre dessinateur, caractériser son investissement dans cette première profession, et approfondir l'analyse du champ du dessin de presse à partir de l'exemple d'un artiste qui ne se situe pas nécessairement à l'avant-garde de son art.

1.1 Une production de dessins pour la grande presse

Alain Saint-Ogan publie son premier dessin pour la presse en 1914 dans *Le Matin*. Il n'a alors que dix-huit ans, mais cette première publication interroge déjà sur sa place dans une profession dont le principal support de publication est encore l'hebdomadaire illustré. Grâce à une méthode d'analyse statistique, nous allons pouvoir préciser les conditions de publication du jeune Saint-Ogan à partir de 1914.

Notre étude statistique se doit d'être détaillée dans son élaboration comme dans ses intentions. Elle convient à un mode de production en série où chaque objet n'est pas individualisé à la manière d'une œuvre d'art. Une telle étude n'a pas pour objectif de poser une valeur artistique ou esthétique sur les dessins d'Alain Saint-Ogan, elle est, avant tout, une base de travail qui donne une idée générale de ses pratiques, de l'évolution matérielle de sa carrière et, surtout, du contexte de production initiale de ses dessins. Les statistiques permettent ainsi de répondre à une série de questions qui touchent à la réalité du métier de dessinateur de presse. Dans quels journaux Saint-Ogan publie-t-il ses dessins ? Les collaborations à ces journaux sont-elles continues ou irrégulières ? Y a-t-il une cohérence typologique des journaux qui publient Saint-Ogan ou la variété domine-t-elle ?

L'homogénéité des dessins, leur quasi-exhaustivité et leur nombre important entre 1914-1927 sont trois éléments qui nous autorisent l'étude statistique⁵. En effet, il aurait été assez peu parlant d'établir des données sur un petit nombre d'objets, ou sur des objets trop différents entre eux. Or, la production de dessins de presse par Alain Saint-Ogan s'avère riche : on en dénombre plus de mille sur les treize années qui séparent 1919 et 1927, avec en moyenne cent cinquante dessins par an. S'ils diffèrent par leur contenu, leur forme et leur mode de diffusion sont parfaitement semblables et ils peuvent donc être comparés. Ceci nous a encouragé à faire confiance aux chiffres et à leur attribuer une signification que des données moins nombreuses et incomplètes n'auraient pas eue.

Quels dessins ont été pris en compte ? Nous nous en sommes tenu à une définition stricte du dessin humoristique pour la presse, défini par sa forme (dessin ou séquence de

5. Rappelons ici que Saint-Ogan conserve dans ses cahiers les dessins qu'il a produits. Quelques sondages effectués dans d'autres titres de presse auxquels il aurait pu participer nous ont permis de déduire que, à l'exception des dessins publiés à l'étranger, sa collecte a été complète. Les quelques oublis et erreurs qui ont pu survenir seraient par trop anecdotiques pour invalider complètement les conclusions.

dessins formant un gag visant à faire rire, sourire ou réfléchir) et par son mode de diffusion (dans toute forme de publication périodique). Ont donc été exclus des statistiques les dessins purement ornementaux (en-tête, cul-de-lampe, bandeaux...), les dessins publicitaires paraissant dans la presse, les affiches et décors, publicitaires ou non, humoristiques ou non, les dessins illustrant un conte ou une histoire. Les seuls choix problématiques ayant pu se poser ont été les suivants : les dessins d'humour parus dans des almanachs (le plus souvent dans les almanachs des grands titres de presse) ont été exclus bien que répondant aux critères⁶ ; les dessins d'humour publiés dans des revues publicitaires ont en revanche été conservés dans nos statistiques. Ils sont trop peu nombreux pour véritablement déséquilibrer la lecture des statistiques ; ce sont des créations originales qui ont demandé un travail de la part de Saint-Ogan, mais sans être des dessins publicitaires à proprement parler.

Enfin, intéressés avant tout par une étude des supports et de leurs évolutions, nous avons retenu pour chacun des dessins deux données : le journal dans lequel il est diffusé ; la date à laquelle il est diffusé (au minimum l'année, au maximum le jour). Par chance, Saint-Ogan a parfaitement référencé dans chacun de ses Cahiers la provenance des dessins ; les dates, le plus souvent manquantes, ont pu être retrouvées par la consultation des collections de périodiques conservées, voire numérisées, par la BnF. Ces données permettent davantage d'établir la présence de Saint-Ogan dans la presse que sa production effective : plusieurs dessins sont par exemple réalisés, selon la signature, en 1920 mais diffusés en 1921. Tous les chiffres donnés par la suite doivent donc être lus de la façon suivante : « durant l'année Y, le journal X a publié N dessins de Saint-Ogan », et non « Saint-Ogan a produit N dessins durant l'année Y pour le journal X ».

Nous envisageons les données numériques comme un point de départ qui permet de suggérer certaines caractéristiques de la pratique de Saint-Ogan et de situer son travail au sein de la presse et parmi ses collègues. Les éléments mis en valeur doivent être considérés d'abord comme des hypothèses définissant un profil de dessinateur de presse dans les années 1920. Nous avons ainsi composé notre exposé en deux temps : la description brute des données statistiques, puis leur interprétation grâce à la notion de « stratégie de publication », par laquelle nous essayons de dégager des logiques de diffusion et une périodicité. Ces deux temps seront précédés par un aparté sur une période spécifique, la Première Guerre mondiale.

1.1.1 Des débuts dans la presse durant la Première Guerre mondiale

Les données concernant la période 1914-1918 méritent d'être isolées, pour deux raisons, l'une ayant trait à Saint-Ogan lui-même, et l'autre au contexte politique de publication de

6. Cela pour deux raisons : tout d'abord parce qu'ils représentent souvent une grande quantité de dessins pour un espace de temps réduit et risquaient de fausser les statistiques ; ensuite parce qu'il s'agit très souvent de reprises à l'identique de gags déjà parus ailleurs.

ses dessins : d'une part nous nous situons encore dans une période d'apprentissage d'une profession, d'autre part le contexte de la Première Guerre mondiale change considérablement l'interprétation par rapport aux années suivantes, en temps de paix. Il n'en est pas moins décisif pour le jeune Saint-Ogan.

Du point de vue de Saint-Ogan, ces cinq années sont celles d'un apprentissage des logiques de publication du dessin de presse. Il n'est pas encore un dessinateur installé, et la publication de dessins n'est pas régulière. Ainsi, il publie 33 dessins en 1915, mais seulement 4 en 1918⁷. Il n'y a ni régularité, ni progression, et les interprétations que l'on peut faire de ces chiffres renvoient toutes à un statut de débutant. Ses premiers dessins sont publiés dans des journaux confidentiels, comme *L'Indépendant du XVI^e*, journal local du XVI^e arrondissement de Paris dans lequel vit Saint-Ogan, ou encore *Le canard aux navets*, journal satirique amateur réalisé par Saint-Ogan et deux de ses amis rencontrés à l'École Nationale des Arts Décoratifs, Jean Baldoui et Armand Leleux⁸. Il s'agit davantage de collaborations amicales que d'une véritable professionnalisation, dont le seul signe avant guerre est la parution d'un dessin d'humour intitulé « La danse du pape » dans *Le Matin* (fig. 27). Il va également participer à une revue de Maxime Blum intitulée « Le Baiser à travers les âges », consistant en une projection de dessins. Il y côtoie d'autres dessinateurs humoristes comme Dharm, Maurice Sauvayre, Marcel Cappy, qui seront ses futurs collègues.

Hormis les toutes premières productions, les dessins publiés entre 1914 et 1918 sont des dessins de guerre, destinés à alimenter la propagande française. Le contexte est effectivement propice à un développement de la demande de dessins satiriques à des fins de propagande. Comme le décrit Christian Delporte :

« La guerre secoua les règles établies : les indifférences, les timidités d'hier s'effacèrent brusquement devant les appels répétés des journaux soucieux de voir les dessinateurs contribuer à l'effort de guerre. »⁹

À cet égard, l'hebdomadaire *L'Anti-Boche illustré*, dont le nom suffit à comprendre la ligne éditoriale, est celui qui offre à Saint-Ogan ses premiers travaux d'envergure dans la presse. En trois ans, il leur livre trente-quatre dessins dont six couvertures en bichromie, des conditions de publication qu'il n'aurait pu avoir que difficilement en temps de paix. *L'Anti-Boche illustré*, tout comme *La Baïonnette*, *Le Front* et *Le Poing*¹⁰, est un journal

7. Se reporter à la table 1.1.

8. Jean Baldoui (1890-1955) et Armand Leleux (né en 1894), élèves à l'École Nationale des Arts Décoratifs en même temps que Saint-Ogan, se spécialisent tous deux dans la peinture de paysage. Ils deviennent membres de la Société des Artistes Français (source : Emmanuel BÉNÉZIT, dir. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...* éd. revue et corr. par Jacques Busse, Gründ, 1976, [première éd. 1913]).

9. Christian DELPORTE, *Les crayons de la propagande*, CNRS éditions, 1993 p. 2.

10. Ces quatre journaux publient 75% des dessins de Saint-Ogan entre 1914 et 1918.

satirique né de la guerre¹¹ en 1915, créé à Paris par Henri Dauvin. Violemment patriotique, il emploie, en plus de Saint-Ogan, d'autres dessinateurs peu connus comme Theo Barn et Clérice. Il montre la disproportion de l'importance donnée aux dessins d'un débutant. On peut émettre l'hypothèse que ces journaux, eux-mêmes débutants, étaient plus enclins à faire appel à de jeunes dessinateurs peu connus qui, de surcroît, pouvaient être moins bien payés que leurs aînés.

Parallèlement, Saint-Ogan parvient à faire paraître ses dessins dans des quotidiens plus durables, comme *L'Intransigeant* et *Excelsior*. Il n'en demeure pas moins que la quasi totalité des dessins parus durant la période sont le reflet d'une culture de guerre et participe au « bourrage de crâne » voulu par l'État et, directement ou indirectement, soutenu par la presse¹². L'enjeu est de démontrer la cruauté de l'ennemi, de le rendre ridicule et d'exalter la ferveur patriotique. Beaucoup des grands dessinateurs de l'avant-guerre participent au bourrage de crâne par le dessin, comme Poulbot, Willette, ou encore Léandre. La censure des dessins instituée par l'État a pu, en interdisant certains thèmes, conforter les dessinateurs dans une auto-censure mêlée de patriotisme¹³.

Nous retrouvons donc dans les dessins de Saint-Ogan entre 1914 et 1918 les grands thèmes de la propagande de guerre pendant la Première Guerre mondiale¹⁴ : le Boche comme symbole de la barbarie (fig. 73), l'usage de l'allégorie pour infantiliser l'adversaire (fig. 71), ou encore, en guise de contre-propagande, la dénonciation du slogan « Gott mit uns » qui sous-entend la perversion des valeurs chrétiennes par l'Allemagne (fig. 72)¹⁵. En 1918, Saint-Ogan, alors engagé sur le front grec, est contacté par les autorités françaises pour créer un journal de propagande à destination des populations grecques où le dessin jouerait un rôle primordial. Le projet est finalement abandonné quand Saint-Ogan, victime de la fièvre typhoïde, doit être rapatrié en France jusqu'à l'armistice¹⁶.

Parce que liés à un contexte extrêmement spécifique, les dessins des années 1914-

11. La presse humoristique connaît un certain dynamisme pendant la guerre, où elle remplit un rôle de propagande contre l'Allemagne. La plus durable des créations de l'époque demeure toutefois un titre antimilitariste, *Le canard enchaîné*, en 1916 (source : Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT et Pierre GUIRAL, dir. *Histoire générale de la presse française*, t. 3, Presses universitaires de France, 1972 p. 444).

12. Voir à ce propos Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », dans : *Pour une histoire culturelle*, sous la dir. de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, Éd. du Seuil, 1997.

13. Françoise NAVET-BOURON, « Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre », dans : *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 197 (mars 2000).

14. Nous prenons ici comme référence GERVEREAU, Laurent et PROCHASSON, Christophe dir. *Images de 1917*, Nanterre : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1987. Les auteurs y proposent des points de comparaison intéressants.

15. « Dans cette lutte nationaliste, la religion constitue un enjeu clair. Pris entre deux mondes si opposés, Dieu doit s'engager. Au « Gott mit uns » et au « Gott strafe England ! » allemandes répondent les représentations françaises de Dieu et de Jésus-Christ scandalisés par les exactions allemandes. », Laurent GERVEREAU et Christophe PROCHASSON, dir. *Images de 1917*, [exposition, Paris, Musée d'histoire contemporaine, juin-décembre 1987], Musée d'histoire contemporaine BDIC, 1987 p. 118.

16. *JMS*, p. 49.

1918 forment un ensemble à part entière et sont difficilement assimilables aux dessins de la période suivante : ce sont des dessins de commande dans le contexte d'une presse contrôlée. Néanmoins, l'expérience de la Première Guerre mondiale, derrière la tragédie qu'elle fut, aussi, pour la famille de Saint-Ogan¹⁷, engage le jeune dessinateur encore indécis de l'avant-guerre dans la profession de dessinateur de presse¹⁸.

1.1.2 Une production graphique marquée par le choix de la grande presse quotidienne

Les données brutes sur la période 1919-1927, telles que présentées dans les tableaux regroupés dans l'annexe 1.3.1., appellent plusieurs observations que nous mettons ici en rapport avec les évolutions historiques de la presse dans les années 1920. L'évolution globale du nombre de dessins publiés suit un rythme très net (TAB 1.1) : augmentation brutale entre 1920 et 1922 suivie d'une stagnation autour de 190 dessins par an de 1922 à 1924, l'année 1924 étant celle où le maximum des dessins publiés en un an est atteint ; puis une baisse progressive de 1924 à 1927, qui annonce déjà le ralentissement des années 1930.

Présence de Saint-Ogan dans la presse : le profil d'un dessinateur humoriste

La première information que fait ressortir la table statistique globale des journaux publiant les dessins de Saint-Ogan (TAB 1.4) est la sur-représentation de la presse quotidienne. Si l'on additionne les pourcentages des journaux quotidiens présents dans le tableau, on obtient le résultat de 79,7%, soit près de 4/5e des dessins publiés. En recoupant cette information avec l'observation que, dans les cinq premiers titres du tableau se trouvent quatre quotidiens, et dans les dix premiers sept quotidiens, l'hypothèse se confirme. La carrière de Saint-Ogan dans la presse se fait presque exclusivement grâce à des quotidiens, parisiens, régionaux, nationaux ou spécialisés.

Lorsque l'on détaille le nom de ces quotidiens, d'autres observations viennent encore appuyer leur importance comme nouvelle source de revenus pour les dessinateurs. Les « cinq grands » identifiés par l'historiographie comme les titres dominants du début du XX^e siècle (*Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Le Journal*, *L'Écho de Paris*) sont presque tous présents, à l'exception notable du *Journal*¹⁹. Ce sont eux, ces grands titres de la presse parisienne aux tirages élevés, qui donnent l'exemple.

Mais il est tout aussi intéressant de constater l'adéquation des données du tableau avec de grandes évolutions de la presse des années 1920. On y lit ainsi par transparence la

17. Entre 1914 et 1918, Saint-Ogan perd un frère à la guerre et sa mère meurt en 1916.

18. Pour une description plus conséquente des débuts d'Alain Saint-Ogan, nous permettons de renvoyer nos lecteurs vers notre thèse d'École Nationale des Chartres, BAUDRY, *op. cit.* p. 45-68.

19. Notable car *Le Journal*, rappelons-le, est parmi les premiers quotidiens à publier régulièrement des dessins d'humour dès la fin des années 1890.

place grandissante prise par *L'Intransigeant*, quotidien du soir né en 1880, alors en plein essor, ou encore l'émergence d'une presse régionale de plus en plus dynamique imitant les méthodes des quotidiens parisiens, ici représentée par *La Dépêche de Toulouse* et *La Meuse*²⁰. Le dessin de presse vient ainsi profiter des dynamiques naturelles de l'évolution de la presse ; il en est une composante, un caractère essentiel.

La seconde observation tient cette fois à la variété des collaborations. Saint-Ogan, comme la plupart des dessinateurs de presse de son temps, n'est pas attaché à un seul journal mais envisage son métier d'une façon « ambulante », c'est-à-dire que le dessinateur déplace ses dessins de journaux en journaux sans véritablement se fixer dans l'un d'eux. Est-ce là une conséquence de cette nouvelle dépendance vis-à-vis de la presse quotidienne ?

Toutefois, dans le cas de Saint-Ogan, une autre dimension vient s'ajouter à cette pratique du métier : la diversité des titres choisis. Si l'on opère un classement des titres publiant Saint-Ogan, on observe qu'il est un dessinateur occupant, spatialement et temporellement, une grande partie de la presse. En d'autres termes, ses dessins sont présents aussi bien à Paris qu'en province, dans des quotidiens autant que dans des hebdomadaires, dans des journaux du soir autant que dans des journaux du matin. Ainsi peut-on catégoriser les journaux qui publient des dessins de Saint-Ogan en fonction de différents critères. Le premier critère est celui de la périodicité du journal. S'il préfère nettement les quotidiens, il ne se limite pas à ceux qui connaissent un grand tirage et publie également dans des quotidiens aux tirages moins importants²¹. Par ailleurs, il dessine ponctuellement pour des hebdomadaires, la plupart du temps des suppléments illustrés de quotidiens (*Dimanche-Illustré*, supplément de *Excelsior*, a publié près de 15% des dessins de Saint-Ogan), mais aussi des hebdomadaires humoristiques plus traditionnels (*Le Rire*, *Le Cri de Paris*, *Pages Folles*). Le second critère est celui de l'espace de diffusion : ce critère est important à une époque où le monopole des journaux parisiens se réduit en province avec l'apparition de concurrents locaux à fort tirage²². Si Saint-Ogan, parisien d'origine, montre une nette préférence pour les journaux de la capitale, il ne néglige pas la presse régionale en étant diffusé par un de ses meilleurs représentants : *La Dépêche de Toulouse*. La suprématie de ce titre dans le sud-ouest de la France est alors presque totale. Il dispose d'une rédaction parisienne chargée de récolter les nouvelles d'information générale. Il est possible que la diffusion de dessins vers la province suive ce chemin, soit que Saint-Ogan aille proposer ses dessins à la rédaction parisienne du journal toulousain, soit que les des-

20. *La Meuse* est un quotidien belge diffusé dans la province de Liège. Il s'agit d'un important journal pour la région wallonne.

21. *Le Quotidien*, journal lié au Cartel des Gauches et tirant à plus de 200 000 exemplaires à partir de 1924 (Saint-Ogan y dessine en novembre 1924) ; *Paris-Midi* qui, racheté par Prouvost en 1924, atteint 80 000 exemplaires en 1930 (Saint-Ogan y dessine en 1926) ; le *Nouveau Siècle*, devenu quotidien en décembre 1925 (Saint-Ogan y dessine en janvier 1926) ; *Excelsior*, ancien quotidien de droite.

22. Une nette redistribution s'opère dans les années 1920 qui voit notamment la perte de vitesse du *Petit Parisien* en province alors que, au contraire, *Le Petit Journal*, atteint à Paris par la concurrence de nombreux autres titres, trouve une clientèle de substitution dans les régions de France.

sins suivent une autre voie indépendamment de la volonté du dessinateur, comme celui d'agence spécialisée²³. Quoi qu'il en soit, la presse régionale constitue une plate-forme de diffusion s'ajoutant aux seuls journaux parisiens. La même remarque peut s'appliquer à *La Meuse*. Il dispose lui aussi d'un bureau parisien qui peut expliquer le transit des dessins²⁴. Cependant, Saint-Ogan n'étend pas davantage sa couverture de la France malgré deux tentatives momentanées dans *Le Nouveau Siècle* (Bordeaux), *Le Petit Marseillais* et *Le Petit Provençal*, trop anecdotiques.

Les deux critères suivants de la diversité des titres sont plus anecdotiques mais viennent s'ajouter aux deux critères principaux. Saint-Ogan publie dans des journaux dont l'heure de diffusion dans la journée varie. Les deux premiers quotidiens qui le publient, *L'Intransigeant* et *Le Petit Parisien*, se distinguent justement par leur horaire de diffusion, *Le Petit Parisien* étant un journal du matin tandis que *L'Intransigeant* est le principal quotidien du soir sur Paris. Enfin, sur le plan thématique, Saint-Ogan s'intéresse à différents types de journaux. Politiquement, il dessine aussi bien dans des feuilles de droite (*L'Intransigeant*) que dans des journaux radicaux (*La Dépêche de Toulouse*, *L'Événement*)²⁵. Enfin, sa présence dans deux journaux promotionnels fondés par des marques est intéressante car non négligeable statistiquement : *L'Oréal Humoristique* et *Pallas* cumulent à eux deux plus d'1,5%, en général pour des dessins très rapprochés dans le temps, comme des campagnes publicitaires. L'intérêt de Saint-Ogan pour la publicité et la presse publicitaire est durable, il se manifestera tout au long de sa carrière²⁶.

Le dessin est devenu un contenu incontournable dans la presse (la presse d'opinion, si elle ne s'intéresse pas à Saint-Ogan, n'en publie pas moins une importante quantité de dessins politiques). En tant que dessinateur, il s'inscrit ainsi dans un système pluraliste où la presse permet à un dessinateur d'être présent dans le plus de supports possible, pour des lectures à la périodicité variée (lecture du soir, du matin, du week-end...) et pour un public le plus large possible. Les dessins de Saint-Ogan perdent de cette manière leur caractère exceptionnel : ils ne se singularisent pas par une parution précise et occasionnelle (comme dans le cas des hebdomadaires satiriques) mais tout au contraire par un ensemble

23. L'équipe de dessinateurs publiés dans *La Dépêche* est proche de l'équipe de *L'Intransigeant*. . . Doit-on en déduire que *L'Intransigeant* joue, pour la presse de province, le rôle d'une agence de presse, ce qui est parfois le cas pour les romans-feuilletons ? Nous n'avons toutefois retrouvé aucun document pouvant répondre à cette question.

24. Denise LAMBRETTE, *Le Journal "la Meuse" , 1855-1955*, Louvain : Nauwelaerts, 1969 p. 72.

25. Certes, on ne trouvera pas de dessins de Saint-Ogan dans les organes socialistes ou communistes. À cette époque, Saint-Ogan est complètement absent des feuilles politiques militantes, leur préférant une presse à grand public.

26. Signalons aussi le cas du *Journal Lumineux* qui ajoute un nouveau mode de diffusion pour les dessins de Saint-Ogan. Si l'on sait peu de choses sur ce *Journal Lumineux* des années 1920, une expérience semblable a eu lieu avant guerre au musée Grévin. À partir de 1901, la salle dispose d'un projecteur de cinématographes diffusant des actualités, et ce jusqu'en 1917. On peut imaginer ici qu'il s'agit d'un dispositif identique diffusant soit dans une salle, soit dans la rue, les dessins humoristiques à côté des actualités du jour.

de parutions diversifiées. La pratique du dessinateur humoriste change alors du tout au tout : son attachement à un seul titre est moindre. Une étude plus approfondie dans la durée laisse apparaître des stratégies de publication.

Les grandes évolutions dans la durée : la mise au jour de stratégies de publication

Si l'on s'attache cette fois à une étude de l'évolution des journaux publiant Saint-Ogan sur la durée, d'autres éléments apparaissent, et notamment l'existence de stratégies de publication. Nous entendons par « stratégies de publication » le choix des titres publiant les travaux d'un dessinateur à une époque donnée. Ces choix peuvent être conscients ou par défaut, relevant soit de la volonté propre du dessinateur, soit d'opportunités qu'il ne maîtrise pas toujours ; et souvent par une synthèse des deux dans la mesure où il n'est pas toujours possible de savoir d'où vient l'initiative. Ainsi, la notion de stratégie de publication peut s'analyser d'un point de vue diachronique pour repérer des constantes au niveau des titres (le dessinateur, bien qu'ambulant, se retrouve attaché momentanément à tel journal) ou des types de presse (le dessinateur est davantage publié par des hebdomadaires, par des journaux politiques, etc.). Elle devient d'autant plus intéressante quand elle permet de déceler les journaux fondamentaux d'un dessinateur, ceux grâce auxquels il s'assure un revenu minimal par des publications régulières. L'évolution de ces journaux fondamentaux peut s'avérer parlante sur le type de dessin produit en priorité, et le public visé.

Dans le cas de Saint-Ogan, ces journaux fondamentaux existent mais évoluent en partie entre 1920 et 1927. En effet, les journaux cités plus haut n'interviennent pas de 1920 à 1927 de façon uniforme ; certains d'entre eux cessent de publier régulièrement Saint-Ogan tandis que d'autres prennent le relais. À la diversité des titres vient donc s'ajouter une variable temporelle qui nuance en partie l'idée d'une pratique ambulante.

L'analyse des tableaux annuels (TAB 1.6 à 1.15) nous permet de mettre en avant une périodicité en fonction de trois stratégies de publication. Pour chaque étape, deux ou trois journaux moteurs assurent la majeure partie de la publication des dessins de Saint-Ogan, tandis que quelques autres viennent compléter cet apport principal. Notre périodisation se fonde sur les changements de ces journaux moteurs. Elle distingue trois étapes :

1919-1921 : étape *L'Écho de Paris*/*L'Intransigeant* Au sortir de la guerre, Saint-Ogan publie régulièrement dans deux journaux : *L'Écho de Paris*, journal de droite fondé en 1883, et *L'Intransigeant*. Deux journaux concurrents, tous deux diffusés le soir. Entre les trois années, le nombre de dessins de Saint-Ogan publiés dans ces journaux cumulés évolue peu en valeur absolue (il passe de 72 à 79, ce qui se comprend par rapport à l'évolution du nombre total de dessins). En revanche, si, en 1920, ils constituent à eux deux plus de 81% des dessins publiés de Saint-Ogan, leur part cumulée descend à 50% en 1921. Manifestement, le dessinateur débutant se sert en 1920 de ces deux journaux

comme base de lancement avant de pouvoir se diversifier à partir de 1921. Il commence alors à être publié dans des journaux dont l'importance augmente pour sa carrière entre 1920 et 1921 : au *Journal Lumineux* (de 6,8 à 18,7%), au *Petit Parisien* (de 0 à 11%) et à *La Dépêche* (de 0 à 9%).

1922-1923 : étape *Le Petit Parisien/L'Intransigeant/La Dépêche de Toulouse*

À partir de 1922, la place de *L'Écho de Paris* baisse progressivement avant que Saint-Ogan ne disparaisse de ses colonnes en 1924²⁷. Une nouvelle stratégie a alors pris la place de la première, préparée dès 1921 et confirmant la diversification des collaborations de Saint-Ogan : le trio *Le Petit Parisien*, *L'Intransigeant*, *La Dépêche de Toulouse* (soit un titre parisien du matin diffusé aussi en province, un titre parisien du soir et un quotidien régional). *Le Petit Parisien* est un titre dynamique depuis l'avant-guerre, concurrent direct et victorieux du *Petit Journal* sur le déclin ; il titre « le plus fort tirage du monde entier ». Enfin, *La Dépêche de Toulouse* est en train d'opérer, sous l'impulsion de son directeur Maurice Sarraut, une évolution de son contenu en s'inspirant des rubriques nouvelles de la presse parisienne, dont le dessin d'humour. Ces trois journaux, en part cumulée, représentent 71,5% en 1922 et 70% en 1923 (avec à chaque fois plus de la moitié pour les deux journaux parisiens) ; viennent s'y ajouter deux autres titres : *L'Écho de Paris*, dont la baisse est progressive, et *Excelsior-Dimanche* qui est, au contraire, en plein essor et vient d'être créé. C'est également avec cette stratégie que la diversité des titres publiant Saint-Ogan est la plus grande, ce qui nous conduit à l'interpréter comme un moment où le jeune dessinateur se cherche une place dans la presse, et multiplie pour cela les collaborations et les sollicitations.

1924-1927 : étape *L'Intransigeant/Dimanche-Illustré*

Dernière stratégie de Saint-Ogan, elle est aussi la plus durable. Elle témoigne d'un suivi moins risqué et plus cohérent de sa carrière : alors que le nombre total de dessins publiés par an baisse par rapport aux deux années précédentes, il se concentre sur deux titres : *L'Intransigeant* et *Dimanche-Illustré* (nouveau titre d'*Excelsior-Dimanche*). Ils représentent durant la période environ 60% du total des dessins publiés²⁸. Le système un quotidien/un hebdomadaire lui offre sans doute un certain équilibre temporel dans son travail de presse au moment où il se lance dans le dessin pour enfants. Quant aux autres titres qui viennent compléter, ils ne sont pas nouveaux pour Saint-Ogan mais marquent au contraire l'attachement à plusieurs journaux (ou, en sens inverse, l'attachement de ces journaux pour Saint-Ogan) : *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *La Dépêche de Toulouse*, *La Meuse*, *Le Cri de Paris*. Soit

27. Il y a deux explications à cela, qui ne se contredisent d'ailleurs pas. Saint-Ogan lui-même nous dit dans ses mémoires (*JMS*, p. 55) que sa collaboration à *L'Écho de Paris* s'interrompt suite aux plaintes des lecteurs... En réalité en 1924, *L'Écho de Paris* se met à publier presque exclusivement des dessins politiques, comme ceux de Sennep, en guise de propagande contre les partis de gauche. Mais ce n'est plus là le registre de Saint-Ogan, qui n'est pas encore un dessinateur politique.

28. Respectivement : 1924, 55,8 % ; 1925, 70 % ; 1926, 60,9 % ; 1927, 57 %.

Saint-Ogan, ayant alors acquis une certaine notoriété, frappe à des portes connues, soit les journaux l'ayant déjà publié lui font principalement confiance.

La place du *Petit Parisien* décroît, en particulier à partir de 1925, mais cette baisse est en partie un leurre, car Saint-Ogan y publie toujours des dessins sous la forme d'illustrations de contes. Simplement il cesse de leur livrer des dessins d'humour. Surtout, Saint-Ogan quitte les seuls quotidiens pour s'aventurer dans la presse humoristique hebdomadaire à travers une présence croissante dans *Dimanche-Illustré*. Il s'y trouve depuis les débuts du journal qui est, signalons-le, la propriété de la famille Dupuy qui possède également *Le Petit Parisien*. Durant ces années, il fait également deux fois la couverture du *Le Cri de Paris*, autre hebdomadaire humoristique, ce qui tend à confirmer son rapprochement avec ce type de presse hebdomadaire et humoristique dont il n'était pas, jusque-là, très coutumier. Pour ce qui est de la presse non-parisienne, *La Dépêche de Toulouse* publie de moins en moins Saint-Ogan, alors que *La Meuse* utilise de plus en plus ses dessins, qu'il s'agisse de dessins d'humour ou de bandes pour enfants (en particulier à partir de 1926).

Le quotidien *L'Intransigeant* est le seul journal qui publie régulièrement, sur toute la période, des dessins de Saint-Ogan. Il fait partie, avec Pedro, Dharm, Maurice Sauvayre, André Foy, Hervé Baille d'une équipe régulière de dessinateurs. Un état de fait qui vient nuancer la première analyse d'une pratique uniquement ambulante : des voies d'équilibre sont trouvées pour apporter une forme de fixité. Journal de droite dirigé depuis 1906 par Léon Bailby²⁹, *L'Intransigeant* est emblématique des années 1920 qui voient son essor avant le début d'un déclin à partir de 1930. Diffusé le soir à Paris, il connaît un grand succès à partir des années de guerre. Il se démarque des autres titres par la diversité de son contenu qui donne une grande place au sport, au cinéma et au divertissement en général. Les données statistiques montrent de façon claire son importance pour Saint-Ogan : *L'Intransigeant* publie, sur les huit années qui nous occupent, un tiers de ses dessins de presse. À l'exception des années 1922-1923, moment d'intense participation de Saint-Ogan au *Petit Parisien*, il est chaque année le journal publiant le plus de dessins d'humour de Saint-Ogan. Le tableau suivant (voir TAB. 1.22) permet de se rendre compte de la régularité du travail de Saint-Ogan à *L'Intransigeant* : dès 1920, il s'agit du principal journal publiant ses dessins ; de 1921 à 1923, le nombre de dessins qu'il y publie se stabilise autour de 45 par an, ce qui représente environ un quart du total des dessins publiés ; enfin, à partir de 1924, *L'Intransigeant* s'affirme bien comme un organe incontournable pour la carrière du dessinateur : autour de 60 dessins par an qui représentent près d'un tiers du total des dessins publiés.

Faut-il en penser que *L'Intransigeant* pratique une politique cohérente de maintien d'une équipe de dessinateurs ? Cela tendrait à être confirmé par la participation des dessinateurs en question, dont Saint-Ogan, aux dessins annexes au sein du journal (décors,

29. Saint-Ogan a bien connu Léon Bailby, qu'il décrit dans ses mémoires : « Il s'intéressait à ce que nous faisons et plusieurs fois nous invita à dîner chez lui, dans son splendide appartement de la rue de l'Université. », *JMS*, p. 57-58.

vignettes, cul de lampe, bandeaux. . .).

1.1.3 Dessiner pour une culture de masse : quelles contraintes ?

Les statistiques ayant permis de comprendre l'importance de la presse quotidienne dans sa carrière, allons plus loin dans l'interprétation des données en creusant la question de la pratique du métier de dessinateur de presse et des contraintes qui y sont liées. Un observateur de l'époque, Francis Carco, considère en effet que la dépendance des dessinateurs humoristes vis à vis de la presse porte en elle un risque de banalisation de l'image qui, produite en série, perdrait sa valeur esthétique³⁰. Il est incontestable que le passage d'un métier à visée artistique à un métier conditionné par les demandes de la presse peut modifier la pratique du dessinateur humoriste qui est de plus en plus enclin à produire des dessins à la chaîne.

L'investissement d'un nouveau marché suppose des adaptations de la part de la profession, en particulier des débutants qui, ne possédant pas la notoriété d'un Forain, d'un Rabier ou d'un Poulbot, exercent leur métier pour gagner de quoi vivre. S'ils veulent percer dans la presse et répondre aux attentes de la grande presse, ils doivent se plier à toute une série de contraintes liées au caractère presque industriel de la production de dessins de presse. Il y a alors deux manières d'envisager ces contraintes : soit comme des entraves à la liberté de l'artiste, qui doit se plier à des normes esthétiques et matérielles, soit comme un cadre nouveau pour l'exercice d'un métier qui doit s'adapter.

Nous tenterons de distinguer les raisons qui peuvent faire que la meilleure intégration d'un dessinateur au sein de la presse quotidienne se fait au détriment d'une recherche d'originalité, et ce que ce mode de production à grande échelle a de contraignant. Trois contraintes nous ont semblé pouvoir posséder une influence palpable : le poids des conditions financières, la place matérielle accordée au dessinateur dans le journal et la nécessité de produire pour un public de masse.

La place du dessinateur au sein de la rédaction du journal

Essayons à présent de comprendre comment se passe, dans la pratique, le métier de dessinateur humoriste dans les rédactions. Si l'on en croit les mémoires de Saint-Ogan, le dessinateur débutant est d'abord contraint au démarchage, qui consiste à aller frapper à la porte des rédactions pour placer ses dessins. L'expérience telle que décrite par Saint-Ogan

30. Francis CARCO, *Les humoristes*, Ollendorff, 1921.

dans ses mémoires se révèle plutôt déplaisante³¹ :

« Après une longue attente, je fus reçu par le rédacteur en chef, le père Ameshon. [...] Il jeta sur mes croquis un regard dégoûté et me les rendit sans autre commentaire que : “Pas drôle ! Cherchez-moi autre chose.” »³²

Toutefois, nous avons vu que, les années passant, l'existence de stratégies de publication et l'attachement à certains titres rend plus stable l'activité du dessinateur, sans pour autant interrompre complètement le démarchage³³. Il est alors possible de dire que le dessinateur appartient à une « équipe » de dessinateurs travaillant au sein du même journal : nous avons vu que c'était le cas pour Saint-Ogan à *L'Intransigeant* et à *Dimanche-Illustré* et que cette stabilité intervenait au bout d'une dizaine d'années environ. Mais le dessinateur reste un collaborateur extérieur : il ne travaille pas au sein de la rédaction mais chez lui, dans son atelier, et vient livrer ensuite ses dessins au siège des journaux. Il n'est donc pas salarié et son travail se rapproche davantage de celui d'un pigiste. Son appartenance officielle à une rédaction n'est pas nette, d'autant plus qu'il démarcha plusieurs journaux à la fois. Pour cette raison, le dessinateur n'est pas pleinement intégré au système de la presse. Dans le cas de Saint-Ogan, l'absence d'intégration à la profession de journaliste apparaît d'autant plus qu'il n'appartient pas au Syndicat des Journalistes, comme certains dessinateurs de sa génération et de son entourage. Si des évolutions se font jour à la fin de la décennie, Saint-Ogan se situe encore à une période prise entre le modèle d'un dessinateur indépendant et ambulancier et celui du dessinateur rattaché financièrement à une ou deux rédactions. Alors la dépendance financière est de plus en plus forte à l'égard des grands quotidiens, capables de subvenir aux besoins d'un dessinateur.

31. Pierre Farinole rapporte dans son livre de souvenirs, Pierre FARINOLE, *C'était pour rire, vingt ans d'humour et de vie parisienne avec les dessinateurs humoristes*, J. Vautrain, 1953 p. 25, une autre anecdote que Saint-Ogan lui aurait raconté sur l'accueil de Gus Bofa au *Rire*. Nous la signalons ici en précisant que le dessin dont il est question est très probablement la fig. 148 : « Alain Saint-Ogan, l'illustre père de *Zig et Puce*, nous racontait qu'au temps de sa jeunesse l'accueil fait aux débutants n'était pas toujours non plus très encourageant. C'était alors Gus Bofa qui choisissait les dessins pour *Le Rire*, et notre bon Alain lui en apportait chaque semaine une brassée, aussitôt rendue que silencieusement feuilletée. Un jour, de cette prompt manipulation, Gus Bofa extrait un dessin qui, lancé avec vigueur, parcourt un moment les airs avec de jolis tournolements, pour atterrir, piteux, devant la fenêtre. Saint-Ogan, qui mêlait déjà à un sens exact de la dignité du travail une sensibilité pointilleuse, comprima avec distinction l'émoi trop apparent de sa pomme d'Adam ; l'offense lui semblait lourde :

- Monsieur, dit-il avec une froideur calculée en redressant son longue stature, que vous refusiez mes dessins, c'est votre droit ; mais vous pourriez avoir un peu de déférence pour l'effort cérébral, les études, les veilles passionnées qu'ils m'ont coûtés, sans parler de la somme des dispositions naturelles qui rendent respectables. . .

- Idiot ! Interrompt Gus Bofa, curieusement insoucieux de se ménager plus avant le privilège d'une si noble éloquence. . . idiot ! - je crois même qu'il employa un synonyme plus bref - celui-là est accepté ! »

32. *JMS*, p. 41.

33. Lethève propose une semblable interprétation du dessinateur de la Belle Époque, entre le démarchage auprès des directeurs pour les moins cotés, et le salaire fixe pour les plus célèbres, comme Henriot (Jacques LETHÈVE, *La caricature sous la IIIe République*, L'Histoire par la presse 4, A. Colin, 1986 p. 40).

Pour comprendre le statut professionnel de Saint-Ogan et surtout savoir dans quelle mesure ses dessins ont pu lui permettre de gagner sa vie, nous possédons peu de documents. Les archives du *Petit Parisien* conservées aux Archives nationales permettent de se faire une idée de la rémunération de Saint-Ogan.

La rédaction du *Petit Parisien* tient, dès les années 1880, des tables d'appointements de ses dessinateurs et graveurs³⁴. Ces tables nous permettent de connaître le paiement des dessins de Saint-Ogan qui y a été actif à partir de 1921. L'observation première est que, comme un pigiste, le dessinateur humoriste est payé à l'unité, c'est-à-dire au dessin. En croisant les dates des paiements et celle de publication du dessin, on observe que le paiement ne se produit pas lors de la diffusion du dessin, et il nous a même parfois semblé trouver des paiements pour des dessins non-diffusés.

Le prix moyen d'un dessin de base, en une seule case, au début des années 1920, est de 75 francs. Ce prix est sensiblement le même pour les autres dessinateurs. Les prix sont ensuite calculés à partir de ce tarif de base en fonction de la taille du dessin ; les valeurs que l'on rencontre dans le tableau sont des multiples de 75 : 150, 225, 300, 375... Cette valeur minimale du dessin de base reste extrêmement stable jusqu'en 1927, notre dernière année de recensement. La seule donnée qui fait varier le paiement est donc la taille du dessin. Certains dessins, précisés « bande dessins » sont ainsi payés 150 francs, comme s'il s'agissait de deux dessins. Il s'agit là des *strips* horizontaux en plusieurs cases.

Si l'on prend pour exemple l'année 1923, année où le nombre de dessins de Saint-Ogan publiés dans *Le Petit Parisien* est le plus grand, on obtient sur l'année 7 200 francs payés par le journal à Saint-Ogan pour 60 dessins, soit en moyenne 600 francs par mois. Encore peut-on se livrer à un petit jeu spéculatif pour cette année 1923 : les 7 200 francs du *Petit Parisien* représentent 30% du total de dessins livrés à la presse par Saint-Ogan. En estimant que les autres journaux payent de manière identique, on peut largement supposer que, pour cette année, Saint-Ogan gagne plus de 20 000 francs par an (environ 1 600 par mois) pour ses dessins de presse. Comparons ces chiffres avec les conditions économiques et salariales du moment, et particulièrement avec celles du milieu du journalisme. La période est difficile pour la profession de journaliste : les journaux engagent peu et les revendications salariales constituent les principaux sujets de plainte du Syndicat des Journalistes³⁵. Reprenant les chiffres d'une étude du Bureau international du Travail menée en 1928, Christian Delporte situe le salaire moyen d'un rédacteur ordinaire à 1 000 francs. Chiffre qui paraît bas si on le compare au salaire d'un instituteur selon la même étude, payé 1060 francs par mois et logé par l'administration, ce qui n'est pas le cas du journaliste. Un imprimeur-compositeur, quant à lui, atteint 912 francs par mois. Le journalisme traverse une crise matérielle durant ces années 1920 : les journalistes se sentent déclassés au sein même du monde de la presse dans la mesure où les manœuvres

34. Source : archives nationales, 11AR/588.

35. Christian DELPORTE, *Les journalistes en France, 1880-1950 : naissance et construction d'une profession*, Éd. du Seuil, 1999 p. 204-205.

d'imprimerie sont presque aussi bien payés qu'eux³⁶. L'exemple du *Petit Parisien* et des 600 francs mensuels de Saint-Ogan nous amène à deux conclusions. Un dessinateur ne peut se contenter de ne participer qu'à un seul journal, son revenu serait trop faible. En revanche, en gardant l'hypothèse d'environ 20 000 francs par an et 1 600 par mois, Saint-Ogan se situe finalement dans la moyenne haute des journalistes : sans doute dépasse-t-il les 1 000 francs par mois, du moins dans les années de production les plus intenses (1922-1925). Il atteint également les 1 200 francs par mois, salaire minimum exigé par le Syndicat des Journalistes aux patrons de presse.

La principale différence entre les dessinateurs humoristes et les autres journalistes est évidemment l'irrégularité salariale qui caractérise tout pigiste. Saint-Ogan n'est pas employé du journal et, à ce titre, son revenu mensuel est directement proportionnel au nombre de dessins publiés³⁷. La moyenne de 600 francs énoncée plus haut n'a finalement qu'une valeur hypothétique dans la mesure où l'écart à cette moyenne mensuelle, dans un sens ou dans l'autre, est parfois important. En reprenant l'année 1923, le mois de mars lui rapporte 525 francs de dessins au *Petit Parisien*, contre 1 200 en octobre de la même année et 375 pour février. Un dessinateur de presse ne peut pas toujours espérer gagner 1 000 francs par mois au sein d'un seul journal, d'où la nécessité de démarcher plusieurs journaux en même temps, et de produire une grande quantité de dessins pour s'assurer des rentrées d'argent minimales.

Enfin, signalons aussi que l'absence d'augmentation du prix minimum du dessin peut être perçue comme une anomalie et une difficulté supplémentaire durant des années d'inflation. Pour comparaison, le traitement annuel d'un instituteur passe, de 1921 à 1927, de 9 200 à 18 240 francs, justement pour tenir compte de l'inflation. Le prix du kilo de pain passe de 1,22 à 2,14 francs dans le même intervalle, celui du kilo de bifteck de 13,62 à 21,40 francs³⁸. Les prix sont près de doubler entre ces deux dates. Il en résulte qu'un dessin payé 75 francs en 1921 n'a pas la même valeur que le même dessin en 1927. Cette augmentation du coût de la vie peut peut-être expliquer, au-delà de sa notoriété, le fait que Saint-Ogan produise davantage de dessins à la fin de la période ou, plus concrètement, le fait qu'il cherche une source de revenus complémentaires dans le dessin pour enfants.

La place matérielle du dessin au sein du journal

Un dessin ne peut se concevoir sans considérer sa place matérielle au sein de la page de journal. Cette situation matérielle lui donne une valeur particulière, éclairante de la

36. Christian Delporte décrit toutefois toute une gamme de salaires, du simple informateur payé 200 francs par mois au rédacteur en chef dont le salaire peut atteindre 10 000 francs ; le pigiste, quant à lui, est payé en moyenne 50 centimes la ligne et 100 francs l'article, ce qui correspondrait au 75 francs le dessin de Saint-Ogan ; (*ibid.* p. 202-203).

37. Publiés, et non produits : un dessinateur doit souvent réaliser plusieurs dessins pour que l'un d'entre eux soit choisi par la rédaction.

38. Jean FOURASTIÉ, dir. *Documents pour l'élaboration d'indices du coût de la vie en France : de 1910 à 1965*, La Haye : Mouton, 1970 p. 624.

manière dont est considéré le dessin au sein du journal. Les quotidiens, à cet égard, tentent de concilier une volonté de modifier la mise en page de leur titre en mettant davantage en valeur le dessin, sans pour autant ressembler aux hebdomadaires humoristiques où, depuis longtemps, l'image envahit l'espace de la page. En effet, jusqu'à la Première Guerre mondiale, les principaux journaux publiant des dessins d'humour sont les nombreuses revues humoristiques et satiriques (*Le Rire*, *Le Journal amusant*, *Le Charivari*...), généralement hebdomadaires. Quelques quotidiens, comme *Le Journal* ou *Le Figaro*, commencent à en publier à la toute fin du XIX^e siècle. Il est impensable, dans les années 1890-1910, de fonder une carrière entière de dessinateur humoriste sur la presse quotidienne. Vingt ans plus tard, cela est possible. Il ne s'agit pas là d'un trait propre à Saint-Ogan, mais bien au contraire d'un mouvement général de tension de la presse quotidienne vers le dessin ainsi que le montre le sondage que nous avons effectué³⁹. Le dessin d'humour se trouve à la jonction de trois phénomènes touchant la presse quotidienne des années 1920, en continuité avec leurs mutations d'avant-guerre : la recherche de nouvelles rubriques, la relative dépolitisation des journaux au profit du divertissement, la place plus grande donnée à l'illustration.

L'intégration de dessins d'humour dans des publications qui n'en sont pas coutumières ne se fait pas d'un seul coup mais relève d'une démarche progressive. Dans le cas de Saint-Ogan, il nous a paru essentiel de mettre en avant trois caractéristiques pour mieux lire et interpréter ses dessins d'humour. Dans un premier temps, il faut bien distinguer la presse hebdomadaire habituée par tradition aux dessins d'humour et la presse quotidienne qui en est à ses débuts dans ce domaine. La place matérielle des dessins d'humour dans la presse quotidienne, encore aléatoire au début des années 1920, montre les hésitations des journaux face à ce contenu graphique. Cette place restreinte a une influence sur la réalisation des dessins. Nous terminerons en montrant quelques exemples de valorisation des dessins d'humour dans la page, témoins d'une importante mais lente évolution de la place du dessin dans la presse quotidienne.

Il est difficile de juger si le passage du dessin de presse des hebdomadaires spécialisés

39. En effet, nous avons réalisé une série de sondages dans quatre des principaux quotidiens français numérisés sur Gallica (*Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *Le Matin*, *L'Écho de Paris*) pour mesurer le nombre de dessins d'humour publiés dans leurs colonnes et, surtout, saisir l'évolution entre l'avant et l'après-guerre. Les résultats sont les suivants. **1910** (par mois, sondages sur janvier et décembre) : *Le Petit Parisien*, 0 dessin humoristique (dh) ; *Le Petit Journal*, 5 dh ; *Le Matin*, 10 dh ; *L'Écho de Paris*, 0 dh. **1920** (par mois, sondages sur janvier et décembre) : *Le Petit Parisien*, 5 dh (commence à en publier régulièrement en cours d'année 1920) ; *Le Petit Journal*, 30 dh ; *Le Matin*, 20 dh ; *L'Écho de Paris*, 15 dh (commence à publier un dessin par jour en cours d'année ; il faut aussi y ajouter la page des enfants de Jaboune, qui accueille la bande dessinée de Pinchon *Frimousset*). **1924** (pour le mois de janvier) : *Le Petit Parisien*, 31 ; *Le Petit Journal*, 13 ; *Le Matin*, 55 dont 8 *strips* ; *L'Écho de Paris*, 0 dh (sauf page des enfants). Les augmentations sont plus ou moins intenses et différemment réparties dans le temps selon les journaux, mais la tendance au développement des dessins d'humour dans la presse quotidienne est nette. à partir de 1920, la présence de dessins d'humour réguliers (au moins un par semaine) est presque automatique dans la presse quotidienne.

aux quotidiens généralistes améliore le statut du dessin d'humour. La place conférée au dessin d'humour (et même au dessin en général) dans les deux cas est très différente : s'opposent deux modèles qui, par leur histoire, ne visent pas les mêmes buts.

D'un côté, on trouve la presse humoristique illustrée, très dynamique avant la guerre, et donnant dès les années 1880 une place considérable aux caricatures et dessins d'humour. Cela est rendu possible par des progrès, à la fois techniques (apparition de la photogravure), sociaux (attrait de l'image) et politiques (suppression de la censure sur les dessins en 1881)⁴⁰. Cette presse, traditionnellement et profondément liée au succès du dessin d'humour est le débouché principal des dessinateurs humoristes. En leur sein, le dessin d'humour est susceptible d'occuper une position qui le mette en valeur. On y trouve des dessins d'humour en couverture et souvent en quatrième de couverture ; ils ont alors un grand format. Une autre formule consiste à réaliser des pages de dessins d'humour qui rassemblent une dizaine de dessins, la « livraison » de la semaine.

De l'autre côté, le quotidien amplifie nécessairement la visibilité du dessinateur dans la presse. Saint-Ogan s'en réjouit d'ailleurs à sa façon poétique :

« C'est une volupté extraordinaire que de penser que l'on a fait un dessin et que ce dessin, demain matin, quand paraîtra le journal va se trouver dans des chemins de fer, dans des avions, dans des cafés, que des quantités de gens vont le « lire ». Ils n'y feront peut-être aucune attention, d'accord, ça je ne me fais pas beaucoup d'illusion ! Mais imaginez-vous qu'il voyage : c'est une aventure formidable, justifiant à elle seule la passion du dessin. »⁴¹

Là où un hebdomadaire publie au maximum un dessin par semaine, un quotidien offre la possibilité de publier, en une semaine, deux dessins ou plus d'un même dessinateur, phénomène que l'on observe souvent pour Saint-Ogan dans *L'Intransigeant*. D'autre part, les tirages des hebdomadaires humoristiques dans les années 1900 et ceux des quotidiens dans les années 1920 vont largement en faveur des seconds. Pour Saint-Ogan, qui est publié par la presse à grand tirage, la diffusion de ses dessins est considérable. En se fiant aux statistiques de tirages⁴², on observe que certaines années, être publié à la fois dans *Le Petit Parisien* et dans *L'Intransigeant* peut lui permettre d'être présent deux fois par semaine dans deux millions d'exemplaires de journaux. Il y a là un changement d'échelle considérable par rapport aux décennies précédentes.

En contrepartie, le dessinateur de quotidien doit se contenter d'une mise en valeur bien moindre. Là où l'hebdomadaire humoristique offre des dessins pleine page et est spécifiquement tourné vers l'humour, le quotidien est bien moins généreux, ce dont témoigne la place matérielle laissée au dessin d'humour. La place traditionnelle des dessins d'humour dans les quotidiens est la suivante : en Une, en bas, sur une ou deux des colonnes du

40. LETHÈVE, *op. cit.* p. 35.

41. Éric LEGUÈBE, *Alain Saint-Ogan, dessinateur de presse*, Ivry : S.E.R.G., 1974 p. 2.

42. En 1919 : *Le Petit Parisien* : 1,5 millions, *Le Matin* : 1,1 millions, *L'Intransigeant* : 400 000, *Le Petit Journal* : 400 000, *L'Écho de Paris* : 300 000. Source : BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* vol.3, pp. 512, 516, 519, 535..

milieu (fig. 68a et fig. 26). C'est le cas dans *Le Petit Parisien* et *L'Intransigeant*, les deux principaux titres qui emploient Saint-Ogan, mais une même observation peut se faire dans *Le Matin* et *Le Petit Journal*. Lorsque le dessin ne se trouve pas à cette place consacrée, il est parfois renvoyé dans une autre page intérieure, ici en page 4 (fig. 68b). Ce cas permet de trouver plus d'un dessin dans une édition : un en Une, l'autre à l'intérieur. Pour ce qui est du format, il forme une case rectangulaire qui occupe au maximum deux colonnes en largeur, (le plus souvent une seule), et au maximum un quart de la hauteur, (le plus souvent un cinquième). Cette donnée dépend avant tout du journal considéré : ainsi *L'Intransigeant* limite les dessins sur une colonne tandis que *Le Petit Parisien* leur en laisse deux. Plus exceptionnellement, certains journaux utilisent le format du *strip*, tout en longueur, qui permet d'introduire une histoire en plusieurs tableaux, une suite de dessins sur le même thème ou parfois un dessin d'humour en plusieurs séquences (fig. 69a). Plus rarement encore trouve-t-on un dessin vertical qui n'occupe alors qu'une seule colonne. Dans tous les cas, le dessin ne remplit jamais plus d'un quart de page, à l'inverse de la presse hebdomadaire qui laisse parfois au dessinateur une page entière.

La division à l'intérieur de l'espace alloué au dessin varie, mais il va de soi que plus la place est grande, plus le dessinateur peut diviser son dessin en plusieurs séquences. Le dessin peut aller d'une simple case à une suite de petites cases soit disposées en damier, soit disposées en long *strip* horizontal ou vertical.

La place du dessin d'humour au sein du quotidien s'avère finalement assez aléatoire dans sa localisation comme dans son format. Si la Une est la place habituelle, il peut sans souci en être expulsé. Il est bien sûr difficile de dire si c'est la mise en page qui s'adapte au dessin livré par le dessinateur ou si le format du dessin est imposé au dessinateur en fonction de la mise en page⁴³. Signalons d'autre part que la nature même des dessins d'humour de Saint-Ogan, détachés de l'actualité, font que le dessin n'est presque jamais lié au contenu qui l'entoure et a ainsi pour objectif de faire rire dans un environnement qui ne prête pas nécessairement à rire, comme une enclave du divertissement dans l'information. De même, il n'y a généralement aucune périodicité dans le choix de tel ou tel dessinateur. Le dessin d'humour apparaît véritablement comme un contenu de complément qui n'est pas envisagé par rapport à la totalité du journal, mais plutôt traité au gré de l'arbitraire et de l'irrégulier. Il doit se plier à une mise en page prédéfinie dont il n'est pas l'élément principal, et il n'est pas rare qu'il disparaisse certains jours, par manque de place.

Les caractéristiques énoncées plus haut sont des caractéristiques générales qui valent essentiellement pour le début des années 1920. Progressivement, les quotidiens tentent de cadrer la parution de dessins dans leurs colonnes et de les mettre davantage en valeur. Saint-Ogan participe à plusieurs expériences de ce type.

Le premier procédé est celui du rassemblement au sein d'une seule page de plusieurs

43. Même si le rapport de force entre le journal et le dessinateur inciterait à penser que c'est le journal qui décide de la place à accorder, le caractère parfois très aléatoire des formats peut laisser supposer que certains dessins sont publiés sans règle établie.

dessins, à la façon des hebdomadaires humoristiques : une page est attitrée au divertissement, isolée dans le journal. L'exemple est celui du *Matin* (fig. 29) qui, au sein d'une page intitulée « La Rose des vents », regroupe dessins d'humour et chroniques amusantes, d'actualités ou non. Une telle page met davantage en valeur le dessin en clarifiant sa fonction (divertir) et en l'entourant de contenus qui ont un rapport entre eux. D'autre part, la mise en page est ici clairement étudiée pour former une symétrie, les dessins se trouvant au centre, entourés par les textes. La mise en page traditionnelle y est momentanément et partiellement abolie, marquant une rupture fonctionnelle qui dédie toute la page au divertissement. Les pages de divertissement supposent le plus souvent une condition : elles sont hebdomadaires, le dimanche ou le jeudi, jours associés au repos. La technique de l'accumulation est directement issue des méthodes de la presse hebdomadaire humoristique qui cherche par ce moyen à rassembler le plus de dessins possibles en une seule page.

L'autre procédé mettant en valeur le dessin est la rubrication ou sérialisation. Il s'agit cette fois de singulariser le dessin d'humour comme une rubrique récurrente et régulière possédant des caractéristiques propres. Le cas de Saint-Ogan nous propose trois exemples durant la période. La rubrique « Propos de bonne humeur » du *Petit Parisien* est composée de contes humoristiques illustrés et revient tous les jours avec une équipe tournante de dessinateurs et de chroniqueurs. Au sein du même *Petit Parisien*, les dessins de Saint-Ogan sont singularisés par un surtitre, « Les petites comédies de la rue » (fig. 69b)⁴⁴. Cela ne change strictement rien à la nature des dessins mais les isole et les identifie comme un rendez-vous attendu par le lecteur. Dans *Le Petit Parisien*, le titre « Les petites comédies de la rue » est identifié comme propre à Saint-Ogan et associé à des thématiques semblables, autour des tracasseries de la vie quotidienne (fig. 56). La rubrication porte ici sur une similitude thématique de contenu. Enfin, *L'Intransigeant* imagine en 1924 une rubrication d'un autre type, portant cette fois sur le jour de parution des dessins, par une série intitulée « Le repos du dimanche ». Y paraissent chaque semaine des dessins de Saint-Ogan et des autres dessinateurs de *L'Intransigeant*, sur une surface plus importante que d'habitude qui permet généralement une histoire drôle en plusieurs séquences (fig. 25). Le « dimanche » est ici identifié à un moment de repos dans la semaine qui justifie la présence de la rubrique. Paradoxalement, si cette rubrique est bien hebdomadaire et malgré son titre explicite, elle ne paraît pas forcément toujours le dimanche. Preuve, peut-être, de l'absence de réel suivi des dessins par la rédaction.

Outre le fait qu'elle donne aux dessins un statut plus élevé, la rubrication favorise certains réflexes nouveaux chez les dessinateurs : récurrence de personnages, affirmation de thèmes de prédilection. . . Petit à petit, le schéma canonique du gag isolé en une seule image se brise et permet aux dessinateurs de se singulariser.

On ne peut parler, dans les années 1920, que d'expérimentations de la part des quotidiens pour mieux intégrer les dessins que Saint-Ogan et ses collègues dessinateurs leur

44. Parfois variant en « petites comédies de la vie » ou « petits incidents de la rue ». Mais l'esprit est le même.

livrent. La notion de rubrication fait doucement son chemin mais reste encore imparfaite, comme le montre l'exemple du « repos du dimanche ». Dans la plupart des cas, le dessin d'humour pur, détaché de l'actualité et de la politique, est traité de façon arbitraire, comme un contenu courant et qu'il est inutile de présenter et de mieux intégrer.

Un public étendu : le dessin de presse comme produit de consommation de masse

Les deux analyses précédentes définissaient les contraintes, pour le dessin de presse, du contexte de production (nécessité de produire un grand nombre de dessins pour s'assurer un revenu régulier) et du contexte de diffusion (place encore matériellement limitée donnée au dessin dans le journal). Un troisième élément converge dans le même sens : le contexte de réception. Par qui le dessin est-il reçu ? Ces questions sont encore difficiles à cerner et il est évident que nous ne serons pas en mesure d'y apporter une réponse aussi détaillée que pour les deux autres types de contraintes. Nous ne pouvons toutefois pas occulter la question du public : à qui sont destinés les journaux qui publient Saint-Ogan et donc à qui sont destinés ses dessins ? Le public peut peser sur la réalisation du dessin de presse à deux niveaux, nous semble-t-il. Lorsqu'il réalise son dessin, le dessinateur vise nécessairement un public spécifique, celui du journal auquel il propose son dessin ; en sens inverse, un journal éliminera un dessin qui peut ne pas convenir à son public. Car n'oublions pas que le public susceptible d'influencer le dessin de Saint-Ogan n'est pas tant le public réel que la clientèle « idéale » que le journal souhaite avoir.

Un premier critère pouvant intervenir dans la réalisation du dessin est l'orientation politique du journal. Mais à première vue, dans le cas de Saint-Ogan, ce critère ne peut être retenu, pour un ensemble de raisons. La première raison est simplement que Saint-Ogan ne publie pas de dessins dans la presse d'opinion. La seconde est que, depuis la fin de la Grande guerre, il ne dessine que très peu sur des sujets politiques, et même très rarement sur des sujets d'actualité. Rien de subversif dans son humour. Saint-Ogan opère une sorte d'évitement du public politisé, visant plutôt un public apolitique.

Malgré tout, il est possible de considérer que cet apolitisme n'est pas anodin mais s'apparente à l'attitude de la droite au sortir de la guerre. Cette droite, revenue au pouvoir en 1919 au sein d'une coalition appelée « Bloc national », cherche avant tout à assurer la cohésion du pays. Elle prône alors une forme de mise à l'écart des sujets de tension qui affectent la nation, comme un prolongement de l'Union sacrée née pendant la guerre, et la droite entend incarner la nation dans son ensemble⁴⁵. La position de Saint-Ogan se rapproche d'autant plus de cet « apolitisme de droite » lorsque l'on considère les journaux dans lesquels il est publié. Le premier système, celui des années 1920-1921 est dominé par ses collaborations à *L'Intransigeant* et à *L'Écho de Paris*. Or, il s'agit là de deux quotidiens défendant, plus nettement cette fois que *Le Petit Parisien* et *Le Petit Journal*,

45. René RÉMOND, *Les Droites en France*, Aubier Montaigne, 1982 p. 184.

les idées de la droite, notamment sur la dette allemande après le traité de Versailles, sujet sur lequel Saint-Ogan réalisera ses rares dessins politiques des années 1920 (fig. 8). Le contexte général de la presse voit par ailleurs les journaux « modérés » basculer à droite dans les années 1920⁴⁶. C'est clairement le cas du *Matin*, et de façon plus subtile celui du *Petit Parisien*⁴⁷, deux autres journaux qui utilisent les dessins de Saint-Ogan.

Les titres de presse dans lesquels Saint-Ogan est le plus présent sont ceux de la presse populaire, destinés au plus large public. La fin du XIX^e siècle a vu l'arrivée de cette presse de masse. À cette époque, la production d'un journal tend à devenir un travail industriel à cause de l'augmentation croissante des tirages qui atteignent un pic juste avant la guerre. Pour une série de raisons (baisse des coûts de production et donc des prix, alphabétisation, meilleure diffusion à l'échelle nationale), la presse conquiert un public de plus en plus vaste à partir du lancement par Moïse Millaud du *Petit Journal* en 1863. Le souci de la grande presse de la Belle Époque est d'élargir sans cesse le public. C'est cette même presse qui emploie en priorité Saint-Ogan : *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *L'Écho de Paris*, *L'Intransigeant* sont autant de titres que l'on peut qualifier de « presse de masse »⁴⁸.

Que peut-on déduire de la présence de Saint-Ogan dans cette presse de masse ? Dans sa synthèse sur la culture de masse à la Belle Époque, Jean-Yves Mollier décrit l'avènement, juste avant la Première Guerre mondiale, d'une « littérature industrielle » au sein de laquelle « la standardisation externe des volumes entraînait une uniformisation non moins certaine des contenus ». Précisons aussi que de la même manière que Jean-Yves Mollier, ce n'est pas dans une logique dévalorisante que nous situons Saint-Ogan au sein de la culture de masse⁴⁹. C'est le cas pour Saint-Ogan : dessiner dans une presse de masse signifie s'inscrire dans des logiques de standardisation et de répétition des contenus dont les conséquences sont importantes. Il y a homogénéisation des pratiques culturelles autour de différents médias qui sont autant de vecteurs d'un brassage social⁵⁰, de signes de reconnaissance partagés.

Les causes de l'élargissement du public de la presse sont connues : l'alphabétisation de la population, la baisse des coûts des vecteurs traditionnels de la culture lettrée (la presse et l'édition en premier lieu) qui modifie aussi bien la nature des œuvres que leur perception. Il n'est pas question de faire preuve d'originalité, mais bien plutôt de se

46. L'une des raisons en est le développement de l'anticommunisme comme valeur dominante à droite. Il faut aussi considérer le rachat des journaux par de grands groupes industriels.

47. BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* vol. 3, p. 485.

48. Christian DELPORTE, « Presse et culture de masse en France », dans : *Revue Historique* n° 605 (janvier-février 1998).

49. Jean-Yves MOLLIER, « Le parfum de la Belle Époque », dans : Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *La culture de masse en France : de la Belle Époque à nos jours*, Fayard, 2002 p. 94. Mollier évoque la standardisation pour mieux souligner la dimension plaisante que peut avoir la répétition des mêmes formules pour le lecteur.

50. *Ibid.* p. 115.

conformer à des formules qui ont fait leur preuve⁵¹. Saint-Ogan n'échappe pas à des pratiques de normalisation. Au contraire, il s'intègre parfaitement dans une logique de production à la fois répétitive et familière au plus grand nombre, ces deux dimensions de la culture de masse.

1.2 Saint-Ogan entre anciennes et nouvelles sociabilités des dessinateurs de presse

Pour un artiste, les conditions de publication trouvent un contrepois dans l'existence de sociabilités professionnelles lui permettant de s'intégrer à un groupe déjà constitué, ayant ses habitudes et ses pratiques. En d'autres termes, Alain Saint-Ogan, intronisé dessinateur humoriste durant la Première Guerre mondiale, doit à présent se faire une place dans ce milieu après que la paix ait redonné une stabilité à la société française. De cette manière, qu'il s'oppose à la génération précédente ou qu'il s'y rallie, Saint-Ogan participe à la construction d'une identité professionnelle et donne sa réponse à la question : « que signifie être dessinateur humoriste dans les années 1920 ? ».

La question a d'autant plus de sens au regard des évolutions du métier dans l'immédiat après-guerre. La thèse de Christian Delporte déjà citée, *Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération*⁵² apporte un premier éclairage conséquent sur les sociabilités professionnelles des dessinateurs de presse et leurs évolutions au début du XX^e siècle ; d'autres travaux et dictionnaires ont efficacement complété la vision de Christian Delporte qui s'intéresse principalement aux dessinateurs politiques⁵³.

Le paysage décrit par Christian Delporte est celui d'une opposition générationnelle

51. Christian Delporte précise « L'évolution décrite souligne combien le succès des quotidiens à un sou n'est pas étranger à leur façon d'entraîner le lecteur sans le brusquer », (DELPORTE, *op. cit.* p. 110).

52. Christian DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération », sous la direction de René Rémond, thèse de doctorat, Institut de Sciences Politiques de Paris, 1991. Cette thèse a été publiée en 1993 (*idem*, *Les crayons de la propagande*), puis synthétisée dans un article en ligne (Christian DELPORTE, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste*, [en ligne] mis en ligne le 21 avril 2007, URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10460836.html>). Nous privilégions ici les références à la thèse, plus détaillées que dans les deux autres versions, mais certaines citations plus explicites peuvent provenir d'une des deux autres sources.

53. Il manque incontestablement à la connaissance de l'histoire des dessinateurs en France un ouvrage comme Martine VASSELIN, *Vivre des arts du dessin : France XVI^e-XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007 qui porte sur la période XVI^e-XVIII^e siècles. Il a la qualité de traiter du dessin dans une acception large, et dans la diversité des professions qui en découlent. Il se concentre sur les institutions (législation, écoles, guildes, manufactures, académies) ainsi que sur la vie quotidienne des artistes vivant de l'art du dessin. Une vision panoramique des métiers du dessin dans la France contemporaine ne serait pas un exercice inutile. Ce besoin est néanmoins en partie comblé par Philippe KAENEL, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève : Droz, 2005, [Première Ed. parue en 1996.].

entre d'un côté les « humoristes », ayant fait leurs débuts dans les années 1880⁵⁴, et de l'autre les jeunes dessinateurs qui, tout comme Saint-Ogan, commence pendant ou juste après la guerre. Selon sa logique, deux identités professionnelles s'affrontent durant l'entre-deux-guerres, l'enjeu étant justement le rapport au journalisme. Par l'exemple de Saint-Ogan, nous souhaitons nuancer une vision qui opposerait d'un côté les dessinateurs humoristes ancrés dans leur tradition et de l'autre les dessinateurs-journalistes, nouvelle génération unie face à leurs aînés.

Afin de resituer clairement le contexte, nous nous attarderons plus précisément sur l'histoire des réseaux de dessinateurs et les débuts de leur remise en cause durant les années 1920. Il nous sera alors plus facile de comprendre l'identité professionnelle à laquelle se rattache Saint-Ogan, et de comprendre à la fois sa tension vers le journalisme et son attachement aux anciennes sociabilités des humoristes.

1.2.1 Une sociabilité des dessinateurs humoristes en plein bouleversement

Lorsque Saint-Ogan confirme sa percée dans l'univers professionnel des dessinateurs humoristes à partir de 1919, l'identité du dessinateur de presse est en train de changer. La mutation qui se produit est notamment liée à l'augmentation de la demande de dessin par la presse non-humoristique et particulièrement par la presse d'opinion. Dès lors, à la sociabilité traditionnelle de la profession, incarnée par une Société des Humoristes⁵⁵ fondée par les dessinateurs des générations précédentes, viennent s'opposer de nouveaux réseaux qui se construisent en marge de cette institution professionnelle.

Afin de décrire plus en détail cette opposition, nous reprenons dans les paragraphes qui suivent les principales conclusions de Christian Delporte sur la sociabilité des dessinateurs de presse, non sans les avoir confrontées à notre analyse du profil de Saint-Ogan, susceptible d'interroger la représentativité, ou tout du moins relativiser l'impact des ruptures identifiées par l'historien. Après avoir présenté la sociabilité « officielle » que constitue la Société des Humoristes, nous verrons comment les nouveaux réseaux de dessinateurs qui apparaissent dans les années 1920 modifient sensiblement la perception du métier.

La formation de la Société des Humoristes avant la Grande guerre et son renforcement

À l'origine, la SdH naît d'une volonté de créer une caisse d'entraide pour aider l'orpheline du célèbre dessinateur Henry Monnier qui connaît alors des difficultés financières. Le

54. Pour mettre des noms sur cette génération, citons Jean-Louis Forain (1852-1931), Willette (1857-1926), Abel Faivre (1867-1945), Maurice Neumont (1868-1930), Albert Guillaume (1873-1942), Hermann-Paul (1874-1940), Poulbot (1879-1946).

55. Tout au long de ce chapitre, nous abrégons Société des Humoristes en SdH tout en gardant le nom complet du Salon des Humoristes pour éviter toute confusion.

1^{er} juin 1904, un « bal Henry Monnier » est organisé et la « Société des dessinateurs Humoristes » se trouve ainsi fondée⁵⁶. La création de la société est aussi l'occasion pour un ensemble de dessinateurs travaillant depuis plusieurs décennies dans les mêmes journaux et fréquentant les mêmes cercles d'officialiser leur regroupement et leur identité. Tous se sont fait connaître au sein des hebdomadaires humoristiques de la Belle Époque comme *Le Rire*, *La Caricature*, *Le Chat Noir*, *L'Assiette au Beurre*. De tels regroupements ont lieu à la même époque pour d'autres professions, sous l'impulsion de la loi 1901 réglementant le regroupement en association. La caisse de secours créée à cette occasion est alimentée par les cotisations annuelles des membres et diverses manifestations.

Parallèlement et indépendamment, en 1907 a lieu le premier Salon des Humoristes au Palais des Glaces, à l'initiative du directeur de l'hebdomadaire humoristique *Le Rire*, Félix Juven, et de Jean Valmy-Baysse. Ils prennent contact avec la SdH pour organiser cette première manifestation ; de fait, beaucoup de collaborateurs du *Rire* sont membres des Humoristes. Le Salon prend modèle sur les salons de peinture et de sculpture comme le Salon d'Automne dont Jean Valmy-Baysse est justement directeur. Les artistes-dessinateurs de l'époque y présentent quelques-unes de leurs œuvres au public qui est libre de les acheter. l'État lui-même achète parfois quelques dessins comme il le fait dans les autres salons. La création de la SdH puis la mise en place d'un Salon des Humoristes interviennent toutes deux dans les années 1900 et définissent les deux espaces d'intégration des jeunes dessinateurs à la profession⁵⁷. Si une première scission a lieu en 1910, opposant d'un côté la Société des Artistes Humoristes présidée par Abel Faivre et de l'autre la Société des dessinateurs Humoristes présidée par Jean-Louis Forain⁵⁸, le contexte de la déclaration de guerre rapproche les deux groupes dans un même élan patriotique. En 1915 les deux salons sont réunis dans un seul, intitulé « La guerre et les humoristes », et dans lequel, justement, Saint-Ogan est déjà présent. La guerre joue un rôle essentiel dans le renforcement de la SdH et de son emprise sur la profession. En mai 1920, la réconciliation est définitive : la Société des Humoristes est de nouveau réunie autour de son président, Jean-Louis Forain. Au lendemain de la guerre elle est redevenue l'institution incontournable pour tous les jeunes débutants dans la profession qui en deviennent sociétaires, tandis que le Salon, que la SdH contrôle désormais, leur assure une diffusion auprès du public. Événement mondain et artistique, il est la vitrine d'une profession structurée.

Quelle est l'identité revendiquée par cette génération et comment exercent-ils leur

56. Les membres fondateurs en sont Léandre (1862-1930), Louis Morin (1855-1938), Bac (1859-1952), Abel Faivre, Jeannot (1848-1934), Maurice Neumont, Georges Redon, Truchet (1857-1918), Vallet (1868-1928), Jean Véber (1856-1929). La donnée générationnelle joue énormément : tous ces dessinateurs commencent leur carrière dans les années 1870.

57. DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération » p. 39.

58. Pour Delporte, la rupture porte justement sur la question du contrôle du Salon des Humoristes par la SdH, au détriment de Félix Juven, le fondateur de la manifestation. Les deux sociétés antagonistes ont chacune leur salon.

profession de dessinateur humoriste ? Delporte nous donne d'abord une définition sociale d'un groupe qu'il dit relativement homogène : « Ils étaient avant tout peintres. Issus de milieux souvent favorisés, ils avaient acquis une solide formation artistique (Beaux Arts, Arts décoratifs) et fréquenté assidûment les académies les plus réputées (Julian). »⁵⁹ Sans doute est-ce là le trait le plus caractéristique de ces dessinateurs d'humour des années 1880-1920 : ils se vivent avant tout comme des artistes. Ils le sont par leur formation⁶⁰ et poursuivent à côté de leurs travaux de dessinateurs une carrière artistique, le plus souvent en tant que peintres, mais parfois aussi en tant que sculpteurs. Ils exposent au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants et certains sont membres de la Société des Artistes français ou de la Société des Beaux-Arts. Ils sont en contact avec des peintres et des sculpteurs et se rapprochent du mode de vie de ces derniers.

Eux-mêmes s'opposent à la génération précédente, celle des « caricaturistes » dont ils écartent l'outrance au profit d'un humour plus subtil : « C'est à une satire plus discrète, à une gaieté plus fine, à une plus intense observation, à des saillies plus philosophiques que tendait l'art nouveau qu'ils créaient, l'humour. »⁶¹ Surtout, ce qui les démarque de leurs prédécesseurs, dont ils ne renient pas l'héritage par ailleurs, c'est leur attitude face à la presse. André Warnod déclare par exemple dans le bulletin trimestriel de la SdH :

« L'art humoristique de notre époque trouve dans la décoration son débouché le plus logique en même temps que sa raison d'être. Il fut un temps où les dessinateurs, les ancêtres de ceux qu'on appelle aujourd'hui les humoristes, trouvaient dans les journaux le moyen d'expression qui leur convenait le mieux. [...] Aujourd'hui, il n'en est plus ainsi. Que représente le dessin humoristique dans un journal, à part bien entendu quelques belles exceptions comme Forain ou Abel Faivre ? Rien ou presque, une amulette, un hors-d'œuvre. »⁶²

Le dessin de presse est, à leurs yeux, une activité annexe, alimentaire. Ils défendent un « art humoristique », conçu comme une symbiose des arts figurés (dessin, peinture, sculpture, gravure) et dont la place ne se réduit pas à la presse. L'art humoristique doit pouvoir s'exprimer par d'autres moyens, que les Humoristes tentent de mettre en œuvre : ils vendent des dessins originaux dans des ventes aux enchères, ils réalisent des lithographies, des tableaux et des aquarelles, ils remettent à l'honneur « la petite estampe » sous la forme de cartes de vœux, de menus, d'affiches. Dans un contexte artistique où les avant-gardes (cubisme, futurisme, abstraction, modernisme) commencent à s'imposer, ils se vivent au contraire comme les défenseurs du véritable art français, figuratif et anti-industriel. Dernier élément, d'importance : dans leur conception du dessin d'humour, le comique n'est pas l'essentiel ; ce qui compte, c'est la qualité et l'élégance de l'exécution. Le

59. DELPORTE, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste*.

60. Ainsi, Maurice Neumont, président du Salon durant l'entre-deux-guerres, a été l'élève du peintre académique Gérôme.

61. DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération » p. 26.

62. André WARNOD, « Les humoristes et le décor de la rue », dans : *Les Humoristes* n° 5 (1925) p. 2.

terme « humour » doit plutôt se comprendre chez eux comme un synonyme de « gaieté », de « légèreté », qui a en vue l'art décoratif du premier XVIII^e siècle et ses fantaisies.

Les humoristes sont de véritables artistes-dessinateurs et leur pratique du dessin de presse est envisagée comme une extension de leur pratique artistique, mais aussi comme une manière de gagner leur vie. L'ambition artistique des dessinateurs humoristes se retrouve également dans les disciplines représentées au Salon des Humoristes. À côté des dessins humoristiques, on retrouve la « peinture humoristique », la « sculpture humoristique » et les « arts décoratifs humoristiques ». Ils sont les représentants d'un art qui se veut une représentation satirique de la société ; pour reprendre l'exemple de Forain, ses sujets de peinture et ses sujets de dessins d'humour sont semblables, en particulier les « scènes de tribunal » qui ont fait sa notoriété. L'idée d'artiste et ce qu'elle suppose (formation artistique, fréquentation des salons...) est donc constitutive de l'identité du dessinateur humoriste. Leur modèle artistique est celui du peintre-bohème montmartrois et les cabarets de la butte sont leurs lieux de prédilections : le Chat Noir, le Lapin Agile, le Moulin Rouge. Ils revendiquent leur inscription dans une tradition artistique, généralement celle du milieu impressionniste⁶³.

Critiques et dissensions générationnelles dans les années 1920

Quoique solidement reformé au sortir de la guerre, le groupe des artistes-dessinateurs fait l'objet, durant les années 1920, de plusieurs critiques qui annoncent le long déclin du Salon des Humoristes et de la SdH auprès des jeunes générations de dessinateurs, alors que de nouvelles manifestations se proposent de rassembler une partie de la profession.

La première de cette manifestation est le Salon de l'Araignée, fondé par Gus Bofa (1885-1968) en 1919. En 1918, Bofa a déjà une brillante carrière derrière lui, et se démarque de ses collègues par une forte exigence artistique et une certaine indépendance d'esprit. Soldat rescapé de la Grande Guerre, il est affligé par la participation de ses collègues au « bourrage de crâne » des quatre années de guerre. Lorsque la galerie Devambez lui propose, en 1919, d'exposer ses dessins, il décide d'y regrouper de jeunes dessinateurs, comme lui rescapés de guerre. L'ambition n'est pas de s'opposer frontalement au Salon des Humoristes mais clairement d'en prendre le contre-pied et de renouveler l'humour à la mode. Les Humoristes s'étaient, selon lui, compromis par leurs dessins patriotiques. Il entend donc rompre avec ce qu'il appelle « la vieille gaieté française », phrase qui vise une partie de la génération précédemment évoquée⁶⁴.

Le premier Salon de l'Araignée a lieu du 14 au 22 mars 1920 à la galerie Devambez. Il est vu par les jeunes dessinateurs, le public et les journalistes comme un concurrent du Salon des Humoristes. Il regroupe, outre les dessinateurs et peintres, des écrivains et journalistes. Si de nombreux Humoristes exposent aussi à l'Araignée jusqu'en 1924 (Abel

63. DELPORTE, *op. cit.* p. 158.

64. Pour plus d'informations sur Gus Bofa, se reporter au site internet qui lui est consacré, <http://www.gusbofa.com/>.

Faivre, Forain, Hermann-Paul), à partir de cette date une rupture a lieu :

« D'abord, d'année en année, l'ombre de l'Araignée planait davantage sur le Salon des Humoristes et en soulignait la médiocrité : l'aimable cohabitation ne pouvait plus durer et la rupture fut consommée. Rares furent désormais les artistes qui, à l'instar de Chas-Laborde, adressèrent leurs œuvres aux deux salons concurrents. »⁶⁵

En 1927, alors que le Salon de l'Araignée est en pleine gloire, Bofa décide de le saborder, exprimant ainsi son désintéressement face au succès et à l'argent.

Des difficultés d'un autre ordre se font jour lorsqu'un groupe de jeunes dessinateurs de presse, suivant peut-être l'exemple de Bofa qui a déjà mis en question le prestige de la manifestation officielle, s'oppose plus frontalement aux Humoristes. Une fois de plus, reprenons ici les analyses de Delporte sur la période : « Les années qui suivent la guerre voient éclore une génération de dessinateurs (âgés de 20 à 30 ans en 1918) qui ne se reconnaît pas dans l'œuvre des aînés. »⁶⁶ L'enjeu est ici plus important que celui de l'hétéroclite salon de l'Araignée pour deux raisons : d'abord ces dessinateurs forment un réseau professionnel organisé, et ensuite ils mettent en question l'identité des dessinateurs humoristes à l'heure où la croissance de la demande des journaux a considérablement modifié la profession.

La nouvelle génération ici considérée est celle qui parcourt les bancs de l'assemblée pour croquer sur le vif les députés. Les dessinateurs qui la composent ont commencé leur carrière dans les années 1910-1920. Ils s'opposent aux Humoristes par leur formation et leur milieu social, beaucoup d'entre eux étant issus de milieux modestes et n'ayant pas suivi de formation artistique. Ils ne portent donc pas en eux une tradition artistique, un héritage à respecter⁶⁷. C'est là leur principale opposition à l'univers des Humoristes. Pour marquer leur distance, ils conçoivent d'autres formes de sociabilité professionnelle. En 1926 est fondé un Salon politique des dessinateurs parlementaires en marge de la traditionnelle manifestation des Humoristes dont Henri Gassier (1883-1951) et Sennepe (1894-1982) sont les chefs de file. La création de ce salon prend acte de l'absence de dessins politiques au Salon des Humoristes, et du manque de reconnaissance que cette spécialité a au sein de la profession.

La période durant laquelle débute Saint-Ogan ne vit pas encore l'opposition franche entre deux générations de dessinateurs. Les points de frottement se situent à la marge, dans des niches, tandis que la vieille génération triomphante de la Belle Époque demeure importante et respectée.

65. Christian DELPORTE, « Gus Bofa et le Salon de l'Araignée. 1920-1930 », dans : *Gavroche* n° 65 (septembre-octobre 1992) p. 2.

66. *Idem*, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste*.

67. Selon Delporte : « Un hiatus de plus en plus évident opposait alors les authentiques caricaturistes de presse et les humoristes de la tradition, révolutionnaires en leur temps, surannés à présent » (*idem*, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération » p. 48).

Les transformations d'un métier : de l'artiste au journaliste

La question centrale qui agite le milieu des dessinateurs de presse durant les années 1920 est celle de l'identité réelle de la profession, tiraillée entre le milieu artistique et le milieu journalistique. En créant un salon des dessinateurs parlementaires, la nouvelle génération se définit une nouvelle identité de dessinateur de presse en la rapprochant du journaliste et en l'éloignant de l'artiste. Le terme de « dessinateur-journaliste » apparaît vers 1925 dans les journaux pour les désigner. Plusieurs facteurs contribuent à une transformation du métier de dessinateur dans la presse et au passage de l'artiste au journaliste.

La Première Guerre mondiale a constitué une première étape dans la mobilisation de dessinateurs en correspondance avec les journaux qui les publient. Pendant quatre années, le dessinateur, se faisant propagandiste, s'est rapproché du monde de la presse. Tout particulièrement, la guerre a définitivement permis la diffusion de dessins d'humour hors des espaces qui leur étaient jusque-là réservés dans l'univers de la presse, les revues satiriques et humoristiques et la presse illustrée pour enfants : les grands quotidiens se sont mis à faire appel aux dessinateurs, ainsi que la presse d'opinion. Un journal satirique fondé durant la guerre, *Le Canard enchaîné*, base une partie de sa notoriété sur les signatures de dessinateurs comme Henri Gassier, qui en est d'ailleurs le cofondateur. La croissance de la demande (puisque dans le même temps survivent les traditionnels hebdomadaires satiriques) a contribué à autonomiser la profession de dessinateur dans la presse par rapport à ses dépendances antérieures : la peinture et l'illustration. Au début des années 1920, la presse peut constituer, pour un dessinateur, un débouché unique, et non un complément en marge d'une activité artistique.

Cette mutation est évidemment accentuée si on se penche sur le cas des dessinateurs parlementaires : témoins des débats de l'assemblée, ils se posent en éditorialistes et commentent la vie politique agitée des années 1920. Ils se mêlent aux luttes politiques, mettant leur crayon au service des journaux d'opinion, qu'ils soient de gauche (*L'Humanité*, *L'Œuvre*, *Le Canard enchaîné* accueillent Gassier, Laforge, Dukercy...) ou de droite (*L'Écho de Paris*, *La Liberté* et *Candida* accueillent Sennep, Chancel). L'évolution, à la base liée à la demande par de nouveaux supports, est soutenue et amplifiée par la volonté propre d'une partie de la nouvelle génération :

« Les dessinateurs de la génération d'après-guerre n'avaient jamais voulu devenir peintres : leur souhait le plus cher était de s'intégrer à la presse, d'être admis parmi les journalistes, même s'ils restaient jaloux de leurs particularismes. [...] Ils se soumettaient de bonne grâce aux lourdes contraintes des journaux. Contraintes de l'événement, d'abord, qu'ils apprirent à domestiquer, à disséquer, revalorisant le dessin politique qui retrouvait ses lettres de noblesse perdues depuis l'époque de l'affaire Dreyfus, travaillant comme de vrais reporters « sur le terrain », assistant aux réunions électorales ou aux manifestations de rue, suivant les débats à la Chambre, source première d'in-

formation. »⁶⁸

Certains d'entre eux, dans leur volonté d'intégrer le milieu du journalisme, entrent au Syndicat national des journalistes, comme Pol Ferjac et Bib.

Ce qui est accepté et valorisé par les dessinateurs parlementaires est généralement accepté par la masse des autres dessinateurs. Certes, quelques dessinateurs, comme Gus Bofa, Paul Iribe, Kees Van Dongen, abandonnent la presse pour se consacrer plus pleinement à l'art et au livre d'art. Mais la majorité des dessinateurs humoristes s'accommodent de cet état de fait et acceptent leur dépendance envers la presse. Les difficultés auxquelles les Humoristes sont confrontés trouvent leur origine dans cette transformation du métier : ils se montrent incapables de comprendre qu'être dessinateur humoriste n'est plus compatible avec une vie de bohème à Montmartre mais implique de se soumettre aux exigences de la presse. Beaucoup de dessinateurs humoristes de la génération de Saint-Ogan ont complètement abandonné (voire n'ont jamais envisagé) une carrière artistique.

Pour nuancer l'archaïsme des Humoristes

Il convient pourtant de nuancer ce paysage qui tendrait à opposer d'un côté la manifestation archaïque et conservatrice des Humoristes et de l'autre une génération de novateurs. Deux raisons, principalement, nous y poussent :

Tout d'abord il faut prendre acte du succès continu du Salon des Humoristes durant les années 1920. Il poursuit son chemin et les témoignages que l'on en retrouve dans la presse de l'époque sont partagés, mais jamais uniformément réprobateurs. La plupart des journaux font toujours remarquer le succès que rencontre la manifestation, la foule qui « s'entasse » et « s'écrase » au 64 rue de la Boétie, siège de l'exposition annuelle depuis 1915. Le nombre d'œuvres exposées s'accroît entre 1920 et 1929, de 957 œuvres à 1576, ainsi que le nombre d'exposants, de 162 à 388⁶⁹. Le vernissage des Humoristes reste un événement incontournable de la vie culturelle parisienne. Une grande partie des jeunes dessinateurs nés à la toute fin du XIX^e siècle y expose toujours et continue de considérer la manifestation, certes académique, comme une étape de leur parcours. En réalité, il faut attendre les années 1930 pour que s'accélère le déclin du Salon des Humoristes, en même temps que sa conception du dessin d'humour. Mais dans les années 1920 l'institution des Humoristes reste solide.

Quelques journalistes commencent pourtant à avancer, à la fin des années 1920, le problème du renouvellement. C'est le cas, tout particulièrement, de Louis Paillard du *Petit Journal* qui, tout en montrant une indulgence certaine et sans nier le talent des dessinateurs, se montre irrité par la trop grande ressemblance d'une année sur l'autre. Ainsi écrit-il en 1927 :

« Voici le Salon des Humoristes annuel, toujours à l'étroit dans son même cadre, pareil à lui-même - trop pareil. C'est étonnant comme ses fantaisistes

68. *Idem*, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste* p. 2.

69. Nous suivons ici les chiffres donnés dans la thèse de Christian Delporte.

montrent de la stabilité ! Mais s'ils ne se renouvellent guère dans l'ensemble, du moins dépensent-ils individuellement beaucoup de verve, de cocasserie parfois et aussi de talent. »⁷⁰

La seconde raison est que les deux salons cités plus haut ne sont pas réellement parvenus à ébranler la tenue Salon des Humoristes, ni à défier son héritage. Ils sont pour cela par trop sélectifs et ne concernent qu'une partie de la profession. Le Salon de l'Araignée accueille progressivement davantage de peintres et expose, au final, une trentaine d'artistes chaque année. Gus Bofa refuse d'en faire un organe fédérateur et offensif. Quant au Salon des dessinateurs parlementaires, comme son nom l'indique, il accueille avant tout des dessinateurs politiques. Le métier de dessinateur de presse ne se résume pas aux caricatures politiques et la tradition de la « gaieté française » et de l'humour détaché de l'actualité est toujours très présente chez les jeunes, en particulier au service de la grande presse. Nombreux sont les dessinateurs qui commencent dans les années 1920 et poursuivent sans se poser de question la tradition préexistante⁷¹. Saint-Ogan fait partie de cette masse de jeunes dessinateurs qui, tout en prenant acte de leurs liens plus grands avec le monde de la presse, n'y voient en rien une raison d'abandonner l'humour mis à l'honneur par leurs aînés. Non sans un certain conformisme esthétique, ils n'appellent pas, comme certains de leurs confrères, à s'éloigner des humoristes, mais entretiennent un art du dessin d'humour hérité du XIX^e siècle.

Francis Carco, observateur de la vie parisienne, perçoit très bien l'importance du Salon des Humoristes pour la profession :

« Les progrès que les Salons firent accomplir à l'art humoristique sont incommensurables. Asservie au seul travail humoristique, l'expression tend à s'uniformiser. [...] Le Salon a sauvé l'Humour de la besogne quotidienne et l'a rendu à ses premières et naturelles destinées. »⁷²

Il fait ici référence à la fois au Salon des Humoristes et au Salon de l'Araignée. Néanmoins, sa vision est très juste : durant les années 1920, la SdH est la voie d'accès commune pour des dessinateurs débutants à la profession de dessinateur humoriste, tandis que le salon leur permet de se faire connaître au public.

L'exemple de Saint-Ogan que nous allons traiter dans les pages qui suivent peut justement être vu comme une façon de nuancer une vision trop tranchée du métier de dessinateur de presse dans les années 1920. Il est incontestable que le métier subit des transformations conséquentes justement perçues par les dessinateurs parlementaires. Il est tout aussi incontestable que la tension vers le journalisme est une donnée essentielle pour la

70. Louis PAILLARD, « Visitons le Salon des Humoristes », dans : *Le Petit Journal* (5 mars 1927) p. 2.

71. Un dessinateur comme Maurice Sauvayre (né en 1889) est ainsi un bon exemple de la survie des traditions : il continue de dessiner sur des thèmes classiques de la comédie sociale du XIX^e siècle (la femme, les citadins à la campagne, etc.) et poursuit en parallèle une carrière de peintre. Ce qui ne l'empêche pas de s'intéresser également au livre illustré, notamment à la gravure sur bois.

72. CARCO, *op. cit.* p. 2.

nouvelle génération. Néanmoins, la figure de Saint-Ogan, qui appartient à la même génération que Gassier et Sennep, propose une transition plus progressive d'une identité à l'autre, de l'artiste au journaliste. Saint-Ogan reste, durant les années 1920, très attaché à la SdH qui constitue son principal réseau professionnel dans le domaine du dessin.

1.2.2 Une identité professionnelle incertaine pour Saint-Ogan dans le débat de sa génération

L'exemple d'Alain Saint-Ogan vient à la fois valider et nuancer l'opposition entre les deux façons de considérer le métier de dessinateur dans la presse. Il la valide dans la mesure où la tension entre le milieu artistique et le milieu de la presse est présente dans l'évolution de sa carrière, confirmant que les années 1920 sont bien là un moment charnière. Il la nuance en démontrant le rôle encore important de la SdH dans la carrière de jeunes dessinateurs.

S'il fallait le situer sur une échelle générationnelle, Saint-Ogan, né en 1895, commence sa carrière dans le courant des années 1910 ; il fait partie de ces dessinateurs « ayant entre 20 et 30 ans dans les années 1920 » dont les Humoristes sont les aînés. Or, il ne correspond pas à la définition que Delporte entend donner de ces jeunes dessinateurs revendicatifs. Il incarne au contraire, au sein de sa génération, une certaine continuité et une adhésion aux sociabilités déjà établies. Il demeure fidèle à ce salon et est absent des grandes évolutions de sa génération. On ne retrouve sa trace ni au très sélectif Salon de l'Araignée de Gus Bofa, ni au Salon des dessinateurs parlementaires. Il semble ne pas avoir adhéré aux revendications qui se font alors jour contre les Humoristes. Nous ne trouvons donc pas l'homogénéité générationnelle qui conduirait à une opposition tranchée.

Saint-Ogan et le dessin de presse, par lui-même et par les autres

La difficulté qui se pose pour répondre à la question de l'identité professionnelle de Saint-Ogan est que nous ne disposons pas d'interviews avant les années 1930. D'autre part, l'ampleur prise ultérieurement par sa carrière de dessinateur pour enfants fait que la plupart des interviews ne font pas mention de son travail de dessinateur de presse. Les seuls documents qui pourraient nous intéresser sont des réflexions a posteriori lors d'interviews données dans les années 1970. Elles apportent toutefois des éléments de réponse qu'il faut interpréter avec mesure, et nous n'en retenons que les remarques récurrentes et suffisamment pertinentes.

Tout d'abord, Saint-Ogan donne un caractère relativement décisif à sa rencontre avec Benjamin Rabier, avant la guerre.

« Je lui courus après et l'abordai : - Excusez-moi monsieur Rabier... Je voudrais avoir votre opinion sur mes dessins... Il accepta gentiment de les regarder et, pour plus de commodité, nous nous installâmes à une table du

Terminus de la gare Saint-Lazare. Il m'encouragea à persister, me parla des grands de l'époque : Avelot, Roubille, Willette, Poulbot... Il les connaissait tous : Albert Guillaume, Cappy, Léandre, le charmant Hémard... Il m'expliqua aussi qu'à côté des dessins à légende, on pouvait gagner beaucoup d'argent et acquérir la notoriété au service de la publicité. »⁷³

On retiendra ici que la leçon retenues par Saint-Ogan, outre sa connaissance certaine des grands noms de la génération des humoristes, est la façon dont la profession peut permettre d'acquérir de l'argent et de la notoriété. Déjà Saint-Ogan dévoile la perception matérialiste de sa profession.

Une autre remarque qui peut surprendre concernant les déclarations de Saint-Ogan sur le lancement de sa carrière de dessinateur de presse est une forme de lucidité qui l'amène à nier une réelle vocation pour le dessin, voire une (fausse?) modestie qui devient un aveu d'incompétence. Pour lui, le dessin est un moyen d'expression parmi d'autres qu'il a choisi non pas tant par goût, mais parce que c'était dans ce domaine qu'il se débrouillait le mieux. Retenons par exemple cette réflexion dans un article paru dans *Phénix* :

« Un journaliste intelligent m'a demandé un jour si j'aimais le dessin ou si j'aimais l'imprimerie. Tout homme éprouve le besoin de se produire, de se réaliser. Le dessin m'était peut-être plus facile que la littérature ou qu'un autre domaine, alors j'ai pris le dessin. Ce n'est pas une passion chez moi, mais du moment que je fais le dessin, je cherche à le faire le mieux possible et j'avoue, je ne suis content d'aucun de mes dessins. »⁷⁴

L'idée de se laisser porter par les hasards de la vie est fréquente dans les discours de Saint-Ogan lorsqu'il parle de sa carrière. Ainsi précise-t-il plus loin :

« En fait, ce qu'il y a de fort drôle c'est que dans le fond, je ne suis pas tellement doué pour le dessin. J'ai eu surtout des coups de chance dans ma vie. N'étant pas extraordinairement plus doué pour un genre que pour un autre, je n'avais pas beaucoup de cordes à mon arc.[...] Ainsi quand on me disait : « Vous pourriez faire quelque chose dans le genre de Poulbot », j'étais obligé de refuser, en étant vraiment incapable. »⁷⁵

Plus que son absence de talent, ce qu'il pointe ici est son manque de polyvalence dans l'art du dessin, et il souligne par exemple qu'il ne sait pas « fixer la ressemblance », ni réaliser de portraits.

Que Saint-Ogan ne soit pas un dessinateur « complet », que le dessin lui soit venu non pas par passion et à force d'entraînement mais presque par hasard éclaire autrement sa pratique de dessinateur, sans pour autant lui retirer tout mérite. Cela correspond toutefois à une conception proche de celle des dessinateurs-journalistes, pour lesquels

73. *JMS*, p. 43.

74. LEGUÈBE, *loc. cit.*

75. *Ibid.* p. 2.

le dessin est un art spontané qui ne demande pas une connaissance académique de la représentation (formation qu’avaient pu avoir les dessinateurs de la génération précédente) mais davantage une habileté graphique à faire passer une idée. Le dessin de presse ne se contemple pas mais se comprend d’emblée. Il n’est pas étonnant de retrouver dans la bouche de Saint-Ogan la réflexion suivante : « Un chef-d’œuvre, ce n’est pas ça que vous demande un éditeur. Que pourrait-il en faire ? Si par hasard on lui amène la Vénus de Milo pour un dessin de mode, ça ne lui sert absolument à rien. »⁷⁶ L’opposition entre le chef-d’œuvre et le dessin de presse a également été énoncée par Sennep, l’un des dessinateurs parlementaires. La génération de Saint-Ogan et de Sennep perçoit peut-être mieux que celle de ses aînés que le dessin de presse est fait pour la reproduction à grande échelle dans la presse, et qu’à un dessin détaillé et virtuose peut se substituer une forme d’esquisse au trait.

Où faut-il alors chercher sa vocation ? C’est là que Saint-Ogan apporte sa réponse à la question de la tension entre l’art et le journalisme. Quand Éric Leguèbe l’interroge sur un éventuel précédent familial dans le domaine du dessin, il répond : « Non, ce qui m’a amené au dessin, c’est mon amour du journalisme. ». Une réflexion qui revient souvent et qui le conduit à élaborer une rhétorique qui veut que son choix du métier de dessinateur soit une manière d’aborder sa véritable vocation, celle de journaliste qu’il développe pendant son enfance.

La fascination de Saint-Ogan pour le journaliste semble en effet précoce. En 1907, le jeune Saint-Ogan, qui a alors douze ans fonde son propre journal, *Le Journal des Deux mondes*⁷⁷. Si l’on en croit Saint-Ogan, ce journal d’enfant dont il est à la fois le directeur et l’unique rédacteur, est un succès suffisant pour lui rapporter de l’argent et pour durer plusieurs années entre 1907 et 1913. Saint-Ogan présente cette expérience précoce de journalisme dans ses mémoires :

« 100 abonnés... 250 abonnés... 1 000 abonnés... 2 000 abonnés... L’expédition de mon journal devenait un sérieux travail ! [...] Les services de l’Élysée m’expédiaient régulièrement les vingt sous, paiement de l’abonnement du président de la République. Dieu sait pourtant que M. Fallières n’était pas ménagé dans *Le Journal des Deux mondes* ! [...] La grande presse se plut à me traiter en confrère, et *Le Matin* publia, en première page, un article signé de mon nom, mais qui était en réalité de Nozières, illustré d’un de mes dessins et de ma photo en col garçonnet. »⁷⁸

L’événement ne passe pas inaperçu, et Saint-Ogan n’exagère peut-être pas lorsqu’il donne comme abonnés les noms du président Fallières et de Sarah Bernhardt. Plusieurs coupures de presse conservées dans les cahiers montrent que l’expérience du *Journal des Deux mondes* est évoquée par divers journaux : *Le Matin*, *La Presse*, *Le Pêle-Mêle*, le

76. *Ibid.* p. 8.

77. Il avait tenté une première expérience vers 1906 avec *L’Écho d’Auteuil*, mais ce premier essai n’avait pas duré très longtemps.

78. *JMS*, p. 36-37.

Daily Chronicle de Londres, *La Vita* de Rome même, évoquent la carrière précoce du jeune « de Saint-Ogan » qui ajoute alors à son nom la particule « de », coquetterie de jeunesse qu'il finira par abandonner. Loin d'être anecdotique, l'expérience du *Journal des Deux mondes* anticipe à double titre sur la suite de la carrière de Saint-Ogan. Tout d'abord, l'un des contenus qu'il produit pour son journal d'enfants est le dessin d'humour, dont l'un, daté de 1913, a été conservé dans ses cahiers (fig. 195). Le modèle éditorial dont s'inspire le jeune Saint-Ogan est clairement celui de la presse hebdomadaire de la Belle Époque mêlant dessins d'humour, textes satiriques, échos artistiques et littéraires, dont le public demeure restreint à la bourgeoisie urbaine. Il se réfère alors à un modèle de journalisme littéraire, ici teinté de mondanité, qui est celui de son père mais qui, après la guerre, tombe progressivement en désuétude⁷⁹. En ce sens, l'expérience du *Journal des Deux mondes*, typique d'un jeune garçon de la bourgeoisie intellectuelle habitant à Auteuil, constitue une forme de transition de la part du jeune Saint-Ogan entre les logiques journalistiques de son père et celles qui prévaudront après-guerre.

Par ailleurs, le regard porté sur Saint-Ogan par les autres peut nous donner une idée de son insertion au sein du métier de dessinateur humoriste. Durant les années 1920, le milieu des humoristes est commenté et analysé dans la presse ; le salon annuel est bien sûr l'occasion, pour les journalistes, de porter des jugements sur les œuvres exposées et sur leurs auteurs. Des coupures de presse ont été conservées par Saint-Ogan dans ses cahiers. Plusieurs journalistes remarquent le talent précoce du jeune dessinateur.

Avant de nous intéresser aux coupures de presse, il est utile de se tourner vers un connaisseur du dessin de presse, Francis Carco, auteur de l'ouvrage paru en 1921 *Les humoristes* dans lequel il dissèque les différents talents qui composent ce milieu. La longue explication historique est celle d'un homme au fait de l'histoire du genre, de la caricature jusqu'aux humoristes de la Belle Époque, et qui voit la pratique du dessin d'humour comme un art par trop déconsidéré. Sur Saint-Ogan, il écrit la notice suivante :

« Les pantins curieusement articulés, les personnages étirés, à la distinction cocasse, de M. Alain Saint-Ogan ne sont que depuis 1914 au Salon des Humoristes. Ils sont le truchement d'une causticité amusée qui abonde en jolis traits et qui s'exerce, depuis dix ans, au *Matin*, à *L'Écho de Paris*, au *Daily Chronicle*, au *Cri de Paris*, au *Rire*, au *Petit Journal*, à *L'Intransigeant*. Soldat en Orient pendant la guerre, M. Alain Saint-Ogan fut choisi pour créer un journal de propagande humoristique à Athènes. La fièvre paludéenne ruina ce projet. Cet artiste, qui est un des plus sympathiques parmi les jeunes, a illustré avec un grand charme d'humour l'un des meilleurs albums pour enfants : *Les Mémoires du petit chien Toto*. Qu'il continue, sans oublier les grands, à exploiter cette veine où il a fait des trouvailles d'un intérêt qu'on aurait tort de négliger. »⁸⁰

79. DELPORTE, *Les journalistes en France, 1880-1950* p. 59-60.

80. CARCO, *loc. cit.*

Les formules sont assez convenues et polies, mais Carco a une assez bonne connaissance de la carrière encore brève de Saint-Ogan (le roman pour enfants cité a été publié en 1913, soit huit ans auparavant) et place en lui quelques espoirs. Que retient-il ? Il dégage tout d'abord la singularité du style et de l'humour de Saint-Ogan, ses « pantins désarticulés » et sa « causticité amusée »⁸¹. Ensuite, Carco souligne sa carrière durant la guerre. Enfin, il l'encourage, prophétiquement, dans la voie du dessin pour enfants, se basant pour cela sur sa seule véritable œuvre pour enfants, *Les Méaventures du petit chien Toto*. En Carco, et comme beaucoup d'autres de ses collègues, Saint-Ogan dispose d'un observateur attentif, d'un commentateur qui suit sa carrière, et donc d'une forme de reconnaissance en ce que les traits qu'énoncent Carco le singularisent de ses collègues, et particulièrement parmi ses jeunes collègues. Le jeune dessinateur Saint-Ogan peut déjà être identifié à un style graphique, à une tonalité humoristique, et à ses expériences dans le dessin pour enfants. Mentionnons à titre d'exemple les éloges ainsi formulés : le « plaisant Saint-Ogan » dans *La Lanterne* en 1919, « les délicieux croquis de Saint-Ogan » dans *Le Cri de Paris* en 1922, « on dénombre des petits bonshommes d'Alain Saint-Ogan, l'un des plus fins dessinateurs de ce temps » dans *La Presse* en 1925. En 1928, il fait partie des « renommées récentes » dans *L'Intransigeant*. Signalons que les journaux cités ici, à l'exception de *L'Intransigeant*, ne publient pas eux-mêmes Saint-Ogan et ne peuvent ainsi être suspectés de partialité.

La double attraction de l'art et de la presse

Dans le débat sur l'identité du dessinateur de presse entre dessinateur-artiste et dessinateur-journaliste, Saint-Ogan propose une voie moyenne.

L'attraction vers l'art caractérise ses débuts. Dans les années 1910, Saint-Ogan correspondrait plutôt à la définition que donne Delporte du dessinateur de la génération des humoristes artistes-dessinateurs, issus de milieux culturellement favorisés. Saint-Ogan, fils d'écrivains, est familier d'une forme de mondanité, fréquentant, par exemple, les fêtes de Lucien Gaumont avant la guerre ou la fréquentation de la somptueuse villa Montmorency où sa famille s'installe pendant quelques années. Par une conférence qu'il donne dans son seizième arrondissement en février 1913 sur « l'art chrétien au Moyen Age » dans le cadre d'une réunion d'étudiants, il fait la preuve de la formation artistique qu'il vient de suivre à l'École Nationale des Arts Décoratifs.

Après la guerre, Saint-Ogan continue de fréquenter d'anciens camarades qui sont à présent devenus des artistes professionnels : Luc Lanel, André Theunissen, Armand Leloux, Jean Baldoui. En 1922, après avoir quitté l'atelier de la rue des Belles Feuilles qu'il

81. Certains des dessins de Saint-Ogan permettent de comprendre l'appellation de Carco, comme ce dessin paru dans *L'Intransigeant*, tout à fait caractéristique des excentricités graphiques de Saint-Ogan (fig. 10). Deux personnages en train de danser deviennent une juxtaposition de lignes. Leur posture est improbable (ils risquent de tomber) et ils forment un ensemble biscornu qui, sans doute à dessein, sort de la case qui leur est assignée. Mieux encore, dans ce dessin, la déformation devient l'objet du comique au regard du commentaire paradoxal du danseur : « Je me demande comment nos parents pouvaient danser une danse aussi ridicule que la valse ».

partageait avec Luc Lanel, c'est avec Jean Baldoui, ancien camarade de l'École Nationale des Arts Décoratifs, qu'il emménage boulevard Murat⁸². Il réalise encore des travaux qui ne sont pas directement liés à la presse mais qui appartiennent à l'illustration ou aux arts appliqués. Avec ses amis artistes, il réalise dans les années 1920-1922 divers projets. On peut ainsi citer des décors de théâtre pour lesquels il collabore avec Jean Baldoui en 1919-1920, mais aussi l'illustration de romans, autre débouché alors envisageable pour un artiste dessinateur. On connaît, pour les années 1920, deux exemples : le roman *Léonce fuyant son père* (1928), de son propre père Lefebvre Saint-Ogan et un de ses rares romans pour adulte, *Le mariage d'Hector Coderlan* (1929). Il y a ainsi chez lui une tension vers l'illustration au sens large, même si le dessin de presse reste sa principale source de revenus. Ces quelques travaux pourraient le rapprocher du projet d'un « art humoristique » voulu par les Humoristes comme un art décoratif sortant de la presse.

Pourtant, Saint-Ogan ne poursuit pas de carrière artistique dans le prolongement de sa formation aux Arts Décoratifs et n'expose pas dans des galeries comme avait pu le faire un Benjamin Rabier avant la guerre, ou dans les années 1920, comme le fait un Gus Bofa. Il n'a pas de réelle ambition artistique, même s'il reste proche de ce milieu grâce à ses amis de jeunesse et continue de s'exercer à l'aquarelle, exposant à l'occasion aux Humoristes, des œuvres relevant de cette technique. Mais cette proximité est plus personnelle que professionnelle.

Qu'en est-il de ses rapports avec le journalisme ? La question est plus complexe car, s'il évacue très tôt toute velléité artistique (s'il en eût jamais une), le journalisme, nous l'avons vu, l'intéresse depuis longtemps. À son retour en France en 1918, il s'essaye timidement à la rédaction d'articles mondains et littéraires. *Le Figaro Littéraire* fait paraître de lui un article sur les rentiers durant la Révolution Française. La même année, il publie à plusieurs reprises des articles pour le magazine mondain *Monsieur*. Dans ses mémoires, il explique la genèse de ces tentatives sans suite. Le ton est amusé et montre que Saint-Ogan ne prend pas au sérieux ses choix de l'époque :

« Je recopiai, sans vergogne, des notes prises par mon père à la Bibliothèque Nationale et, ayant rédigé, tant bien que mal, un article, je le portai au *Figaro Littéraire* qui, à ma grande surprise, l'accepta tout de suite. Je me trouvais en compagnie de Robert de Flers et d'Abel Hermant. Ce n'était pas mal. Je donnai un second, puis un troisième article, qui furent également publiés. Allais-je devenir historien ? Simultanément, Hébertot, qui venait de fonder une revue de luxe, *Monsieur*, et Pierre de Trévière, le spécialiste de l'esthétique, me demandaient des textes sur les bonbons, les cannes - épées du gentilhomme moderne - le papier à lettres. Allais-je devenir chroniqueur mondain ? »⁸³

82. D'abord simple atelier, le 29 boulevard Murat devient le domicile de Saint-Ogan à partir de 1926, à la mort de sa grand-mère chez qui il habitait jusque là.

83. *JMS*, p. 56.

De toute évidence, ce que ces deux exemples révèlent est surtout une proximité avec le milieu du journalisme qui ne fait pas de lui, pour autant, un journaliste. D'autant plus que le « type » journalistique qu'il vise ici est, nous l'avons dit, en voie de disparition à une époque où commencent à triompher les grands reporters.

Dans le même temps, ses cahiers révèlent une fréquentation régulière de journalistes, dans le cadre de son travail mais aussi personnellement : Pierre Descaves, Camille Ducray et Alex Surchamp font partie de ses amis proches⁸⁴. On peut y ajouter Henry Méguin, avec lequel il se fâche en janvier 1927⁸⁵. Au-delà des réseaux propres aux dessinateurs humoristes, il commence à élaborer son propre réseau de journalistes au sein des salles de rédaction, mais aussi, à travers les personnalités de Pierre Descaves et Alex Surchamp, dans le milieu des futurs journalistes radiophoniques.

Saint-Ogan entretient finalement un rapport ambivalent avec le journalisme : c'est incontestablement son milieu de prédilection, bien davantage que l'art (il ne fréquente pas les galeries ni les grandes expositions et les artistes de l'avant-garde). Néanmoins, dans ses années 1920, sa seule véritable présence régulière dans la presse se fait au travers du dessin d'humour. C'est là que la difficulté survient dans la mesure où, en tant que dessinateur, il n'agit pas comme un journaliste, du moins pas de la manière dont Delporte l'entend. Il ne commente pas l'actualité, n'informe pas les lecteurs, mais demeure fidèle à la tradition du dessin d'humour atemporel. Saint-Ogan se situe dans un entre-deux où le poids du journalisme pour la carrière d'un dessinateur est présent, mais sans pour autant renouveler les formes de sociabilité et les thèmes traditionnels du dessinateur humoriste.

1.2.3 Une sociabilité professionnelle encore liée aux Humoristes

La manifestation annuelle des Humoristes est, pour le jeune dessinateur Saint-Ogan, un tremplin qui lui permet de percer dans le dessin de presse durant la Première Guerre mondiale. Il y expose à partir de 1915, l'année où les deux salons rivaux se réunissent enfin et fondent leur propre « union sacrée » autour du symbole fort de la lutte contre l'ennemi. Dès 1915 la carrière de Saint-Ogan, lui-même soldat pendant la guerre, prend pied dans les étapes de construction professionnelle imaginées et encadrées par la SdH. Son identité de dessinateur humoriste se construit au sein d'une tradition solide. Il faut cependant distinguer les étapes de son inscription professionnelle auprès des humoristes : le Salon des Humoristes et la SdH ne remplissent pas les mêmes fonctions et constituent deux étapes bien distinctes. Ces deux étapes traduisent le fonctionnement courant de

84. Le premier est le fils de Lucien Descaves, prestigieux homme de lettres de la Belle Époque, chroniqueur littéraire au *Journal*, à *L'Intransigeant* et à *L'Écho de Paris*, membre de l'Académie Goncourt, président du Syndicat des journalistes en 1918. DELPORTE, *op. cit.* p. 194-195

85. Nous ignorons les raisons de leur dispute, recensée dans les cahiers et confirmée dans *JMS*. Henry Méguin est un ami de Saint-Ogan depuis l'immédiat après guerre, et un des journalistes de *Dimanche-Illustré* qui participe, avec Camille Ducray, à la création de *Zig et Puce*.

l'institution des Humoristes et sa structuration pour le renouvellement générationnel qu'il est en train de vivre, au moment où les fondateurs doivent passer la main à leurs cadets.

Le Salon des Humoristes vitrine professionnelle pour Saint-Ogan

Saint-Ogan expose au Salon des Humoristes de 1915 à 1933. Il s'agit là de la première étape qui marque son appartenance à une sociabilité précise. L'annexe 1.2.2 permet de suivre l'évolution de la place de Saint-Ogan au Salon des Humoristes.

D'exposant, il devient même sujet d'inspiration pour des œuvres présentées selon la logique d'auto-célébration propre à la sociabilité des Humoristes. Une nette progression fait varier son statut au sein du réseau des Humoristes. Il présente d'abord deux dessins, en 1919 et 1920 (dont un « projet de frise pour un music-hall » qui ressortit des arts décoratifs), puis davantage dans les années suivantes. Il en expose cinq en 1921 et quatre en 1922, quatre à nouveau en 1924. À partir de 1925, Saint-Ogan est à l'honneur, même au-delà de ses dessins. Alors âgé de trente ans, il a droit en 1925 à un portrait par son ami le peintre Armand Leleux portrait naturellement relayé dans la presse (fig. 238). En 1927, puis en 1929, il se retrouve également au centre du salon, mais pour une autre raison, cette fois : le succès de sa série pour enfants, *Zig et Puce*, dans *Dimanche-Illustré*, l'a rattrapé. En 1927, il présente une peluche Alfred, destinée à une grande célébrité mondaine. En 1929, il est le sujet d'un groupe sculpté par Lucien Lafaye le représentant entouré de ses « enfants », Zig, Puce et le pingouin Alfred.

Tout sclérosé et académique qu'il ait pu être, le Salon des Humoristes a constitué un tremplin nécessaire pour la carrière et pour le nom de Saint-Ogan, l'accompagnant dans ses évolutions personnelles. Au début de sa carrière, il le fait connaître auprès des journalistes qui viennent visiter le salon et commentent les dessins dans des articles qui seront ensuite lus par un public. Le Salon est ensuite le reflet de la notoriété acquise par le dessinateur, tout particulièrement à partir de 1925.

D'exposant à sociétaire : une nouvelle étape franchie

L'exposition au salon ne constitue qu'une première étape : elle est permise à tout dessinateur, y compris à des non-membres de la SdH. Les dessinateurs intéressés doivent envoyer leurs travaux qui sont ensuite analysés par un comité qui décide des exposants. Le spectre d'admission est assez grand, la sélection est moins âpre qu'à l'Araignée, par exemple, et les styles variés, le Salon pouvant ainsi revendiquer une relative représentativité de ce que l'on trouve dans la presse. Il s'agit en effet rarement de dessins inédits, mais le plus souvent d'œuvres déjà parues dans un journal.

Devenir sociétaire aux Humoristes constitue une seconde étape de l'intronisation d'Alain Saint-Ogan, un peu plus tardive. Il n'acquiert ce statut qu'en 1921, soit assez tardivement

par rapport à ses premières expositions⁸⁶. Peut-être doit-on supposer que la division qui perdure entre les deux sociétés de dessinateurs humoristes, malgré leur salon commun, ait entraîné un flou pour un dessinateur débutant comme Saint-Ogan qui aurait attendu la fusion des deux groupes en une seule SdH pour s'y inscrire à son tour ? Ou bien, plus simplement, Saint-Ogan n'avait pas encore suffisamment de métier pour y être admis avant. À partir de 1921, son statut professionnel est en quelque sorte pleinement reconnu aux yeux des tenants de la tradition.

Être dessinateur humoriste suppose aussi d'entretenir cette sociabilité en participant aux activités du groupe, y compris celles qui sont médiatisées. Saint-Ogan est ainsi présent lors du critérium des humoristes, course cycliste pour rire organisée le 21 juin 1924 par la SdH, parodie du Tour de France alors très populaire⁸⁷.

Quelles sociabilités alternatives ?

Si Saint-Ogan trouve sa place, en tant que dessinateur, au sein de la SdH, c'est-à-dire auprès de personnes ayant la même pratique du dessin, porteurs de l'héritage de la profession, mais ne travaillant pas au quotidien avec lui, il faut également noter que des sociabilités se forment au sein des rédactions et que Saint-Ogan se lie avec des dessinateurs de sa génération qu'il croise régulièrement dans les rédactions des journaux où il va démarcher. Deux exemples tirés des Cahiers laissent à penser que des sociabilités ont pu se former en marge de la SdH, mais sans véritable aboutissement.

Le premier exemple est une preuve assez maigre venant des Cahiers : l'en-tête d'un papier à lettres au nom de « l'Association des dessinateurs de grands quotidiens »⁸⁸. Une telle association qui, d'après sa place dans les Cahiers, doit dater de l'été 1922, rappelle avant l'heure les préoccupations journalistiques des dessinateurs parlementaires. Nous ne savons malheureusement rien de plus de cette association qui n'a pas dû avoir un grand impact, ni une grande survie (Saint-Ogan ne l'évoque pas dans ses mémoires). Les noms qui figurent sur ce papier à lettres, sans doute les principaux membres de l'Association, sont ceux de collègues de la génération de Saint-Ogan : Hervé Baille, Dharm, André Foy, Pedro, Maurice Sauvayre et Saint-Ogan lui-même. Le nom de l'association définit une profession : « dessinateurs de grands quotidiens ». Les jeunes dessinateurs ont pris acte de l'importance accrue de la grande presse et de ses commandes dans leur métier.

Pourtant, les noms qui composent cette association inconnue sont en réalité ceux d'un groupe professionnel bien défini : l'équipe de dessinateurs de *L'Intransigeant*. On observe en effet dans ce journal la présence continue des mêmes dessinateurs et ils constituent ensemble un groupe informel que l'association citée plus haut a peut-être voulu fixer. L'équipe de *L'Intransigeant* fait partie de la sociabilité régulière de Saint-Ogan : le CaI

86. L'information figure dans le CaI à la date du 22 février 1921 : « admis sociétaire aux Humoristes » ; juste après un dîner chez les Forain, qu'il fréquente assez régulièrement.

87. Source : Ca07/98.

88. Source : Ca05/60.

permet de savoir qu'ils se retrouvent chaque année à l'occasion d'un dîner (ce qui permet d'ajouter au groupe les noms de Raoul Guérin (1888-1984), et René Bizet). Saint-Ogan fréquente de nombreux autres dessinateurs de sa génération (Dukercy, Varé (1892-1960)...) mais aussi la famille Forain (Jean-Louis et son fils Jean-Loup, deux dessinateurs humoristes) qu'il voit, selon ses Cahiers, au moins deux fois par an.

Dans ses mémoires, Saint-Ogan se souvient de cette équipe de *L'Intransigeant* :

« J'y retrouvai le mardi matin et le vendredi matin les jeunes d'alors : Hervé Baille [1896-1974], Roger Chancel [1899-1977], Maurice Sauvayre [1889-?], André Foy [1886-1953], Pedro [a travaillé de 1909 à 1952] et, je crois aussi, Jean Oberlé. »⁸⁹

Si l'on ajoute encore Dharm, les dates correspondent à la génération de Saint-Ogan. Ce groupe, dont on finit par distinguer les traits, rentre difficilement dans la nomenclature de Delporte : ils appartiennent en effet à la génération qui commence à travailler dans les années 1910 mais ne sont pas des dessinateurs parlementaires ; ils fondent leur sociabilité sur une même pratique du dessin d'humour, mais dans les salles de rédaction où ils viennent proposer leurs dessins. Ils ne sont pas en rupture avec les aînés puisque tous sont membres des Humoristes. Le groupe de *L'Intransigeant*, jamais institutionnalisé, sous-groupe de la SdH, vient nuancer l'opposition générationnelle franche. Il suggère que la tradition des Humoristes demeure une donnée importante pour comprendre le dessin de presse des années 1920.

Conclusion du chapitre 1

L'analyse de la carrière de Saint-Ogan avant 1927 éclaire à la fois la compréhension spécifique de cet auteur et, plus largement, les conditions d'exercice de la profession. Du point de vue de Saint-Ogan, il est manifeste que la première période de sa carrière consacre le lien profond entre dessin et presse périodique : même si un dessin paru dans la presse peut ensuite être décliné sur d'autres supports et dans d'autres contextes (exposition, recueils...), la presse est la matrice du dessin chez Saint-Ogan, loin devant le livre ou l'affiche. Arrivé dans le milieu du dessin de presse à une époque où le quotidien à grand tirage remplace l'hebdomadaire satirique comme support principal pour les dessinateurs humoristes, il s'accommode de cette situation pour devenir un des dessinateurs réguliers de quotidiens à fort tirage comme *L'Intransigeant* et *Le Petit Parisien*. Dans l'enjeu identitaire de la profession spécifique à la période, notre dessinateur, bien qu'encore proche des milieux artistiques, a parfaitement intégré la transformation du dessinateur de l'artiste au journaliste. Autant qu'un dessinateur, il est un homme de presse proche du milieu des journalistes parisiens, et peut-être doit-on penser que sans la presse il n'aurait pas approfondi son art du dessin.

89. *JMS*, p. 57.

Plus généralement, l'exemple de Saint-Ogan nous offre un portrait de jeune dessinateur de presse dans les années 1920 plus contrasté que ne le laisserait penser l'opposition générationnelle franche qui s'engage durant cette période. Certains traits confirment toutefois les grandes tendances de la période sur le plan de l'évolution des supports : importance prise par la presse quotidienne, comme espace de diffusion, conditions de démarchage et précarité de la profession. . . Le dessin de presse devient un contenu de consommation de masse et implique, pour le dessinateur, une activité plus intense et plus normalisée. De fait c'est une double contrainte qui pèse sur Saint-Ogan et ses collègues : d'une part contraintes des supports de diffusion, la presse quotidienne offrant des conditions de publication moins valorisantes, et d'autre part contraintes des sociabilités, la mainmise de la génération des humoristes sur la profession étant encore manifeste. Certes, il est clair que ces contraintes, réelles, relèvent aussi de l'interprétation que Saint-Ogan donne à sa carrière : nous avons vu, par l'exemple des dessinateurs parlementaires, que d'autres voies sont possibles. Son rapport à la tradition reste ambigu. D'un côté il ne participe à la fronde de certains dessinateurs de sa génération contre les aînés Humoristes, de l'autre il n'est pas non plus un pilier de ces vieilles sociabilités. Globalement Saint-Ogan se situe du côté de la tradition, pas de l'innovation, mais sans faire preuve d'un attachement fort aux institutions professionnelles, qu'elles soient anciennes ou nouvelles.

Selon nous, ce contexte d'une profession interprétée comme contraignante peut expliquer pourquoi, à partir du milieu des années 1920, Saint-Ogan commence progressivement à s'écarter de sa profession initiale pour aller voir du côté du dessin pour enfants. À cette date, et sans doute parce qu'il a dû, pour stabiliser sa situation professionnelle, intégrer les contraintes du champ du dessin de presse, ce milieu n'est pas pour lui celui au sein duquel il pourra innover et s'épanouir en tant qu'artiste. Le champ de la culture enfantine apparaît alors comme une alternative dont les contours sont suffisamment différents pour lui permettre de se diversifier sans compromettre sa carrière de dessinateur de presse.

Chapitre 2

(1927-1945) Diversification des pratiques : la création pour enfants, un champ dynamique mais non exclusif

Alain Saint-Ogan commence à dessiner pour les enfants en 1925, à l'âge de trente ans, après une carrière déjà bien entamée dans le dessin de presse. Si on lui connaît quelques essais dans ce champ de la création avant cette date, il ne s'agit que de collaborations ponctuelles. Au contraire, la création de la série *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré* en mai 1925 est la première étape d'un changement décisif qui le voit se tourner vers un nouveau public. L'étape suivante intervient en 1927 : à cette date, ce qui n'était qu'une activité d'appoint à côté d'une production de dessins de presse toujours dynamique, devient l'activité principale de Saint-Ogan. Notre découpage historique prend avant tout en considération des données quantitatives : durant la période 1927-1945, l'essentiel de sa production est destinée au public enfantin. En près de vingt ans, il développera pour ce dernier plusieurs séries (*Zig et Puce*, *Prosper l'ours*, *Mitou et Toti*, *Trac et Boum*) et deviendra un incontournable « ami » de la jeunesse¹.

En quoi cette évolution artistique influe-t-elle sur sa carrière en général et ses pratiques de créateur ? Les différences avec le champ du dessin de presse sont réelles et nous invitent à penser que le changement est profond pour Saint-Ogan. Au-delà d'un simple changement de public, la création pour enfants est un champ à part. Nous le définissons d'une part comme une intention artistique spécifique caractérisée par son adresse : un artiste adulte produisant une œuvre pour un destinataire enfant ; d'autre part comme un contexte de création spécifique dont les acteurs (créateurs, éditeurs, commentateurs...) peuvent être distincts de la création pour adultes. En s'intéressant à la création pour enfants Saint-Ogan pénètre dans un champ culturel possédant ses propres codes et ses propres pratiques, avec lesquelles il devra composer. Or, la façon d'aborder ce champ diffère largement de son intégration au milieu du dessin de presse. Cette dernière était marquée par une logique

1. Se reporter à l'annexe 1.1 pour la liste des séries pour enfants de Saint-Ogan.

d'apprentissage. Au contraire, il aborde la création pour enfants avec une expérience professionnelle de plus de dix ans. Là où notre analyse de sa carrière de dessinateur de presse prenait appui sur la notion de formation artistique, pour sa carrière de créateur pour enfants nous préférons penser en termes d'adaptation.

Ce sont précisément les processus d'adaptation et de transfert des pratiques qui se trouvent à présent au cœur de notre analyse de la carrière de Saint-Ogan. L'enjeu est de comprendre comment un créateur d'abord extérieur au champ parvient à se tourner vers le public enfantin et quelles en sont les conséquences, à la fois sur ses propres pratiques professionnelles et sur les évolutions du champ. Sur le plan méthodologique, notre réflexion sur la carrière de Saint-Ogan découle toujours d'une complémentarité entre trois outils d'analyse historique : une étude quantitative et qualitative de sa production (combien d'œuvres, sur quels supports, quelles stratégies de publication...); une description de ses sociabilités professionnelles comme moyen d'identifier des réseaux de collaboration et de définir son identité professionnelle; enfin une remise en contexte systématique qui vient interroger les résultats des deux analyses précédentes au regard des évolutions historiques générales de la période. Nous examinerons sa carrière de créateur pour enfants selon deux axes : d'une part la diversification des supports de création, d'autre part le développement de sociabilités professionnelles hors du milieu des dessinateurs. Ce sont là les deux ruptures principales qui différencient le lancement de sa carrière de créateur pour enfants avec celui de sa carrière de dessinateur de presse. Pourtant, et c'est là un troisième point sur lequel nous nous attarderons, le tournant de 1927 n'est pas la substitution d'une activité pour une autre : Saint-Ogan continue de dessiner pour la presse entre 1927 et 1945, même si son activité y est plus réduite. Il nous semble indispensable de comprendre à quelles conditions ce maintien a lieu.

2.1 Dessiner pour l'enfant : une diversification des supports

Les années 1925-1927 sont ponctuées d'étapes qui concrétisent progressivement la percée du dessinateur humoriste dans le monde du dessin pour enfants. Il devient d'abord un collaborateur régulier de *La Semaine de Suzette* des éditions Gautier-Languereau, célèbre revue d'inspiration catholique pour les jeunes filles, pour laquelle il crée la série *Mique et Trac*, une histoire « d'animaux comiques », tels que mis à la mode par Benjamin Rabier, qui raconte en images l'incessante poursuite d'un chat et d'un chien et les dégâts qui s'en suivent. Quand la presse de droite (*L'Écho de Paris*, *Le Figaro*, *Le Journal des débats*...) relaie l'arrivée de Saint-Ogan dans ce journal sain et « de bon ton », elle l'identifie comme un « humoriste » : sa carrière de dessinateur de presse est alors au plus haut. Il poursuit jusqu'en 1926 sa collaboration à *La Semaine de Suzette* en y créant une série plus personnelle, *Tienette fait du cinéma*. Surtout, le 3 mai 1925, il dessine la première planche de la série qui le fait connaître, *Zig et Puce*, dans *Dimanche-Illustré*, hebdomadaire de

divertissement familial. D'abord irrégulière, la série connaît un grand succès chez les petits lecteurs qui poussent la rédaction de *Dimanche-Illustré* à donner une place de plus en plus importante à Saint-Ogan. L'année 1927 est celle de la reconnaissance de Saint-Ogan comme créateur pour l'enfance. À partir du début de l'année, *Zig et Puce*, série jusque-là irrégulière, paraît maintenant à chaque numéro de *Dimanche-Illustré*, et cela jusqu'en 1934. À la fin de l'année, la série est adaptée en pièce de théâtre par le Théâtre du Petit Monde et en album d'étrennes par Hachette. Saint-Ogan illustre un roman d'Yvonne de Coppet chez Hachette, *Les Exploits de Bourricot*. L'année 1927 concentre les trois principaux supports de diffusion du dessin pour enfants qui feront la carrière de Saint-Ogan : la presse, l'album et l'illustration de romans. Dans les années qui suivent et jusqu'à la fin des années 1950, il ne se passe plus une année sans que Saint-Ogan ne dessine pour le public enfantin.

Durant la période 1927-1945, le succès des créations pour enfants de Saint-Ogan est grand. Il parvient à toucher un public large, certes par la multiplication des séries, mais surtout par l'emploi de stratégies éditoriales marquées par la diversification des supports. La variété des supports de diffusion et, surtout, la mise en relation de ces supports constitue assurément, eut égard à Saint-Ogan, l'apport principal du champ de la création pour enfants. Nous tenterons de comprendre comment se produit le passage du support initial (la presse pour adultes) à une logique de diffusion multimédia.

Afin de mener à bien cette analyse des supports, nous nous appuyons sur les évolutions historiographiques récentes de l'étude de la création pour enfants. En France, les premières études sont dominées par l'analyse de la littérature enfantine² qui restreint la création pour enfants au seul domaine littéraire. Cette restriction prévaut jusqu'aux années 1980. La première évolution voit certains auteurs porter un regard différent sur le livre : là où l'analyse des textes étaient privilégiée, l'image pour enfants devient un sujet d'étude à part entière ; la parution du catalogue de l'exposition *Livre d'enfants, livre d'images* au musée d'Orsay en 1989³ marque un tournant en analysant, au-delà des textes et références littéraires, la dimension visuelle des livres pour enfants. Le livre n'est plus seulement support d'un texte littéraire, il est un objet d'étude à considérer sous tous les angles :

« Le livre pour enfants devient, comme le jouet, un objet culturel de l'enfance qu'il faut cerner dans sa totalité, texte-image-support, dans ses dimensions éditoriale et économique, dans ses enjeux éducatifs, dans une histoire nouvelle

2. La première étude importante sur la question est la thèse de Marie-Thérèse LATZARUS, *La Littérature enfantine en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Presses universitaires de France, 1923. Citée dans Annie RENONCIAT, « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », dans : *Cahiers Robinson* n° 24 (2008) : *Critiquer la littérature de jeunesse* p. 123.

3. Ségolène LE MEN, dir. *Livres d'enfants, livres d'images*, [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 24 octobre 1989-21 janvier 1990], Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989.

de la consommation infantine. »⁴

Progressivement, l'historiographie de l'enfance quitte le monde du livre pour s'intéresser à d'autres objets qui sont, eux aussi, le résultat d'une création pour l'enfant : jouets, vêtements, espaces. . .

En effet, depuis quelques années, c'est bien grâce à la diversification des points de vue qu'a pu se constituer une histoire de la création pour enfants comme déclinaison de l'histoire culturelle⁵. En désignant comme objet d'étude la « culture matérielle » de l'enfance, Michel Manson et Annie Renonciat soulignent le fait que l'analyse de la culture infantine ne peut plus se réduire à la seule littérature et qu'elle doit, non pas abandonner cette dernière, mais adopter un point de vue plus large qui la replace dans un contexte global de création⁶.

Par la variété de ses activités, le cas de Saint-Ogan semble pouvoir nourrir cette histoire culturelle de l'enfance vue sous l'angle des circulations entre supports matériels. Comment un artiste peut-il, en quelques années, passer d'une activité sur un seul support (la presse périodique) et autour d'un seul média (le dessin), à une activité multi-supports (supports imprimés, audiovisuels, arts du spectacle. . .) et multimédia (dessin, roman, radio, cinéma, théâtre. . .). La production culturelle pour enfants offre-t-elle des connexions suffisamment denses d'un support ou d'un média à l'autre pour expliquer ce type d'évolution ? Chacune des étapes de la progression de Saint-Ogan vers une plus grande variété des supports de diffusion nous permettra d'examiner un des phénomènes de circulation à l'œuvre dans la culture infantine de cette époque : l'intérêt de la presse adulte pour les contenus de la presse infantine, la construction de dispositifs de prépublication entre presse et édition livresque, et l'amplification multimédia des héros de l'image.

4. Michel MANSON et Annie RENONCIAT, « La culture matérielle de l'enfance : nouveaux territoires et problématiques », dans : *Strenae* (2012), [en ligne], mis en ligne le 19 novembre 2012, URL : <http://strenae.revues.org/750>. Parmi les travaux pionniers en la matière, il faut citer Annie RENONCIAT, « Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années-charnières, années pionnières », sous la direction d'Anne-Marie Christin, thèse de doctorat, sciences des textes et documents, université Paris VII, 1998, ainsi que, pour la période suivante, Michèle PIQUARD, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2004.

5. Il faut noter ici le rôle de la revue *Strenae*, créée en 2010, qui cherche justement à construire la culture infantine comme objet d'étude « convergent » comme ses fondateurs l'expliquent dans une note d'intention dont nous pourrions reprendre les termes : « Ainsi est-ce une culture dans sa variété, que nous voudrions observer, convoquant pour cela l'ensemble des sciences humaines : littérature, histoire, histoire de l'art, arts du spectacle, sociologie de la culture, sémiotique de l'image, études culturelles. . . [...] L'intérêt d'une telle approche est qu'elle permet de considérer le champ dans sa totalité, et de mettre en évidence ses effets de cohérence d'ensemble. Nous souhaiterions parvenir peu à peu à cerner les échanges qui se produisent au sein de cette culture, dessinant un système complexe, traversé par des circulations variées. » (source : <http://strenae.revues.org/150>).

6. « Ici, histoire culturelle, histoire de l'art et de la littérature et sciences sociales, en particulier la sociologie de l'enfance, se conjuguent pour apporter données et éclairages inédits sur le domaine. » MANSON et RENONCIAT, *op. cit.*.

2.1.1 La presse comme support initial de la création graphique pour l'enfant : entre presse adulte et presse enfantine

Le premier phénomène de circulation entre supports auquel participe Saint-Ogan est celui qui conditionne ses débuts dans la création pour enfants. Marquée par un intérêt nouveau de la grande presse pour les contenus d'une presse enfantine en pleine expansion, et particulièrement pour les contenus graphiques, la période de l'entre-deux-guerres permet à des dessinateurs de presse comme Saint-Ogan de se lancer dans le dessin pour enfants, parfois selon des modalités atypiques.

Dynamisme de la presse spécialisée pour la jeunesse

Dans l'entre-deux-guerres, la presse pour enfants est dynamique et, surtout, diversifiée. De 1918 à 1940 cohabitent plusieurs publications venues de traditions très différentes. Il faut compter à la fois avec l'héritage de l'avant-guerre, encore lié à la tradition du feuilleton et à des ambitions plus directement éducatives, et avec la naissance de nouveaux titres destinés à durer. Le phénomène le plus marquant de l'époque, quelle que soient les traditions, est la confirmation du succès, presque hégémonique, de l'illustré. Contrairement à la première presse pour enfants du XIX^e siècle, l'illustré laisse une place conséquente à l'image, tant à des fins documentaires que pour raconter ou illustrer des histoires⁷. Tout au long des décennies 1920 et 1930, le point nodal de la presse pour enfants se situe autour de la question de la place de l'image, entre des journaux très écrits comme *Benjamin*, se voulant une passerelle avec la presse adulte, aux illustrés entièrement graphiques comme *Robinson*. Chacun d'eux porte une vision de la culture enfantine.

L'héritage de l'avant-guerre demeure présent : les éditeurs installés comme les frères Offenstadt (*L'Épatant*, *Fillette*), les éditions Gautier-Languereau (*La Semaine de Suzette* en 1905) ou les vieux illustrés d'Arthème Fayard (*La Jeunesse illustrée*) ont montré la voie. Les journaux pour enfants (tous milieux sociaux confondus) doivent comporter des histoires en images, si possible avec des héros récurrents. *La Semaine de Suzette* s'adresse plutôt aux jeunes filles de la bourgeoisie tandis que les illustrés nombreux de la Société Parisienne d'Édition des frères Offenstadt veulent toucher un public de masse par un prix plus bas que ses concurrents et des couleurs attractives. Les nouveaux arrivants de l'entre-deux-guerres s'inspirent de leurs aînés, mais la seconde vague de créations de revues pour enfants est également marquée par le retour en force de pédagogues qui ont compris que la presse pouvait être un moyen efficace de toucher la jeunesse et de leur inculquer une vision du monde. Comme une extension des multiples mouvements de jeunesse⁸, la presse se diversifie encore davantage en fonction des idéologies. On voit apparaître des journaux communistes (*Mon camarade* de Georges Sadoul en 1933), des journaux

7. Alain FOURMENT, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Éd. Éole, 1987 153-154. Alain Fourment compte la création de soixante-deux nouvelles publications entre 1904 et 1939, dont quarante-deux d'hebdomadaires.

8. *Ibid.* p. 170-176.

conservateurs et bourgeois (*Benjamin* de Jean Nohain en 1929), des journaux laïques (*Le journal de Copain-Cop*), et, naturellement, des journaux catholiques, en continuité avec une tradition centenaire de présence de l'édition catholique dans la culture enfantine (*Cœurs Vaillants* de l'Union des œuvres catholiques en 1929). Enfin, l'année 1934 voit apparaître des éditeurs aux méthodes nouvelles mais dont les revues se situent dans la continuité du mouvement des illustrés : Paul Winkler (*Opera Mundi*) et Cino del Duca (éditions mondiales) importent massivement des bandes dessinées depuis les États-Unis et l'Italie dans leurs publications à grand tirage qui visent le même public large que la SPE (*Le Journal de Mickey, Robinson, Hurrah*). Leur ambition est de publier des revues bon marché qui laissent une place très large à l'image et au divertissement. Si le matériel américain compose l'essentiel de leurs revues, ils font également travailler toute une nouvelle génération de dessinateurs français⁹.

Les différentes traditions de la presse enfantine assurent sa grande diversité, à la fois dans les publics visés, du haut en bas de l'échelle sociale, dans l'intention, de la pédagogie et l'apprentissage du monde au seul divertissement, ainsi que dans les contenus, du rédactionnel dominant à l'invasion des histoires en images. De nouvelles rubriques apparaissent : le cinéma, le sport, la TSF, l'actualité... Les tirages atteints par les journaux dans les années 1920-1930 entraînent la presse enfantine dans l'ère de la culture de masse¹⁰.

Le profil atypique d'un transfuge de la grande presse

Au sein de ce contexte, le profil éditorial de Saint-Ogan apparaît comme profondément atypique. L'analyse des supports de publication de ses dessins met en évidence l'ambiguïté éditoriale de Saint-Ogan qui s'adresse certes de plus en plus aux enfants, mais tout en restant principalement fidèle à la presse adulte. Un tableau synoptique des collaborations de l'artiste à la presse pour des dessins pour enfants permet d'appréhender facilement l'évolution de sa carrière (voir annexe 1.4.1.).

Une fidélité à la grande presse pour adultes Les premières œuvres pour enfants que Saint-Ogan produit sont diffusées dans la presse non-spécialisée, en particulier la grande presse quotidienne et hebdomadaire. Rien d'étonnant ici : Saint-Ogan se diversifie

9. Des auteurs comme Marijac, Erik, Auguste Liquois ou Mat font leur début dans les titres d'*Opera Mundi* et des éditions Mondiales.

10. Les chiffres de tirages sont assez mal connus, mais certains ont pu être conservés et compilés. Pour reprendre les chiffres par Alain Fourment (FOURMENT, *op. cit.* p. 409-411) : *Les Belles Images* atteint 140 000 exemplaires en 1925 ; *Bernadette* atteint 190 000 exemplaires en 1930 ; *Le Journal de Mickey* dépasse 300 000 exemplaires en 1938. Raoul Dubois dresse également un panorama de la presse pour enfants au début de l'année 1938 (Raoul DUBOIS, *Les Journaux pour enfants*, Presses universitaires françaises, 1954) : il situe les publications de Paul Winkler à plus de 300 000 exemplaires et celle des frères Offenstadt entre 200 000 et 100 000 exemplaires. Quelle que soit la validité de ces chiffres (ne pas oublier que certains titres, à l'exemple du catholique *Bernadette*, sont achetés par les parents plutôt que par les enfants), il est manifeste que les chiffres de tirages dépassent fréquemment 100 000 exemplaires durant l'entre-deux-guerres.

et évolue, certes, mais au sein d'un support qui lui est familier. Il dessine pour des journaux qui, par le passé, ont publié ses dessins d'humour pour adultes, et continuent à le faire : *Dimanche-Illustré*, *Le Matin*, *Le Petit Parisien*, *La Meuse*. Il sait profiter de l'intérêt nouveau de ces journaux envers le public enfantin. Il va dessiner dans la grande presse ses séries les plus connues et les plus durables : *Zig et Puce* fait le succès de *Dimanche-Illustré* auprès des enfants de 1925 à 1935, puis se poursuit dans *Le Petit Parisien*, *Prosper l'ours* est publié entre 1933 et 1939 dans *Le Matin*, et dans aucun autre titre de la presse pour enfants (fig. 30). Si on en croit ses mémoires, il est lui-même à l'origine de la page enfantine du *Matin*. Il destine d'abord la série *Prosper l'ours* au *Petit Journal* qui tarde à la publier. Un soir, agacé par l'indécision du journal, il récupère le rouleau contenant son projet mais, encombré et devant retrouver des amis le soir, décide de déposer le rouleau à la rédaction du *Matin*. On lui assure que le journal ne possède pas de rubrique pour enfants, mais qu'on accepte de garder son rouleau pour le dépanner et qu'on lui renverra le lendemain par courrier. Saint-Ogan ne voit pas venir de courrier.

« Trois jours après, *Les aventures de Prosper* paraissaient dans le journal-qui-n'avait-pas-de-rubrique-pour-les-enfants. Elles devaient l'être tous les jeudis pendant dix ans. À quoi tiennent les choses ! »¹¹

Par son attachement à la grande presse adulte, y compris en tant que dessinateur pour enfants, le profil d'Alain Saint-Ogan se singularise par rapport à ses collègues pour qui dessiner pour l'enfance signifie principalement dessiner dans la presse spécialisée. La comparaison avec Étienne Le Rallic met en lumière la spécificité de Saint-Ogan. Les deux dessinateurs sont de la même génération (Le Rallic est né en 1891) et tous deux commencent, avant et pendant la guerre, comme dessinateurs de presse, avant de se tourner, vers le milieu des années 1920, vers le dessin pour enfants. Or, Le Rallic collabore de suite à des journaux pour enfants (*Guignol*, *Pierrot*, *L'Intrépide*), là où Saint-Ogan déploie ses séries les plus connues dans des journaux pour adultes et familiaux. La différence entre les deux hommes est que Le Rallic, de quatre ans l'aîné de Saint-Ogan, n'a que peu été un dessinateur de quotidiens, préférant les hebdomadaires humoristiques (*Le Pêle-Mêle*, *Fantasio*), cette modalité de diffusion encore très vivante dans les années 1910. Saint-Ogan est davantage ancré dans la grande presse quotidienne.

Un intérêt limité et publicitaire pour la presse pour enfants Parce qu'il trouve sa place ailleurs, la presse enfantine n'intéresse que marginalement Saint-Ogan avant 1945. Entre 1927 et 1945, il publie dans un nombre réduit de revues pour enfants, mais son implication est forte puisqu'il est, à deux reprises, rédacteur en chef.

Le public enfantin peut lire Saint-Ogan dans deux publications qui lui sont destinées : *Cadet-Revue* (revue promotionnelle de la marque Ovomaltine) et *Benjamin* (revue également destinée aux enfants de la bourgeoisie, garçons et filles). Il y multiplie les nouvelles séries : *Jakitou*, *Serpentin*, *Mitou et Toti*, *Toui-Toui*, *Le Rayon mystérieux*, *Trac et*

11. *JMS*, p. 116-118.

Boum, Zig et Puce, Monsieur Poche. Cadet-Revue et *Benjamin* ont en commun d'avoir été dirigés par Saint-Ogan lui-même, unique rédacteur en chef de *Cadet-Revue*, poste qu'il occupe à *Benjamin* à partir de 1941. On remarquera que, dans la lignée de ses débuts à *La Semaine de Suzette*, Saint-Ogan reste attaché à des titres dont le public est bourgeois, approuvés par les pédagogues et les parents et véhiculant, derrière le divertissement, un discours éducatif. Ces trois journaux sont aussi profondément français : ils n'importent pas les bandes américaines disponibles en masse à partir du milieu des années 1930¹².

Le premier numéro du bimensuel *Cadet-Revue* paraît en janvier 1933, à cinquante centimes le numéro, et Saint-Ogan en est rédacteur en chef et principal animateur. Il est lancé par un petit éditeur mal identifié, P.-E. Langlois, et trouve son identité première en tant que journal de Mitou et Toti, deux personnages créés par Saint-Ogan en 1930 pour la marque d'aliments vitaminés Ovomaltine. Cette marque subventionne le journal, au moins par la publicité, mais probablement bien au-delà.

Saint-Ogan lui-même en parle dans ses mémoires comme du « house-organe de l'Ovomaltine »¹³. La revue tient donc à la fois du journal publicitaire et du journal d'auteur, puisque notre dessinateur y reste rédacteur en chef jusqu'à la fin et y impose sa marque. Il propose une revue assez traditionnelle d'une trentaine de pages, de petit format et en trichromie (noir, jaune, rouge). Elle mêle dessins humoristiques, récits illustrés, articles documentaires sérieux, histoires en images à suivre. On y trouve aussi des rubriques qui parlent directement aux jeunes lecteurs (concours-référendum, courrier des lecteurs, etc.). Plusieurs traits sont propres aux évolutions de la presse des jeunes de l'entre-deux-guerres : insertion de la photographie et des histoires en images, rubriques scientifiques, engouement pour l'aviation, le cinéma et les sports. . . L'illustration, qui bénéficie de la clarté du trait du rédacteur en chef, est un atout de la revue¹⁴. La place de Saint-Ogan au sein de sa revue est importante : il est l'auteur de plus de la moitié des dessins. En revanche, il abandonne le rédactionnel à d'autres personnes : sa participation dans ce domaine descend à un quart¹⁵. Il se réserve toutefois les grands récits illustrés à suivre et notamment la série-phare, *Mitou et Toti*, deux héros qu'il emmène dans de nombreuses aventures sous la forme de récits illustrés. Dans la totalité de son œuvre, la revue tient une place importante car c'est là qu'il développe certaines de ses histoires les plus marquantes comme *Mitou et Toti à travers les âges* ou encore *Le Rayon mystérieux*, sa première et seule histoire

12. Nous aurons l'occasion d'analyser plus en détail les relations entre *Benjamin* et *Cadet-Revue* dans la suite de ce chapitre.

13. *JMS*, p. 144.

14. Aux yeux de Mathilde Leriche, bibliothécaire à l'Heure Joyeuse et critique des revues pour enfants, la qualité des illustrations est ce qui fait le principal intérêt de *Cadet-Revue* (Mathilde LERICHE, « Essai sur l'état actuel des périodiques français pour enfants », dans : *Revue des livres et des bibliothèques* n° 10 [décembre 1935] p. 225). Il ne faut pas oublier que Mathilde Leriche, en tant que pédagogue militante, est d'ordinaire très critique vis à vis des illustrés.

15. Ces statistiques ont été réalisées sur un échantillon de 20 numéros de l'année 1934, qui en compte 24.

« sérieuse » de science-fiction. La période de rédaction en chef de la revue correspond aux années de plus grande créativité du dessinateur dans le domaine de l'enfance. La revue évolue assez peu durant ses six années d'existence ; elle connaît un changement de formule et de format en juillet 1939 mais n'a pas le temps d'en profiter puisque Saint-Ogan est appelé sous les drapeaux en août de la même année.

Intérêt nouveau de la grande presse pour le dessin pour enfants

En réalité, Saint-Ogan se trouve au cœur d'un phénomène de circulation qui voit la grande presse pour adultes se tourner vers des contenus jusqu'ici réservés à la presse enfantine. Le dynamisme de cette presse spécialisée a probablement alerté les éditeurs des grands journaux de l'intérêt de s'adresser spécifiquement au public infantin¹⁶. En effet, ces titres si nombreux confirment des usages de lecture périodique de journaux. La bande dessinée est le produit d'appel le plus visible, au centre des débats, et le rôle d'attraction que les éditeurs lui confient n'échappe pas aux responsables de la grande presse en quête de nouveaux contenus et de nouveaux publics. L'apparition de pages et de rubriques spécialisées pour les enfants dans la grande presse quotidienne s'inscrit dans le mouvement de diversification de cette presse à l'œuvre durant la période (pages sportives, programmes de théâtre et de cinéma...)¹⁷. Ce phénomène témoigne de l'évolution des mentalités et de la manière dont la création pour enfants tend à devenir moins confidentielle et fermée, mais investit des supports qui lui étaient étrangers.

La stratégie des titres de la presse quotidienne est double. Certains groupes choisissent de créer leur propre revue pour enfants. Une solution rare, mais choisie par l'important groupe Dupuy qui possède *Le Petit Parisien* et fonde en 1937 *Le Journal de Toto*, une revue animée par le dessinateur Rob-Vel. Dans un autre registre, le Parti Communiste, propriétaire du quotidien *L'Humanité*, est à l'initiative de la création du journal *Mon Camarade*, qui apparaît alors comme l'extension de sa page pour les enfants.

Plus simplement, les quotidiens et hebdomadaires non-spécialisés choisissent d'insérer dans leurs pages une ou plusieurs « page des enfants », dont l'envergure varie d'un simple *strip* dessiné à deux pleines pages, mais qui contiennent, systématiquement, une histoire en bande dessinée. Pour remplir ces pages, les stratégies varient. Certains journaux font appel à l'agence de presse de Paul Winkler, Opera Mundi), pour acheter des bandes américaines : c'est le cas du *Petit Parisien* qui publie dès octobre 1930 *Les Aventures de Mickey*. L'hebdomadaire du groupe Dupuy, *Dimanche-Illustré*, fait de même à ses débuts : dès 1923 il publie une planche de *Bicot* de Martin Branner et de *La Famille Mirliton* de

16. Julien BAUDRY, « Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres », dans : *Le Temps des médias* n° 21 (hiver 2013-2014) p. 35-52.

17. Fabrice d' ALMEIDA et Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France : de la Grande guerre à nos jours*, Flammarion, 2010, [première éd. 2003] p. 66-67.

Sidney Smith¹⁸. Enfin, l'hebdomadaire familial *Ric et Rac* édité par Arthème Fayard accueille des *strips* de *Tarzan*. Une autre stratégie consiste à engager des dessinateurs français pour créer des séries originales. *L'Écho de Paris* est un pionnier dans ce domaine puisque, dès novembre 1920, sa page pour enfants dirigée par le dynamique Jean Nohain accueille *Frimousset*, une série du dessinateur Pinchon, déjà célèbre pour *Bécassine*. Le véritable décollage des séries pour enfants dans la presse adulte date des années 1930, avec la création de séries inédites (*Pat et Piou* de Manon Iessel dans *Le Petit Journal* en 1934 ; *Prosper l'ours* d'Alain Saint-Ogan en 1933) ou dans des hebdomadaires (*Pitchounet fils de Marius* de Mat dans *Ric et Rac* en 1930)¹⁹. Les journaux prennent soin de faire appel à des dessinateurs spécialisés dans le dessin pour enfants et ayant fait leur preuve dans le domaine de la presse spécialisée ou dans l'illustration de romans.

2.1.2 Les échanges entre la presse et le livre : un principe de prépublication encore hésitant

L'entrée de Saint-Ogan dans l'univers de la création pour l'enfant a pour sa carrière un premier impact important : le sortir du monde restreint de la presse pour l'entraîner vers d'autres supports du dessin pour enfants. Une fois de plus, il s'inscrit dans un processus de construction d'une stratégie éditoriale de prépublication dont les principes sont en train de se systématiser.

Développement du principe de prépublication

Dans les premières décennies du XX^e siècle, la balance des rapports entre presse et album comme supports de publication penche très largement du côté de la presse²⁰. Les histoires en images se sont d'abord développées dans la presse pour enfants et leur parution en album est restée occasionnelle. Si les séries de Christophe ont connu une parution en album chez Armand Colin dans les années 1890, elles restent une exception pour ce siècle. Surtout, le système n'a rien d'exclusif : jusqu'aux années 1930 de nombreux albums paraissent sans prépublication dans la presse. C'est le cas de la série des *Gédéon*

18. Respectivement connus aux États-Unis sous le nom de *Winnie Winkle* et de *The Gumps*, il s'agit de *family strips* qui ne sont pas originellement destinés aux enfants.

19. Malgré la multiplication des tentatives, la presse française est en retard face à la presse américaine, bien sûr, mais aussi en Europe face à la presse anglaise. Les principaux quotidiens anglais, le *Daily Mail*, le *Daily Mirror* et le *Daily Express* possèdent en 1920 leur rubrique enfantine assortie d'une histoire en images (Annie RENONCIAT, « Imagiers de l'enfance », dans : Thierry GROENSTEEN, *Maîtres de la bande dessinée européenne*, [exposition, Paris, BnF, 10 octobre 2000-7 janvier 2001 ; Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 24 janvier-29 avril 2001], Bibliothèque nationale de France - Seuil, 2001 p. 40).

20. C'est à partir des années 1950, grâce à des éditeurs comme Dupuis, Le Lombard et Dargaud, que la prépublication devient un système éditorial régulier régissant la création de bandes dessinées ; à ce propos, lire Philippe CAPPART et Erwin DEJASSE, « À la recherche du feuilleton perdu », dans : *Neuvième art* n° 15 (janvier 2009) p. 128-135. Fourment cite ainsi *La Semaine des enfants* de Hachette en 1857 comme une tentative de faire du journal une étape intermédiaire entre le livre et l'enfant (FOURMENT, *op. cit.*).

de Rabier chez Tallandier, des *Mickey* de Hachette, ou encore l'album *Jojo richissime* d'Arsène Brivot aux éditions Prima en 1931. Plutôt que de parler de domination de la presse, il faut plutôt mettre en avant l'absence d'organisation précise et durable dans les rapports presse/édition, en ce qui concerne la diffusion des bandes dessinées.

Il n'est pas nouveau que des éditeurs pour la jeunesse combinent un système de publication presse / livre : dès le XIX^e siècle, Hetzel pratique ce type de stratégie avec son *Magasin d'éducation et de récréation* où Jules Verne publie ses *Voyages extraordinaires*²¹. Les livres-recueils reprenant les épisodes parus en feuilleton sont plutôt considérés selon le principe du livre d'étrennes : des ouvrages luxueux, reliés, remis à l'enfant en guise de cadeau de fin d'année ou de livre de prix. Le principe du livre d'étrennes impose un rythme qui n'est pas toujours celui de la parution dans la presse. Dans la littérature textuelle, la formule est toujours dynamique dans l'entre-deux-guerres, comme l'explique Mathilde Levêque qui voit la presse comme un « laboratoire de l'écriture romanesque ». Elle distingue fort justement les prépublications « officielles » où la presse sert effectivement à lancer un roman à venir en livre et les prépublications comme premier état original d'un texte, où il faut plutôt parler d'adaptations en roman d'un contenu d'abord destiné à la presse²².

La distinction opérée par Mathilde Levêque nous intéresse pour comprendre en quoi, dans le domaine de la bande dessinée, le système est encore empirique au moment où Saint-Ogan arrive sur le marché. Les rapports entre presse et édition livresque, dans le domaine des littératures dessinées, en sont encore à un stade de la prépublication comme premier état avant une reprise en album. Les dates de post-publication en album sont d'abord longues. Ainsi, la série *Bécassine* de Pinchon et Caumery paraît d'abord dans *La Semaine de Suzette* à partir de 1905 mais doit attendre 1913 avant que le premier album, *L'Enfance de Bécassine*, ne paraisse chez Gautier-Languereau. Le constat est le même pour *Les Pieds Nickelés* : la série est publiée depuis sept ans dans *L'Épatant* lorsqu'un premier album sort en 1915.

Saint-Ogan et le monde de l'édition : rôle central de la maison Hachette dans la post-publication de ses séries.

Contrairement à d'autres dessinateurs de la même époque, comme Félix Lorioux, André Pécoud et Jean de Brunhoff, Saint-Ogan ne poursuit pas de carrière complète dans le livre pour enfants. Il s'agit pour lui d'un support complémentaire dans lequel il ne crée pas de nouvelles séries ou de nouveaux héros.

Si Saint-Ogan est présent en librairie, c'est donc principalement grâce aux albums dérivés des séries qu'il publie dans la presse. On en compte trente-sept, parus de 1927 à

21. Comme l'explique Isabelle Nières-Chevrel : « Toutes les grandes maisons d'édition sont doublées d'une publication périodique où leurs romans paraissent en prépublication » (Isabelle NIÈRES-CHEVREL, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier jeunesse, 2009 p. 38).

22. Mathilde LÉVÊQUE, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011 p. 208.

1954 chez deux éditeurs différents : Hachette et l'Édition Sociale Française. Entre 1927 et 1945 paraissent vingt-huit albums. L'évolution de leur parution suit de près l'évolution de la présence de Saint-Ogan dans la presse (voir annexe 1.4.1, TAB. 1.27). Il commence au rythme d'un album par an (la série *Zig et Puce*) puis ce rythme s'accélère. De 1933 à 1938, il publie quinze albums, soit plus du tiers de la parution totale en l'espace de six ans : c'est aussi le moment où il anime quatre, cinq séries simultanément dans la presse. À partir de 1939, le nombre d'albums parus devient plus aléatoire. Ses séries principales en album (celles qui donnent lieu à plusieurs épisodes) sont aussi les plus durables dans la presse : *Zig et Puce*, *Prosper l'ours*, *Monsieur Poche* et *Trac et Boum*. Toutefois, ce principe de post-publication dans la bande dessinée pour enfants est encore imparfait et les albums de Saint-Ogan témoignent des tâtonnements de l'époque, sur le plan de la diffusion et sur le plan du contenu. Dans le cas de Saint-Ogan, l'éditeur de presse n'est d'abord pas le même que l'éditeur d'albums²³ : presque tous ses albums (à l'exception de la série *Trac et Boum*, à l'Édition Sociale Française) ont été publiés chez Hachette alors même qu'ils sont prépubliés dans des journaux qui ne dépendent pas du groupe Hachette (*Dimanche-Illustré*, *Le Matin*, *Cadet-Revue*...). Cela peut s'expliquer par le fait que les journaux cités ne possèdent pas leur propre maison d'édition. Voilà la contrepartie de son désintérêt pour la presse enfantine : ce n'est qu'avec *Trac et Boum* qu'il s'inscrit dans un système où l'éditeur, l'Édition Sociale Française²⁴, est le même pour la revue (*Benjamin*) et l'album.

Le principal éditeur des albums de Saint-Ogan est donc Hachette, une maison spécialisée de longue date dans l'édition pour enfants²⁵. Dans la première moitié du XX^e siècle, Hachette entre dans une période de renouvellement de son fonds et cherche à diversifier son activité. Son choix de devenir l'un des principaux éditeurs des bandes dessinées, françaises ou étrangères, qui paraissent dans la presse, est une stratégie commerciale qui tend à systématiser la « post-publication » des séries graphiques pour enfants²⁶. Hachette publie ainsi des albums de héros américains dont la notoriété en France s'est faite grâce au dessin animé et à la presse pour adultes, en lien avec l'agence Opera Mundi) : *Bicot*

23. Un cas similaire à la publication des albums de *Tintin* par Casterman au moment où, entre 1932 et 1944, la série d'Hergé est publiée dans *Le Petit Vingtième* puis dans *Le Soir*.

24. L'Édition Sociale Française est une maison d'édition fondée en 1928 par plusieurs patrons d'industrie. Elle se spécialise d'abord dans les ouvrages à destination des familles, avec une ambition d'action sociale et de formation des adultes. Sa revue est la *Revue des familles*, qui devient *Bonheur* en 1945 (source : « ESF éditeur », [en ligne], *Wikipédia*, mis en ligne en février 2009, url : http://fr.wikipedia.org/wiki/ESF_%C3%A9diteur).

25. Une spécialisation effective depuis 1857, et qui se confirme en 1914 avec l'acquisition du fonds de Hetzel. Voir Laura NOESSER, « Le livre pour enfants », dans : Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER et Jean-Pierre VIVET, *Histoire de l'édition française*, t. 3, Promodis, 1985- 1986 p. 463.

26. *ibid.* p. 463. Voir aussi : Jean MISTLER, *La Librairie Hachette : de 1826 à nos jours*, Hachette, 1964 p. 354-355.

dès 1926, *Mickey* à partir de 1931²⁷. Par la suite, l'éditeur publie également des héros français, eux aussi diffusés dans la presse adulte, comme *Le Professeur Nimbus* d'André Daix à partir de 1936 (une autre création diffusée par Opera Mundi). Saint-Ogan demeure, avec les albums inspirés par les personnages de Walt Disney, une des valeurs sûres et régulières des albums Hachette dans les années 1930.

L'intérêt de Hachette pour le succès de *Zig et Puce* est manifeste. Nous savons qu'en 1927 Saint-Ogan est approché par Magdeleine du Genestoux, responsable des livres pour la jeunesse chez Hachette²⁸, et qu'il a déjà un pied dans la maison après y avoir illustré quelques romans. Mais qui a l'initiative ? Et, surtout, qui a la main sur les adaptations, qui demandent un vrai travail de reprise et témoignent d'une vraie réflexion sur les épisodes à conserver pour passer au format 40 planches ? Est-ce Saint-Ogan lui-même, ou des employés de chez Hachette ? Saint-Ogan a bien dû être consulté quand il fallait redessiner certaines cases de *Zig et Puce cherchent Dolly*. Faute d'avoir pu voir des documents de travail sur les albums Hachette, nous ne pouvons répondre à ces questions. Néanmoins, au vu des pratiques de retouches existant chez Hachette, il est fort probable que l'initiative vienne de l'éditeur, pour des raisons de calibrage de l'album.

De la même manière, c'est l'absence de documents d'archives qui nous empêche de répondre à la question des droits : qui détient les droits d'exploitation de *Zig et Puce* et quel est la nature du contrat qui lie *Dimanche-Illustré* et Hachette, puis plus tard *Le Matin* et Hachette dans le cas de *Prosper l'ours* ? Quelques réponses partielles peuvent toutefois être données. Les albums de *Zig et Puce* portent la mention « copyright by Dimanche-Illustré », de la même manière que les albums *Prosper l'ours* porteront la mention « copyright by Le Matin ». La mention de « copyright » dans un pays où celui-ci n'a aucune valeur juridique semble tout droit calquée sur les États-Unis dont *Dimanche-Illustré* et

27. *Mickey* connaît un très grand succès à travers des adaptations à la française, dessinées par Félix Lorioux et scénarisées par Mme du Genestoux. Suivent d'autres adaptations de classiques américains de Walt Disney, regroupés au sein de la collection « Silly Symphonies ».

28. Nous le savons par une mention du vrai nom de Magdeleine du Genestoux, « Mme Arrigon » dans le CaI. Il est nécessaire de mettre en exergue la personnalité de Magdeleine du Genestoux, pseudonyme de Mme Arrigon, qui dirige le secteur jeunesse de Hachette à la fin de sa vie (elle meurt en 1942), dans la publication d'albums pour enfants chez Hachette. Mme du Genestoux a été très peu étudiée, que ce soit en tant qu'écrivain prolifique de la Bibliothèque Rose (une soixantaine de romans de 1918 à 1942) ou par son rôle dans la maison Hachette. Nous en savons donc peu sur elle, si ce n'est que, par son style littéraire, elle entretient l'héritage de la comtesse de Ségur (Nic DIAMENT, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse : 1914-1991*, l'École des loisirs, 1993 p. 224). Cet héritage suffit bien souvent à la discréditer aux yeux des historiens qui la qualifient de simple « épigone ». L'écrivain-éditrice adapte en roman des histoires de Walt Disney « par accord spécial avec Walt Disney » (Telle est la mention portée sur l'album *Mickey et Minnie*, paru en 1932 dans la Bibliothèque Rose.). C'est probablement à elle qu'on doit cette ouverture de Hachette vers la bande dessinée américaine.

Hachette, deux grands importateurs de *comics*, sont familiers²⁹. Plus concrètement, cette mention du *copyright* révèle la conception d'éditeurs qui estiment que l'œuvre leur revient naturellement, comme si Saint-Ogan leur avait automatiquement cédé les droits d'exploitation, comme dans le cas des *syndicates* américains. Cette procédure n'est pas impossible : la loi sur la propriété intellectuelle des dessins et modèles du 14 juillet 1909 précise que les dessins peuvent faire l'objet d'un dépôt auprès de l'Institut National de la Propriété Intellectuelle, à la façon d'une marque, afin d'en permettre une exploitation commerciale. Il est probable que la mention « *copyright* Dimanche-Illustré » signifie que la série *Zig et Puce* ait été déposée par les propriétaires de *Dimanche-Illustré* (la famille Dupuy) qui en cèdent ensuite l'exploitation à Hachette. Cette hypothèse d'une cession des droits d'exploitation par l'auteur à des éditeurs (Dupuy, Hachette...) se chargeant de la gestion de l'image des personnages nous semble la plus probable. Elle expliquerait le foisonnement des déclinaisons commerciales qui ont pu être décidées par les dirigeants des industries culturelles, sans que Saint-Ogan n'ait à intervenir.

Parce qu'il n'est pas l'éditeur initial des séries qu'il diffuse, Hachette doit mettre au point des stratégies de diffusion propres à l'album. Pour mieux fidéliser le lectorat, l'éditeur pousse jusqu'au bout la logique éditoriale de la collection : les albums de *Monsieur Poche* (dont le premier paraît en 1936) paraissent avec la mention liminaire « *Zig et Puce* présentent », pour insister sur le lien entre les deux séries et que la nouvelle série profite du succès, réel, de la précédente.

La stratégie de Hachette se traduit-elle par un succès ? Les chiffres de tirage permettent de comprendre comment le format de l'album permet de maintenir sur le long terme le succès d'une série de presse, par définition périodique. Nous avons ces chiffres grâce aux soins des collectionneurs attentifs des années 1970 : ils proviennent d'un « Guide de la bande dessinée » par Jean-Louis Durher paru en février 1974 dans la revue *Le collectionneur français*. Au détour d'une bibliographie, l'auteur nous renseigne sur les chiffres de tirage des différents albums Hachette. Que nous apprennent ces chiffres ? Le plus fort moment de présence en librairie de Saint-Ogan, apogée de sa carrière de dessinateur pour enfants, se situe autour de 1930. À cette date, les tirages de ses albums se stabilisent autour de 70 000 exemplaires, tandis que les deux premiers albums (*Zig et Puce* et *Zig et Puce millionnaires*) connaissent respectivement 4 et 2 éditions pour 100 000 et 90 000 exemplaires environ. À partir de 1933, les tirages baissent progressivement pour atteindre 15 000 exemplaires pendant la Seconde Guerre mondiale. Les albums d'après-guerre ne dépasseront pas les 28 000 exemplaires. Si nous n'avons pas pu vérifier la fiabilité des chiffres donnés par Duhrer, l'évolution chronologique entre 1927 et 1932 témoigne au

29. Rappelons ici que le *copyright* anglo-saxon n'est pas l'équivalent du droit d'auteur français, ce dernier concernant exclusivement des personnes physiques et s'attachant d'emblée à tout créateur, là où le *copyright*, qui peut aussi être un droit des personnes morales comme les éditeurs, est soumis à une mention ou à un dépôt. Selon le droit d'auteur, l'auteur dispose automatiquement d'un « droit moral » inaliénable sur la divulgation et le respect de l'intégrité de l'œuvre, droit qui n'existe pas dans le *copyright*, beaucoup plus préoccupé par l'exploitation économique.

moins d'une tendance : les six premiers albums ont les tirages les plus importants chez Hachette. Après 1933, les tirages sont plus faibles mais les albums se cumulent, comme nous l'avons vu précédemment, puisque paraissent simultanément des albums de *Zig et Puce*, de *Prosper l'ours* et de *Monsieur Poche*. Saint-Ogan est suffisamment prolifique pour être présent en librairie de façon extensive. Prenons pour exemple les catalogues d'étrennes du Bon Marché³⁰, des années 1934, 1935 et 1936 : on y trouve en même temps deux nouveautés Saint-Ogan pour 1934, et trois pour 1935 et 1936 sur la dizaine d'albums Hachette présentés. L'album amplifie et fait durer le succès éditorial.

Les aléas du principe de prépublication pour Saint-Ogan

Toutefois, aussi vif que soit l'intérêt de Hachette pour les séries graphiques paraissant dans la presse, on ne peut véritablement parler d'un système élaboré de prépublication. Au contraire, l'exemple de Saint-Ogan témoigne des hésitations des choix éditoriaux de Hachette en matière d'adaptation en albums.

En effet, les albums de Saint-Ogan sont l'objet de plusieurs anomalies éditoriales. Il n'est pas encore question de publier automatiquement un album de *Zig et Puce* chaque fois qu'une aventure se termine dans *Dimanche-Illustré*, ou qu'un nombre de pages est atteint. L'album étant un livre d'étrennes, le rythme de publication est guidé par celui des fêtes de fin d'année³¹. En sens inverse, un album peut ne jamais avoir été prépublié dans la presse. C'est le cas de deux albums de *Zig et Puce* : *Zig et Puce ministres* (Hachette, 1938) et *Zig et Puce et le professeur Médor* (Hachette, 1941). Le second a été en partie prépublié dans *Cadet-Revue* d'avril à août 1939, mais la mobilisation de Saint-Ogan suite à la déclaration de guerre l'a empêché de terminer l'histoire. Quant au premier, il n'a en effet pas connu de prépublication et paraît à une période (1936-1939) où *Zig et Puce* ne paraît plus dans la presse.

Sur le plan du contenu, l'exemple de Saint-Ogan illustre bien la définition que Mathilde Levêque donne de la parution dans la presse comme un « laboratoire » avant une parution en album qui est plus affaire d'adaptation. La publication en album d'une série ne signifie pas la reprise à l'identique des planches parues dans la presse. Au contraire, des modifications parfois importantes peuvent être introduites par l'éditeur. Durant les années 1930, Saint-Ogan se confronte à deux reprises aux aléas de la prépublication et à la difficulté du passage de la presse à l'album, passage qui modifie souvent en profondeur

30. Ces catalogues ont été consultés à la bibliothèque du musée des Arts Décoratifs à Paris.

31. À propos des sorties d'étrennes, Jean Glénisson (Jean GLÉNISSON, « Le livre pour la jeunesse », dans : Henri-Jean MARTIN, Roger CHARTIER et Jean-Pierre VIVET, *Histoire de l'édition française*, t. 3 et 4, Promodis, 1985- 1986 p. 437) note : « Les libraires savent que l'année est rythmée par quatre campagnes de vente : le temps des prix, des étrennes, de la première communion, de la rentrée scolaire. ». Le principe du livre d'étrennes est la trace d'une culture enfantine profondément prescrite et non organisée par l'enfant lui-même.

la nature de l'histoire³².

Zig et Puce cherchent Dolly est parmi les albums les plus morcelés par rapport à la publication originale dans *Dimanche-Illustré*. Paru en 1931, il nous intéresse en tant que premier album de la série qui soit une histoire complète avec un début (Dolly, la jeune amie américaine de Zig et Puce, disparaît) et une fin (Zig et Puce retrouvent Dolly). Le passage de l'histoire telle qu'elle se décline dans l'hebdomadaire, de février 1930 à mars 1931, à l'album a complètement éclaté l'histoire, quitte, parfois, à opérer des compromis qui bouleversent la trame. Dans ce cas précis, la publication en album apparaît davantage comme une contrainte : celle de transformer 56 planches en un album de 40 planches. Elle tend à démontrer que l'histoire est d'abord pensée pour sa lecture dans la presse, et que l'album est nécessairement une adaptation postérieure.

Plusieurs transformations ont lieu lors du passage en album. Tout d'abord, certains passages purement anecdotiques et ne faisant pas avancer l'intrigue principale sont supprimés. C'est aussi le cas d'épisodes plus longs, comme la fausse piste que Zig et Puce suivent chez les indiens (planches du 16 mars au 13 avril 1930) sur cinq planches de suite. Cette suppression a d'ailleurs obligé à modifier les planches suivantes : à la fin de ces cinq planches, Zig et Puce sont « scalpés », et Saint-Ogan a dû, dans l'album, redessiner les cheveux des deux héros. Enfin, on observe la fusion de certaines planches pour accélérer l'intrigue. Les planches du 28 décembre 1930 et du 11 janvier 1931 fusionnent pour donner la page 30 de l'album. Ce type de modification n'est pas non plus sans poser de problèmes : elle oblige Saint-Ogan à un long récitatif pour expliquer l'arrivée des brigands et le retournement de situation. (fig. 204)

L'exemple de *Prosper l'ours* est encore plus marquant ; la publication de cette série, que ce soit dans la presse ou en album, est profondément liée au contexte éditorial. *Prosper l'ours* est la troisième grande série de Saint-Ogan, après *Zig et Puce* et *Mitou et Toti*, et est publiée de 1933 à 1939 dans *Le Matin*. Sans doute est-elle alors conçue comme une concurrente de *Mickey* que *Le Petit Parisien* publie depuis 1930. La post-publication se fait sans délai : dès 1933 paraît chez Hachette en album *Les aventures de Prosper*, qui vient s'ajouter aux nombreux albums de Saint-Ogan chez Hachette. Mais, alors que les modifications sur *Zig et Puce* restent assez minimes, touchant surtout à l'agencement des planches entre elles, *Prosper l'ours* subit une profonde transformation qui fait disparaître les bulles et le rapproche davantage d'un album illustré traditionnel (fig. 205). L'autre écueil à surmonter est le noir et blanc qui ne correspond pas aux codes visuels des albums Hachette pour enfants, généralement en couleur. *Les aventures de Prosper* est donc orné d'un décor aux couleurs vives.

Deux raisons peuvent expliquer, par les normes en vigueur dans la production d'albums, ce choix éditorial qui modifie l'esthétique de *Prosper l'ours*. On trouve encore, dans la diversité des albums pour la jeunesse, une division très nette entre les albums « à

32. Pour une recension partielle des rapports entre épisodes dans la presse et albums : Gérard DÔLE, « Alain Saint-Ogan », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 56 (1988), [Article construit à partir de l'interview de Saint-Ogan par l'auteur du 20 janvier 1970] p. 39.

bulles » et les albums « sans bulles ». Dans le premier cas, la mise en page de rigueur est la grille de cases, à l'image des publications américaines (*Zig et Puce*, *Bicot...*). Dans le second cas, au contraire, on privilégie une mise en page très libre, en jouant parfois sur la place du texte : c'est le cas dans les albums de Rabier chez Tallandier (*Gédéon*) ou de Pinchon chez Gautier-Languereau (*Bécassine*). Concevoir un album qui aurait mêlé bulles et liberté de l'espace était difficilement envisageable. La deuxième raison est le succès rencontré par *Mickey* chez Hachette qui a pu servir de modèle éditorial à *Prosper l'ours*³³. Les albums des deux personnages sont alors traités de la même façon, et retouchés pour supprimer les bulles³⁴.

Tentatives isolées autour du roman illustré et de la publicité

Parallèlement à son inscription dans un système de circulation des œuvres entre les supports, Saint-Ogan se lance dans quelques tentatives isolées de dessins pour enfants sans liens avec la presse, que ce soit dans le roman illustré ou dans la publicité.

L'illustration de romans reste une activité anecdotique dans sa carrière du point de vue quantitatif. Il illustre dix romans pour enfants dans la période qui nous occupe³⁵. Il semblerait, d'après ses mémoires, qu'il ne soit pas un grand amateur de cette pratique³⁶. Ses réalisations dans le domaine du roman illustré découlent essentiellement d'ouvrages de commandes venant de collaborateurs proches ou d'éditeurs, dans tous les cas des sociabilités extérieures au monde de la presse. Elles sont soit liées aux réseaux tels que ceux du Théâtre du Petit Monde³⁷, soit à des commandes de la maison Hachette (*Patapon* de Paul Reboux en 1930 ou *Robin et ses bêtes* de Jeanne de Montefiore en 1931) ou Calmann-Lévy (*Les étonnements de Michou* écrit par Jacques Bainville³⁸).

Beaucoup plus rares sont les romans illustrés dont Saint-Ogan est l'auteur complet, mais ils existent (*Le mariage d'Hector Coderlan* chez Hachette en 1929). En revanche, à partir des années 1930, fort de ses expériences éditoriales antérieures, il exploite la

33. L'hypothèse de *Prosper l'ours* comme rival français de *Mickey* mériterait d'être examinée avec beaucoup plus d'attention. Elle traduit bien les ambiguïtés d'une édition française pour enfants n'hésitant pas à importer de grands succès américains déjà bien connus des enfants tout en promouvant des imitations « à la française » de ces succès, imitation plus ou moins originales.

34. Ces transformations ont été observées par Annie Renonciat sur d'autres albums chez Hachette : « L'adaptation en albums de *Félix* et *Mickey* chez Hachette s'accompagnera encore de la suppression des bulles et de la recomposition d'un texte abondant sous l'image. Annie RENONCIAT, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images "à la française" », dans : *Neuvième Art* n° 7 (janvier 2002) p. 37.

35. Avant cette date, rappelons le déjà cité *Les Mémoires du petit chien Toto* de sa mère Claude Saint-Jean en 1913.

36. « Je suis un très mauvais illustrateur, non pas que mes dessins soient mauvais, particulièrement mauvais, mais comme je ne lis pas toujours le texte... », Saint-Ogan dans *Phénix* n° 22, 1972, p. 6.

37. Thérèse Lenôtre, Pierre Humble et Adhémar de Montgon. Ce groupe de collaborateur sera étudié ultérieurement dans notre étude.

38. « Calmann-Lévy me confia en 1934, l'illustration d'un ouvrage de Jacques Bainville, le seul à ma connaissance que celui-ci fit pour les enfants. », *JMS*, p. 142.

forme du roman illustré dans la presse en tant qu'auteur complet, en particulier pour sa série *Mitou et Toti* dans *Cadet-Revue* entre 1933 et 1939, qui relève entièrement de cette forme, et dans la série de « choses vues » pendant la drôle de guerre intitulée *Les cahiers du caporal-chef* qui paraît dans *Benjamin* en 1940. Si le support du « roman illustré » est anecdotique chez ce dessinateur, elle l'initie à une autre forme de création pour l'enfant qu'il saura exploiter dans la presse.

Le dessin publicitaire est important dans la carrière de Saint-Ogan car il prolonge l'œuvre dessinée par de nouveaux thèmes et de nouveaux personnages. Il n'est pas simple reproduction de motifs pré-existants. Nous étudierons là les dessins que Saint-Ogan réalise pour des publicités s'adressant directement aux enfants (ou plus précisément à leurs parents, pour des produits destinés aux enfants). Ces dessins ont un double sens : ils sont à la fois des créations narratives originales et des objets publicitaires. La narration est conçue, dans la publicité, pour faire passer des informations sur la marque en même temps qu'une lecture de loisir. Elle associe la marque à des personnages et des mascottes graphiques. Les histoires créées pour la publicité par Saint-Ogan ne sont pas extérieures au reste de son œuvre. Au contraire, elle y sont liées et s'inscrivent dans un même mouvement par leurs thématiques et leurs personnages semblables qui, parfois, s'échappent de la seule intention publicitaire pour vivre leurs propres aventures, comme dans le cas de *Mitou et Toti*. L'attitude de Saint-Ogan montre qu'une œuvre créée pour la publicité est une œuvre à part entière, qui fait appel aux mêmes mécanismes de production malgré une dépendance à la marque qu'elle promeut.

Autour de 1930, Saint-Ogan est le dessinateur officiel de deux marques de produits pour enfants : les chaussures Cecil et les aliments énergétiques Ovomaltine³⁹. Pour elles, en 1929, puis en 1932, il dessine brochures et affiches. Il invente alors deux couples de frères et sœurs qui sont, en réalité, par bien des aspects, complètement interchangeables : Bob et Bobette pour Cecil annoncent *Mitou et Toti* pour Ovomaltine (fig. 191). Dans les deux cas, les couples d'enfants-héros sont déclinés à la fois sous forme d'affiches publicitaires et avec un ou plusieurs fascicules racontant une histoire illustrée par Saint-Ogan. Les fascicules sont disponibles auprès des marques en question : soit dans les succursales des chaussures Cecil pour *Bob et Bobette*, soit par abonnement auprès d'Ovomaltine pour *Mitou et Toti*.

La publicité montre à quel point, chez Saint-Ogan, la création pour l'enfant est imbriquée dans une stratégie commerciale de communication au plus grand nombre, par tous les moyens. Le même constat peut se déduire de son intérêt pour l'illustration de catalogues de grands magasins. Il réalise des dessins originaux pour les catalogues d'étrennes du Bon Marché, de 1935 à 1937. Il s'agit de catalogues spécialement conçus pour la période des fêtes, et donc remplis de jouets et de livres pour enfants. Derrière le contenu

39. Dans la biographie que Chantal Trubert rédige sur son père, le dessinateur Jean Trubert, jeune ami de Saint-Ogan, notre dessinateur est décrit comme le « directeur artistique » des Chaussures Cecil. Chantal TRUBERT-TOLLU, *Jean Trubert et ses amis*, Charleroi : l'Age d'or, 2005 p. 9.

narratif (un petit garçon visitant des mondes merveilleux), l'enjeu publicitaire n'est pas oublié, et Trotinet finit par se rendre au Bon Marché à la fin de l'histoire⁴⁰.

2.1.3 L'émergence d'une culture enfantine multimédia marquée par la circulation entre les supports

Nous nous sommes jusqu'ici limité aux supports imprimés. Or, l'une des caractéristiques de l'intérêt de Saint-Ogan pour la création pour l'enfant est de savoir profiter de son évolution en un ensemble multimédia où les différents supports, quel que soit le moyen d'expression employé, sont susceptibles de dialoguer entre eux et de promouvoir les mêmes œuvres.

Émergence des héros de l'image dans une culture audiovisuelle

Les choix de Saint-Ogan montrent la pertinence de sa perception précoce des évolutions culturelles à l'œuvre dans l'entre-deux-guerres dans le dialogue entre médias. De nouveaux supports culturels, apparus à la fin du XIX^e siècle, contribuent à l'émergence d'une culture audiovisuelle qui ne fera que s'accroître au cours du XX^e siècle⁴¹. L'environnement de l'enfant est modifié en profondeur par des adultes de plus en plus attentifs à son épanouissement personnel et à son bien-être. La pratique de laisser à l'enfant, à l'intérieur de la famille, un espace et des biens propres à l'enfant se généralise. Si, au départ, il s'agit surtout d'objets traditionnels comme les livres et les jouets, les nouveaux médias développent des déclinaisons spécifiques pour le jeune public⁴². À quoi vient s'ajouter une mode grandissante pour les activités collectives visant à occuper les journées de l'enfant et à préparer sa sociabilisation : camps de vacances, scoutisme, activités sportives, fêtes et galas de l'enfance. . . L'adulte bâtit pour l'enfant un environnement culturel prenant en compte les évolutions techniques et médiatiques de la culture adulte⁴³.

Parallèlement au développement de nouveaux médias de divertissement et à leur déclin pour le public enfantin, les supports traditionnels que sont la presse et le livre voient arriver au début du XX^e siècle de nouveaux héros, les héros de l'image. Ils viennent remplacer les Cendrillon, Petit Poucet, Sophie, capitaine Nemo, Robinson Crusoé, du

40. Car naturellement, « tout le monde sait bien que le Père Noël est en relations commerciales suivies avec le BON MARCHÉ » ; catalogue d'étrennes Bon Marché, 1937.

41. La croissance de la fréquentation du cinéma et de l'usage domestique de la radio sont deux des grandes évolutions culturelles des années 1900-1930, même si l'imprimé est encore le vecteur principal de culture. Voir Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, dir. *Histoire culturelle de la France : le vingtième siècle, 4 : Le temps des masses*, Éd. du Seuil, 1998 p. 190-194.

42. Les premières émissions de radio pour enfants sont attestées dès 1930. (LÉVÊQUE, *op. cit.* p. 199).

43. Egle BECCHI et Dominique JULIA, dir. *Histoire de l'enfance en Occident*, Éd. du Seuil, 2004 p. 385-389.

siècle passé : Bécassine, Mickey, Zig et Puce, Babar⁴⁴. La comparaison entre les anciens héros du XIX^e siècle et les nouveaux héros du XX^e siècle appelle quelques observations et clarifications, notamment sur notre terme de « héros de l'image ». La notion de « héros récurrents » pré-existe aux créations du XX^e siècle dans la culture enfantine : le principe de fidélisation du public (à des fins commerciales ou pédagogiques) par la reconnaissance de figures marquantes est déjà employé par les auteurs et éditeurs du XIX^e siècle. Il est logiquement poursuivi au XX^e siècle avec de nouveaux personnages. Mais il ne s'agit pas seulement d'un renouvellement des motifs : la nature de ces motifs change. Les nouveaux héros du XX^e siècle sont directement nés dans l'image, tandis que les anciens héros proviennent d'abord de la littérature écrite ou de la tradition orale. Le Petit Poucet, Sophie, Robinson Crusoé ont toutefois connu des déclinaisons par l'image. D'autre part, les nouveaux héros se présentent sous le double profil de héros exclusivement enfantins et modernes. À l'inverse, une partie des anciens héros sont à la fois transgénérationnels (pour certains nés dans la culture adulte, comme Robinson Crusoé) et anciens ; leurs poids à eux est celui de la tradition et d'une transmission de héros identiques de génération en génération, transmission que viennent rompre les nouveaux héros⁴⁵. Sans doute est-ce le poids de la tradition qui fait d'ailleurs que les anciens héros du XIX^e siècle ne disparaissent pas du tout face à leurs rivaux modernes. Plutôt que d'une substitution, il faut parler d'une cohabitation durable : les nouveaux héros de l'image s'ajoutent à d'anciens héros qui s'adaptent⁴⁶.

La nature visuelle des héros de l'image leur permet d'être facilement identifiables par toute une série d'attributs récurrents. Les anciens héros de l'écrit ont connu eux aussi des phénomènes d'amplification transmédia, notamment via l'imagerie populaire. Mais la conjonction entre l'arrivée des héros de l'image et l'émergence de nouveaux supports de diffusion en font des symboles de la modernité en marche⁴⁷. L'exemple le plus frappant de cette évolution est sans doute le personnage de Mickey Mouse, créé par Walt Disney

44. Saint-Ogan va mettre en image cette confrontation entre les anciens et les nouveaux héros dans *Mitou et Toti* en 1932. Les « nouveaux héros », dont font partie Zig et Puce, mais aussi Mickey et Bécassine veulent renverser le gouvernement des anciens héros. On voit bien que ce que Saint-Ogan compte au nombre des nouveaux héros sont des héros de bande dessinée (fig. 181).

45. Il est alors intéressant de constater que les nouveaux héros de l'image nés dans la première moitié du XX^e siècle vont acquérir pour certains le même statut transgénérationnel que les héros de contes de fées : ainsi de Tintin, d'Astérix, de Spirou, qui finiront aussi par être lus par des adultes.

46. Pour illustrer cette cohabitation, il faut se souvenir que les ouvrages de la comtesse de Ségur continuent à être édités pendant l'entre-deux-guerres. Il faut encore ajouter à cela que l'émergence de héros de l'image n'empêche pas l'apparition de nouveaux héros « textuels », en particulier après la Seconde Guerre mondiale, par exemple avec *Le Club des Cinq* d'Enid Blyton. Enfin, les anciens héros du XIX^e siècle n'en finissent pas d'être réadaptés à la modernité pour de nouvelles générations, à l'exemple des adaptations des contes par Walt Disney.

47. Le paradigme nouveau héros/nouveaux canaux de diffusion est une constante dans les grandes phases de renouvellement de la culture enfantine : à titre d'exemple, les années 1990 voient ainsi arriver en masse la culture japonaise dans le champ de l'enfance. De nouveaux héros radicalement différents, donc, mais aussi une adaptation à de nouveaux canaux de diffusion : télévision, jeux vidéo, etc.

et Ub Iwerks et développé au sein des studios Disney jusqu'à nos jours. Mickey Mouse apparaît en tant que personnage de dessin animé (*Steamboat Willie*, 1928). Dès 1930 le King Feature Syndicate diffuse des *comic strips* de *Mickey Mouse* et des produits dérivés apparaissent portant l'image de la souris⁴⁸. Assurément, Mickey Mouse n'est pas le premier héros de l'image à connaître ce type de notoriété multimédia⁴⁹. Il est néanmoins le plus marquant et le plus durable des héros de cette nouvelle culture audiovisuelle. Pour Thierry Groensteen, dans son analyse de la transécriture, les phénomènes d'adaptations sont particulièrement présents au XX^e siècle et en font un « état historique de la création » favorisant la circulation intermédiatique⁵⁰. Nous pensons pouvoir déceler une autre évolution de la période qui participe du même mouvement : la construction autour de l'enfant d'une culture multimédiatique.

La culture audiovisuelle comme espace d'expansion des héros de Saint-Ogan

Sans doute conscient de ce que les nouveaux médias peuvent lui apporter en termes de diffusion, Saint-Ogan met au point une stratégie d'investissement des supports audiovisuels dont le principe immuable est de garder un lien avec le dessin.

L'échec de la « stratégie Disney » : Prosper l'ours et le cinéma d'animation

À l'image du dessinateur américain Walt Disney, Saint-Ogan voit dans le couple dessin animé/bande dessinée une façon de démultiplier le succès d'une série. Dès 1928, il a en projet un film *Zig et Puce*, projet que les journaux avaient présenté, mais dont il est impossible de retrouver la moindre trace. Il semble qu'il ait avorté pour des raisons mal connues. Dans un article tiré d'un journal non identifié (Ca23/18), vers 1929, Saint-Ogan évoque ainsi son envie de réaliser un dessin animé : « Ce moyen d'expression, le plus direct et le plus complet, lequel d'entre nous ne souhaiterait d'y pouvoir recourir pour faire marcher, parler, danser, chanter sur l'écran les personnages bouffons qui sont nos fils spirituels. » Mais il ajoute à regrets : « À peine ai-je commencé d'esquisser Zig et Puce pour les adapter au cinéma, c'est Alfred qui vient me tirer par les basques de mon habit [...]. Voilà pourquoi je diffère sans cesse la réalisation de mon projet. ». Malgré cette première et précoce déception, Saint-Ogan se lance dans le cinéma d'animation en 1935, à une période que le contexte historique ne rend pas véritablement propice à ce

48. RENONCIAT, EZRATTY et LÉVÈQUE, *op. cit.* p. 83.

49. Toujours aux États-Unis, le grand prédécesseur de Mickey est Félix le chat, lui aussi né dans un dessin animé en 1919 et destiné à des développements similaires en bande dessinée, albums, jouets et autres produits dérivés.

50. André GAUDREAU et Thierry GROENSTEEN, dir, *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [Colloque de Cerisy : 14-21 août 1993], Québec/Angoulême : Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998 p. 19. L'auteur l'explique par quatre évolutions historiques majeures de la période contemporaine : la reproductibilité de l'œuvre d'art par le progrès technique, la multiplication du nombre de lecteurs, le triomphe du roman et l'apparition de nouveaux arts narratifs. *ibid.* p. 13-14.

type d'expérimentation en raison, justement, de la concurrence très forte des productions Disney diffusées en France.

À cette date, l'animation française peine à décoller véritablement. Dès les années 1910, Émile Cohl participe au passage de l'image animée du statut de divertissement de salon à celui de spectacle collectif. Des liens se créent très tôt entre les dessinateurs de presse et pour enfants, et le dessin animé⁵¹. Après la guerre, O'Galop et Robert Lortac franchissent une nouvelle étape en structurant la profession. Lortac s'inspire justement des méthodes américaines pour fonder en 1916 son propre studio de production⁵². Il y forme toute une génération de dessinateurs. Durant les années 1920, Cohl, Lortac et O'Galop défendent l'idée d'un dessin animé français, par opposition aux productions américaines qui, par le procédé du dumping, dominant nettement le marché. Ne pouvant se faire une place dans le secteur de la fiction, Lortac trouve d'abord des débouchés solides à ses films d'animation dans le marché de la publicité ou du film pédagogique. Mais à partir du milieu des années 1930, les productions américaines envahissent également ce domaine. Lortac abandonne l'animation en 1935.

L'objectif de Saint-Ogan en 1935 est de transformer le personnage de Prosper l'ours Prosper l'ours en héros de dessin animé avec le film *Un concours de beauté*. Nous avons connaissance des conditions de réalisation de ce film grâce à des articles parus dans la presse spécialisée. Elles montrent toute la complexité de la création d'un court film d'animation dans les années 1930. La réalisation du film a mobilisé une grande équipe et des collaborateurs variés : une vingtaine de dessinateurs, des opérateurs, des musiciens, des bruiteurs, des monteurs. . . Saint-Ogan y est « dessinateur principal » et son rôle est de réaliser un dessin sur six dans la suite d'images qui composent le film, en vingt-quatre images par seconde. Le reste des dessins intermédiaires servant à créer l'illusion du mouvement est réalisé par l'équipe de dessinateurs. Il fait notamment appel au réalisateur Jean Delaurier et à son équipe⁵³. Saint-Ogan doit aussi se charger de dessiner à part chaque personnage selon des angles de vue différents pour faciliter l'homogénéité graphique. *Un concours de beauté* a nécessité de la part de Saint-Ogan une production intensive de dessins originaux. On saisit bien ici que, du point de vue de la pratique du dessin, la réalisation d'un film implique un rythme de travail très différent de celui d'une bande dessinée périodique⁵⁴.

D'une manière générale, Saint-Ogan déplore les difficultés matérielles et surtout finan-

51. Giannalberto BENDAZZI, *Le film d'animation, 1 : du dessin animé à l'image de synthèse*, trad. par Geneviève VIDAL, Grenoble : La Pensée sauvage JICA, 1985 p. 71-72 ; on peut citer notamment Benjamin Rabier : *Le Mariage de Flambeau*, 1917 ; O'Galop : *Bécassote*, 1919 ; Jean Varé : *Meunier tu dors*, 1931.

52. 1895 n° 59 (décembre 2009) : Marius O'Galop et Robert Lortac, *deux pionniers du cinéma d'animation français*. Voir notamment Sébastien ROFFAT, « L'Atelier Lortac : Cinéma d'animation et publicité dans l'entre-deux-guerres en France », dans : 1895 n° 59 (décembre 2009) : Marius O'Galop et Robert Lortac, *deux pionniers du cinéma d'animation français* p. 218-234.

53. Jean Delaurier (1904-1982) réalise quelques films d'animation pendant les années 1930 et s'associe avec Raoul de Villepreux et Georges Bouisset.

54. article de *Ciné-France* non-daté (vers 1935) et conservé dans le Ca37/7-10.

cières qui empêchent le développement du dessin animé en France :

« Mon regret, c'est que le public ne comprend pas que nous nous heurtons à des difficultés matérielles. On lui donne de beaux dessins américains, il applaudit et dit « ce n'est pas en France qu'on produirait cela ! ». Il ne se dit pas que les fonds manquent ou plutôt l'organisation. »

Selon lui, le film coûte encore trop cher à réaliser par rapport à ce qu'il rapporte et les producteurs ne veulent pas prendre de risques :

« Pensez, Mademoiselle, qu'un film de 300 mètres [une dizaine de minutes] comporte environ 20.000 dessins, coûte 300.000 francs et n'en rapporte - au cours d'une longue carrière - qu'environ 60.000. Il n'est pas un particulier assez fou pour pousser la philanthropie jusque-là ! »⁵⁵

Comme beaucoup de ses collègues français, Saint-Ogan est victime du contexte de la concurrence de Walt Disney puisqu'en 1935 sort le court-métrage *Les Trois petits cochons*. Il s'en amuse dans ses mémoires :

« Que pouvions-nous faire contre les quelques centaines de dessinateurs et d'opérateurs qui travaillaient dans [les ateliers de Walt Disney], nous qui n'avions pu réunir qu'une dizaine de dessinateurs, mal payés, et de formations artistiques différentes »

Il décrit ensuite ironiquement la « concurrence » qu'il représente face au géant américain :

« Reding décrocha une exclusivité au cinéma du Palais Berlitz. Si peu dangereux que nous fussions, la firme américaine, déjà, réagissait...
- Trois mille francs par semaine, demandâmes-nous.
Mickey fut cédé alors pour deux mille cinq cents.
- Deux mille francs, Prosper.
Mickey passa à mille francs
- Bon ! Cinq cent francs par semaine. »⁵⁶

En réalisant *Un concours de beauté*, Saint-Ogan répond aux attentes d'une partie de la profession et du public averti cherchant un Walt Disney français. La sortie du film est l'occasion pour un certain nombre de journaux de rappeler la paternité française du genre patriotiquement attribuée à Émile Cohl, qui meurt en 1938. Mais l'échec de Saint-Ogan, qui explique qu'il n'ait pas réitéré l'expérience, est avant tout l'échec des structures de financement du cinéma d'animation en France. Les critiques commentant dans la presse le film de Saint-Ogan l'accueillent, certes, avec bienveillance, mais beaucoup soulignent qu'il n'a pas la qualité des dessins animés américains.

55. ANDRÉ, Claude. « Le cinéma en France », *CinéFrance*, n.i. (Ca37/5-10).

56. *JMS*, p. 135.

Des liens entre culture audiovisuelle et dessin L'industrie du disque est encore balbutiante pendant l'entre-deux-guerres⁵⁷. Les principales firmes diffusant en France sont Pathé, Columbia, Gramophone, Polydor, Decca. On y retrouve très tôt les héros de Saint-Ogan. En 1932 est éditée une série de disques pour phonographe *Zig et Puce* aux éditions Sam Fox, au format des disques Columbia. La musique est de Zimmermann, les paroles des chansons de Camille Ducray tandis que Saint-Ogan en dessine la pochette. Le contenu de ces disques mêle des chansons et des sketches parlés reprenant les aventures des trois héros. Les aventures de *Zig et Puce* trouvent alors leur place à côté d'adaptation des *Contes* de Perrault. Le catalogue des disques Columbia⁵⁸ de 1932 montre qu'on ne peut pas parler d'invention d'un répertoire à cette date, mais soit de transposition de la littérature enfantine, soit de transformation des comptines et chansons populaires traditionnelles (*Malborough s'en va-t-en guerre, Sur le pont d'Avignon, Au Clair de la Lune, etc.*)⁵⁹.

La dimension graphique est présente dès la pochette qui accueille des dessins d'Alain Saint-Ogan. Ils illustrent et introduisent les différents sketches et imitent volontairement la page de *Zig et Puce* telle qu'elle paraît dans *Dimanche-Illustré* : bichromie rouge et noir, bandeau-titre, suite de cases narratives. On fait appel à la familiarité du lecteur avec sa série favorite. Certains épisodes se réfèrent directement à des planches existantes (« Au cirque », « Chez les nègres », « Lutteurs ») et d'autres inventées pour l'occasion (« Sur la Canebière », « La fête chez Dolly »). Ils ne sont pas narratifs en eux-mêmes car l'histoire qu'ils racontent ne peut être comprise qu'en écoutant le disque qui contient une musique mais aussi un sketch parlé. L'objectif principal de ces dessins reste de faire directement référence à la série en reprenant une imagerie identique.

Le disque n'est qu'une expérience ponctuelle pour Saint-Ogan. La grande innovation audiovisuelle des années 1930 est pour lui la radio⁶⁰. Entre 1933 et 1939, il anime à Radio-Luxembourg des émissions de radio dans lesquelles il raconte les aventures de *Mitou et Toti* qui paraissent dans *Cadet-Revue*⁶¹. Même sur ce support uniquement sonore, Saint-Ogan parvient à trouver une méthode pour mêler ensemble les deux activités que sont l'animation d'émissions de radio et le dessin. Il imagine ainsi le principe du « radio-croquis » : un dessin que l'auditeur réalise sur une grille à points en écoutant les instructions de Saint-Ogan lors de l'émission de radio. Saint-Ogan l'explique de la manière suivante à ses petits lecteurs : « Découpez soigneusement la grille-clé ci-dessous, prenez un crayon bien taillé, et

57. Annie Renonciat situe autour de 1930 les premières adaptations de livres pour enfants en disques. RENONCIAT, EZRATTY et LÉVÊQUE, *op. cit.* p. 123-124.

58. Page publicitaire des disques Columbia illustrée par Saint-Ogan, n.d. (vers 1932), fig. 192 conservée dans le Ca27/31).

59. Christian MARMONNIER, *Comics vinyls : 50 ans de complicité entre la bande dessinée et la musique*, Ereme, 2009 p. 6.

60. Sur le rôle de Saint-Ogan à la radio : Guy LEHIDEUX, « Alain Saint-Ogan homme de radio », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 77 (été 1995) p. 22-23.

61. C'est sans doute de Jean Nohain que lui vient l'idée d'émissions radiophoniques liées à des récits pour enfants. L'ami de Saint-Ogan, directeur de *Benjamin*, propose ainsi en 1934 une déclinaison radiophonique de son roman illustré *Les Histoires de Babylas* (LÉVÊQUE, *op. cit.* p. 200).

mettez-vous à l'écoute samedi prochain, à 20 heures précises, à Radio-Luxembourg : Alain Saint-Ogan, le grand ami des Benjamins, vous fera faire, sur cette grille-clé, un dessin qui vous amusera beaucoup ! Il y aura de très beaux prix pour les gagnants ! » (fig. 240).

Les expérimentations audiovisuelles de Saint-Ogan sont systématiquement liées à ses créations graphiques imprimées. Elles permettent de fidéliser les lecteurs de *Dimanche-Illustré* ou de *Cadet-Revue* et d'étendre encore davantage le public touché par ses séries. Mais il permet aussi au petit auditeur de s'approprier ses séries fétiches, soit par la possession d'objet matériels, là où une revue familiale n'est pas destinée à être conservée, et encore moins par l'enfant, soit par l'imitation de ses héros de papier qu'il apprend à dessiner lui-même. Une exposition de croquis et dessins issus du radio-croquis est organisée dans les locaux de *Cadet-Revue*, exposition à laquelle sont conviés les auditeurs.

Incarnation et appropriation des héros par l'enfant

Autre choix de Saint-Ogan pour amplifier le succès de ses héros grâce aux échanges multimédia : la participation à des dispositifs qui encouragent l'enfant à s'approprier ses héros et se rapprocher d'eux. Deux stratégies sont alors à l'œuvre.

La première stratégie consiste à inviter l'enfant à intégrer les héros de l'image à ses propres jeux. En la matière, les héros de Saint-Ogan donnent lieu à de multiples produits dérivés. Pour reprendre un constat du *Collectionneur de bandes dessinées* :

« Des poupées et coussins créés par Jeanne Lanvin à l'humble marque d'encaustique, du bouchon de radiateur à la sonnette de vélo, de la lampe de chevet aux figurines, du couteau à l'ombrelle, impressionnante est la nomenclature des objets déjà retrouvés à ce jour. »⁶²

Le jouet vient donner une consistance matérielle aux héros. De Saint-Ogan ont été repris principalement Zig, Puce, Alfred et Prosper. Dès les premiers succès de *Zig et Puce* vers 1927, des jouets commencent à être mis sur le marché (fig. 232 : catalogue des Trois Quartiers pour des jouets en bois Zig et Puce en 1929). Les deux héros ne font que suivre la destinée de la plupart des héros de l'image ; Bécassine et Bicot ont eux aussi connu, en leur temps, des déclinaisons sous forme de jouets divers : cheval à bascule, peluches et poupées (fig. 231), jeu de massacre, jouets animés... Il en sera de même pour Prosper et Monsieur Poche.

Par ailleurs, *Dimanche-Illustré* offre à l'enfant-lecteur des produits dérivés *Zig et Puce* livrés avec le journal. Il s'agit généralement de découpages en papier vendus avec le journal, ou à part moyennant un supplément, à chaque Noël⁶³. Les efforts de *Dimanche-Illustré* s'inscrivent dans l'invention du public enfantin par les journaux d'adultes, et la fidélisation

62. DÔLE, *op. cit.* p. 2.

63. Selon Saint-Ogan, le responsable de ces extensions à la série est le journaliste Camille Ducray, rédacteur en chef de l'hebdomadaire, qui soutient l'expansion de la série depuis ses débuts. Rappelons qu'il est le co-auteur des disques *Zig et Puce* qui paraissent en 1932.

de ce public en faisant appel à son sens du jeu. Le support papier limite bien sûr les possibilités, mais certaines réalisations sont à noter, empruntant à des formes classiques du jeu de société : jeu de l'oie (décembre 1928, fig. 190), un jeu de puce (décembre 1929, fig. 189), puzzle (décembre 1930) et un mystérieux « jeu de Zig et Puce » (décembre 1932). *Dimanche-Illustré* édite aussi, en marge des albums *Zig et Puce* un *Zig et Puce mécanos* en 1935, album de découpage et de pliage⁶⁴.

La seconde stratégie incarner en chair et en os lors du spectacle son héros, qui devient plus proche de l'enfant. On peut diviser ces spectacles en deux types : les pièces de théâtre (qui sont pour la plupart l'œuvre du Théâtre du Petit Monde de Pierre Humble) et les galas de l'enfance. Plusieurs pièces de théâtre reprenant Zig et Puce et Prosper, écrites par Thérèse Lenôtre ont été jouées au Théâtre du Petit Monde entre 1927-1935. Les galas de l'enfance et les pièces de théâtre autour des héros de Saint-Ogan s'adressent toutefois à un public sans doute plus restreint que le public de *Dimanche-Illustré*. Ces spectacles et manifestations, marqués d'une événementialisation de la culture enfantine, restent principalement destinés aux enfants de la bourgeoisie parisienne qui se retrouve en été sur les plages du Touquet ou de La Baule. Quant aux fêtes de l'enfance, elle voit les héros de Saint-Ogan s'intégrer dans des événements collectifs de plein air. Zig, Puce, Alfred, Mitou, Toti et Prosper l'ours se sont ainsi trouvés personnifiés par des petits acteurs le temps d'un défilé. Saint-Ogan lui-même se prête au jeu, en posant à côté d'un vrai ours Prosper (fig. 234). On peut aussi rapprocher de ces moyens de diffusion relevant de l'événementiel les concours des plages. C'est la solution choisie par le journal *Le Matin* pour promouvoir la série *Prosper l'ours*. Il organise durant les vacances d'été des concours de plages dans les villes touristiques de la côte française. L'objectif est, pour l'enfant, de réaliser en sculpture de sable un dessin donné dans le journal, en l'occurrence la conclusion de l'aventure de *Prosper l'ours* du jour (fig. 235). À côté des quelques galas « officiels » dont la trace a été conservée par Saint-Ogan dans ses cahiers (fig. 233, Ca26/104) et auxquels il était effectivement présent, il faut ajouter plusieurs galas impromptus, comme ce spectacle au casino du Touquet autour de 1932 où l'on peut voir des enfants déguisés en Alfred et des murs décorés de dessins inspirés de Saint-Ogan.

Enfin, soulignons que le rôle des grands magasins est essentiel comme espaces de mise en scène du succès des héros de l'image. Ils contribuent à rassembler au même endroit les déclinaisons variées des personnages de Saint-Ogan, et à imposer ainsi leur présence. Comme le montrent leurs catalogues, les grands magasins (Bon Marché, Samaritaine, Trois Quartiers, le Louvre) mettent en vente les albums de Saint-Ogan, mais ils déploient également des dispositifs publicitaires variés, dont l'illustration de catalogue n'est qu'un aspect. À l'occasion de la sortie de *Zig et Puce aux Indes* en 1932, Saint-Ogan réalise

64. Cet album est actuellement un des plus rares en raison d'un tirage limité (13 670 exemplaires d'après Dominique Petitfaux) et par voie de conséquence l'album de Saint-Ogan le plus cher (plus de 500 euros à l'argus).

un écriteau illustré à placer dans les librairies. En 1935, ses albums sont mis à part dans une section du catalogue intitulée « Les albums Saint-Ogan ». Les magasins participent à l'amplification du succès, en organisant des animations autour des héros (fig. 230), des décors géants, et des séances de dédicaces dont Saint-Ogan a gardé la trace dans ses cahiers, au magasin du Louvre ou au Bon Marché.

Précocité et limites de la culture transmédiatique chez Saint-Ogan

L'œuvre pour enfants de Saint-Ogan entre 1927 et 1945 est l'exemple précoce d'une culture enfantine transmédiatique. Elle relève manifestement de cet état historique de la création décrit par Groensteen qui voit la forme du récit triompher et guider les interactions entre média⁶⁵. En effet, le point commun des différents produits dérivés et adaptation cités ci-dessus est d'être narrative, y compris pour les médias audiovisuels (feuilleton radiophonique, dessin animé, disques à sketches racontant une histoire, jeux de parcours à découper dans *Dimanche-Illustré*). Dans le cas de Saint-Ogan, c'est son inscription dans une culture à la fois narrative et visuelle qui favorise l'extension vers des supports variés.

Comme nous avons pu le constater, la carrière de Saint-Ogan offre des exemples différenciés de circulation intermédiatique. Le premier cas est l'adaptation : il peut s'agir d'une adaptation d'un support à l'autre, qui constitue davantage une transposition⁶⁶, ou d'une adaptation au sens strict, c'est à dire « la réincarnation d'une œuvre OE1 dans un média différent de celui qui lui servait originellement de support. »⁶⁷. La série *Mitou et Toti* est riche en exemple d'adaptation. Elle voit le jour en 1932 sous la forme de fascicules publicitaires de la marque Ovomaltine et prend la forme d'un roman abondamment illustré. À partir de cette œuvre originelle vont se déployer plusieurs œuvres qui se caractérisent par des changements de supports : la même histoire est reprise, avec les mêmes images, dans l'hebdomadaire *Dimanche-Illustré*, puis en album Hachette. Il s'agit encore là de simples transpositions. À partir de 1933, elle fait l'objet d'une déclinaison radiophonique sous la forme de feuilletons qui, cette fois, procèdent d'une réelle adaptation des aventures initiales à un média différent, la radio.

Le second cas de circulation intermédiatique auquel nous avons été confronté chez Saint-Ogan est la logique commerciale de produits dérivés. Il ne s'agit plus, comme dans

65. Thierry Groensteen souligne que « la sensibilité contemporaine est structurée par la forme récit », au moins depuis l'essor du roman au XIX^e siècle, qui surpasse la poésie par sa réception. Parmi les nouveaux médias du monde contemporain, nombreux sont ceux qui intègrent une dimension narrative, en premier lieu le cinéma, mais aussi, et ce n'est pas anodin chez Saint-Ogan, le jeu. GAUDREAU et GROENSTEEN, *op. cit.* p. 16. À cet égard aussi, parce qu'elle est avant tout narrative, l'œuvre de Saint-Ogan est propice au phénomène de diversification des supports qui est à l'œuvre dans la création pour enfants.

66. Pour reprendre une distinction opérée par Groensteen la « fable » (ou sujet), le « média » et le « discours » ne changent pas tandis que le « texte » change légèrement (quelques images sont retouchées, quelques mots sont supprimés) (*ibid.* p. 273). Le discours est le propos implicite tandis que le texte est la manifestation phénoménologique de l'œuvre (mots, sons, images, etc.).

67. Le « média » et le « texte » changent, mais la « fable » est la même. *ibid.* p. 275.

l'adaptation, de partir d'une « fable » pour l'adapter à un autre média, mais plutôt de concevoir des objets différents, liés à l'objet initial par la récurrence de personnages, par exemple. Dans le cas de *Mitou et Toti*, la série *Serpentin* créée dans *Cadet-Revue* constitue une forme de série dérivée. Nous avons également vu que la série *Zig et Puce* faisait l'objet d'une multitude de produits dérivés sous la forme de jouets, de jeux de société, de disques ou de décors.

Doit-on en déduire que Saint-Ogan est au cœur d'une stratégie de diffusion transmédia au sens où peuvent l'entendre les analystes de la période contemporaine ? Pour le spécialiste des cultures transmédia Henry Jenkins,

« Le storytelling transmédia se déploie sur de multiples plates-formes médiatiques, chaque texte nouveau apportant à l'ensemble une contribution différente et précieuse. Dans la conception idéale du storytelling transmédia, chaque média fait ce qu'il sait faire le mieux : un récit peut ainsi être introduit dans un film, puis se développer à travers la télévision, le roman, la bande dessinée. »⁶⁸

La stratégie multimédia de Saint-Ogan est encore précaire. Les différents univers de ses créations ne dialoguent pas entre eux⁶⁹. Par ailleurs, Saint-Ogan n'intervient pas directement dans toutes ces adaptations, ni ne les contrôlent réellement (comme par exemple les adaptations théâtrales, très libres). Si l'on veut se référer aux termes de l'analyse culturelle contemporaine, la stratégie opérée par Saint-Ogan se rapproche davantage d'une stratégie crossmédia simple⁷⁰ faisant intervenir, à des fins de promotions commerciales, plusieurs médias pour adapter une œuvre, mais sans pour autant que les œuvres engendrées soient narrativement liées entre elles.

Ces réserves faites, il est manifeste que ce début du XX^e siècle voit l'apparition, au sein de la production culturelle pour l'enfant, de stratégies multimédias certes encore limitées mais préfigurant des mises en relation plus cohérente tout au long du siècle.

2.2 Rencontres et sociabilités hors du seul milieu du dessin

La circulation entre les supports est rendue possible par les choix de sociabilité professionnelle du dessinateur. Saint-Ogan profite des possibilités de circulation entre les diverses

68. Henry JENKINS, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, trad. par Christophe JAQUET, A. Colin, 2013 p. 2.

69. Zig et Puce ne rencontrent pas Prosper ou Trac et Boum. En revanche, ils rencontreront, après la guerre, Monsieur Poche.

70. Au sens où l'entend Ghislaine Azémard : « articulation cohérente de différents médias ciblés répondant à un projet de communication ». Ghislaine AZÉMARD, *100 notions pour le crossmédia et le transmédia*, les Éd. de l'Immatériel, 2013 p. 40.

professions de la création pour enfants. Un éditeur peut devenir scénariste d'histoires en images (l'éditeur Maurice Languereau devient Caumery, scénariste de *Bécassine*), une romancière peut devenir éditrice (Magdeleine du Genestoux), un dessinateur peut créer des dessins animés (Benjamin Rabier), un journaliste, fils d'un grand directeur de journal, peut être tour à tour rédacteur en chef d'une revue pour enfants, scénariste, écrivain et présentateur de radio (Jean Nohain dit Jaboune). Si ses débuts dans le dessin pour enfants se font par l'intermédiaire de la presse, il s'attache à nouer des relations hors de ce milieu initial. Nous employons à dessein le terme de « réseaux multimédias » pour désigner des rassemblements de créateurs pour l'enfance ayant des pratiques artistiques différentes, mais travaillant sur des œuvres communes. Ces réseaux supposent par conséquent une même façon d'envisager le public infantin et la culture enfantine.

Pour Saint-Ogan, la formation de réseaux de collaborations au service de l'enfance se produit au sein de deux structures : le Théâtre du Petit Monde et le journal *Benjamin*. Saint-Ogan fera partie du TPM à partir de 1927 et des premières représentations des pièces inspirées de la série *Zig et Puce*. Quant au journal *Benjamin*, Saint-Ogan se lie avec les membres de sa rédaction dès les années 1930 avant de diriger la revue à partir de 1941. À côté des réseaux multimédia, Saint-Ogan commence également à porter un intérêt nouveau aux milieux étatiques. Les liens qu'ils nouent avec les différents ministères du gouvernement de Vichy, que ce soit en lien avec ses activités dans la presse pour enfants ou en tant que dessinateur indépendant, constituent également des nouveautés par rapport à la période précédente. Si les implications politiques de ces réseaux d'État ne sont pas anodines, ils nous intéressent particulièrement comme la démonstration de la perception large que le dessinateur a des sociabilités de la production culturelle pour enfants.

2.2.1 Le Théâtre du Petit Monde, porte d'entrée vers une création pour l'enfant aux professions multiples

Le premier réseau qui va permettre à Saint-Ogan de s'intégrer pleinement au champ de la création pour enfants est celui du Théâtre du Petit Monde (TPM). Troupe théâtrale fondée juste après la guerre, le TPM, par la variété de ses collaborations, de ses centres d'intérêt, et ses liens avec l'édition pour enfants, est un bon exemple de réseau multimédia du début du XX^e siècle.

Contexte historique de la fondation du TPM

Le Théâtre du Petit Monde (TPM) est une déclinaison d'un genre ancien, le théâtre pour enfants. En effet, comme beaucoup d'autres secteurs de la culture enfantine, le théâtre est l'héritier d'une tradition qui remonte principalement au XVII^e siècle. Toutefois, c'est là un domaine moins étudié par les historiens de l'enfance par rapport au roman, à la presse ou encore les mouvements de jeunesse. Les origines d'un art dramatique pratiqué pour et par les enfants sont pourtant connues. Elles sont marquées avant

tout par l'ambition pédagogique qui, jusqu'au XX^e siècle, s'attache à la culture enfantine telle qu'elle est conçue par les adultes. Il n'est donc pas étonnant de retrouver dans le dictionnaire de pédagogie de Ferdinand Buisson⁷¹ un historique du « théâtre d'éducation ». Né au sein des institutions éducatives de l'époque moderne (les collèges, et tout particulièrement les collèges de jésuites), il se développe au XVIII^e siècle et trouve en Mme de Genlis et Berquin des auteurs spécialisés dont les ouvrages continuent d'être édités et lus durant le XIX^e siècle⁷².

Il existe donc, et depuis plusieurs siècles, un répertoire dramatique pour l'enfant, c'est-à-dire fait pour être vu et surtout joué par les enfants. Ferdinand Buisson n'hésite d'ailleurs pas à affirmer les dispositions naturelles des enfants au théâtre :

« La forme dramatique plaît à l'imagination des enfants. Elle contente leur curiosité, leur amour du mouvement. Action et dialogue, n'est-ce pas l'essence de la plupart de leurs jeux ? »⁷³

Jusqu'à l'entre-deux-guerres, en-dehors du théâtre d'éducation, on trouve quelques initiatives éditoriales ponctuelles d'éditions de pièces écrites pour les enfants, chez Stock notamment, ou par Jean Macé chez Hetzel en 1901 (*Le Théâtre du Petit-Château*). À partir du XIX^e siècle, la tradition passée tend à diversifier ses objectifs : divertissement, initiation à l'art, épanouissement de l'enfant au sein du groupe, (autant d'objectifs qui ne sont d'ailleurs pas totalement absents de la tradition du théâtre d'éducation). Le mouvement scout, qui s'épanouit en Europe dans les premières décennies du siècle sur l'impulsion de Baden-Powell⁷⁴, intègre l'importance du jeu dramatique, improvisé ou non.

L'entre-deux-guerres est marquée par une opposition entre deux conceptions du théâtre pour enfants. D'un côté le théâtre d'éducation demeure très présent, avec l'idée que le théâtre peut être un vecteur pédagogique. Dans le sillage des nouvelles conceptions éducatives, Léon Chancerel, avec sa troupe des Comédiens routiers, puis, à partir de 1933 avec le Théâtre de l'Oncle Sébastien, essaye de créer un théâtre d'art, joué par des adultes pour des enfants⁷⁵. De nombreux autres auteurs et pédagogues réfléchissent à ce que doit être un théâtre pour enfants : en 1937, un comité, organisé par la maison d'édition Bourrelier, rassemble éducateurs, dramaturges, bibliothécaires, pour réfléchir à la conception d'un répertoire enfantin dont l'éditeur se fera une spécialité dans une « Collection théâtrale

71. Ferdinand BUISSON, dir. *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*, Hachette, 1882, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24232h> (visité le 28/06/2014) p. 2880-2881.

72. GENLIS, Félicité de. *Théâtre à l'usage des jeunes personnes*, M. Lambert et F.-J. Baudouin, 1779 est toujours édité vers 1850 d'après Buisson.

73. BUISSON, *op. cit.*

74. Sir Robert Baden-Powell (1857-1941), général britannique, fonde en 1908 le scoutisme qui s'implante en France à partir de 1911.

75. Maryline ROMAIN, *Léon Chancerel : portrait d'un réformateur du théâtre français, 1886-1965*, Lausanne [Paris] : l'Âge d'homme, 2005 p. 247-248. Léon Chancerel théorise le rapport de l'enfant au théâtre dans *Le Théâtre et la Jeunesse*, Bourrelier, 1943.

pour la jeunesse »⁷⁶.

La seconde conception, qui se veut en rupture avec la tradition éducative, est notamment représentée par le TPM, fondé en 1919 par Pierre Humble. Il se présente comme l'une des premières initiatives de théâtre de divertissement pour enfants et, en l'absence de concurrence, connaît un bon succès dans les années 1920⁷⁷. Allant à rebours des autres initiatives venues des mouvements de jeunesse et des pédagogues, Pierre Humble cherche d'abord à proposer des spectacles de divertissement, même si la dimension éducative n'est pas complètement absente.

Ambitions multimédias du TPM

L'histoire du TPM, de sa fondation à ses évolutions durant l'entre-deux-guerres, traduit bien une vision ouverte de la création pour enfants où les œuvres sont faites pour circuler d'un support à l'autre, et où les professions sont perméables. À l'origine de la fondation du TPM se trouve le journal pour enfants bimensuel, puis mensuel, *Le Petit Monde* dont Pierre Humble est rédacteur en chef⁷⁸. Le public est donc d'abord essentiellement composé des abonnés parisiens du journal qui se présente comme « Éducatif, littéraire, amusant, sportif » ; il a le soutien du ministère de l'Instruction Publique et accueille dans ses pages des membres de l'Académie française. L'ancrage du jeune théâtre dans la bourgeoisie littéraire et parisienne est encore renforcé par son accueil dans la salle où l'hebdomadaire *Les Annales politiques et littéraires* donne ses conférences depuis 1907⁷⁹. La structure de la rédaction du journal sert d'appui au petit théâtre qui organise des galas et des représentations régulières. Progressivement les activités du théâtre s'étoffent et survivent au journal qui disparaît en 1923. Divers spectacles sont présentés : du cirque, des mimes, des projections cinématographiques éducatives, des grands classiques du théâtre comique revisités pour les enfants (Molière, Labiche, les farces mé-

76. RENONCIAT, EZRATTY et LÉVÊQUE, *op. cit.* p. 64.

77. Nous nous sommes appuyé sur plusieurs sources pour comprendre la vie du TPM. Les Cahiers de Saint-Ogan ont été notre première source. Toutefois, ils ne concernent que les activités dans lesquelles Saint-Ogan était impliqué et ne suffisent donc pas. La Bibliothèque nationale conserve un ensemble de documents sur le TPM issus de la collection Auguste Rondel, se trouvant désormais au département des Arts du Spectacle, rassemblés sous les cotes RF-84738 et suivantes. Ils sont en mauvais état et leur consultation peut s'avérer difficile. On y trouve principalement deux types de documents : des articles de presse, soit collés sur du carton, soit dans le désordre ; les programmes de quelques-unes des principales pièces jouées chaque année. Les programmes donnent à chaque fois l'argument de la pièce et la distribution. Enfin, le journal *Le Petit Monde* dont Pierre Humble est le rédacteur en chef, relate également la vie du théâtre.

78. Édité par François Tedesco et imprimé par Georges Lang, ce journal de divertissement contient essentiellement des romans-feuilletons, quelques illustrations, des chroniques scientifiques et sportives ; il donnera naissance à *La Presse des jeunes*, journal d'informations sérieuses pour enfants, qui n'est pas sans rappeler le *Benjamin* de Jaboune dans sa volonté de proposer aux enfants un « journal comme papa ».

79. Programme du TPM, BnF Arts du Spectacle, RF-84738 : « Tout Paris se souvient des matinées enfantines des *Annales*, dont le programme comportait du cinéma éducateur, des comédies gaies et des attractions de cirque ».

diévaux). Puis, la grande revue « C'est tout un petit monde » représentée à l'occasion du Salon de la maternité et de l'enfance en juin 1921 marque le début d'une formule que le TPM conservera longtemps : faire jouer des enfants avec les comédiens adultes, et surtout, leur faire jouer les rôles principaux.

Dans le même temps, la vision du TPM s'enrichit par la perception des évolutions du répertoire traditionnel de la culture enfantine. Tout d'abord, Pierre Humble commence à concevoir des pièces spécifiquement enfantines au lieu d'adapter les classiques du théâtre pour adultes. S'il se met lui-même au travail et publie quelques pièces⁸⁰, il doit faire appel à des auteurs pour la jeunesse. Les premiers essais sont, par exemple, *L'école sous les obus* de Camille Traversi ou *Coquelicot* d'André de Chastellus, tous deux joués dans le courant de l'année 1921. Il entend également profiter des nouveaux héros de l'image : « Il s'agissait, en effet, de transposer au théâtre la plupart des héros familiers à l'enfance. » Le répertoire enfantin tel que le conçoit Pierre Humble contient à la fois les héros traditionnels (le Petit Poucet, le Bon Petit Diable) et les nouveaux héros de l'image (Bécassine, Zig et Puce. . .).

Malgré quelques tentatives de collaboration avec le Théâtre National Populaire⁸¹, le TPM reste avant tout destiné à un public bourgeois. Il subit les critiques de certains pédagogues, comme Léon Chancerel qui déplore la mièvrerie des pièces, leurs motifs commerciaux et, surtout, dénonce l'exhibition d'enfants-acteurs qu'il voit comme une parodie du système de vedettariat du cinéma « pour adultes ». Il est incontestable que l'entreprise de Pierre Humble s'appuie sur des mécanismes commerciaux qui cherchent à exploiter toutes formes de supports de divertissement, soit en amont (en adaptant des œuvres existantes), soit en aval (en adaptant ses pièces dans des produits dérivés). En 1925, le TPM obtient l'exclusivité du répertoire de la comtesse de Ségur, sans doute de la maison Hachette qui en détient les droits. Hachette crée justement à partir de 1928 une « Collection du Petit Monde » pour laquelle écrivent, entre autres auteurs, des écrivains dramatiques collaborateurs du *Petit Monde* et du TPM, dont Pierre Humble lui-même. En 1929, une série de disques Columbia pour enfants est lancée sous le nom du « Petit Monde » ; là encore, des collaborateurs réguliers du TPM comme Adhémar de Montgon sont présents pour écrire des paroles d'après des comptines enfantines (*Malbrough s'en va-t-en guerre*, *Sur le pont d'Avignon*. . .). Nous ignorons les liens juridiques et financiers du TPM avec ce qui peut être vu comme des produits dérivés. Mais il est clair que le TPM s'inscrit dans une logique commerciale d'expansion multimédia.

Un réseau solide de collaborateurs

Cette logique suppose la constitution d'un réseau de collaborateurs aux profils variés. Nous les classons en trois cercles selon leur degré de participation.

80. Citons, à titre d'exemple des adaptations théâtrales comme *Le Général Dourakine* d'après la comtesse de Ségur (Billaudot, 1939) et *Le Mariage du Savant Cosinus*, inspiré par le célèbre personnage de Christophe (Armand Colin, 1928).

81. BnF Arts du spectacle, 8-RF-84738.

On trouve un premier cercle qui est celui des « fondateurs ». Pierre Humble, naturellement, fondateur du théâtre et dramaturge pour enfants. Mais on peut aussi lui ajouter Moriss, un dessinateur-acteur actif dans les années 1900-1930 ayant déjà une expérience des enfants pour avoir dessiné pour des revues du début du siècle comme *Les Belles Images*. Dessinateur régulier pour le journal *Le Petit Monde*, il tient au TPM une place centrale d'acteur, de metteur en scène, et surtout d'animateur.

Un second cercle est formé par les auteurs auxquels Pierre Humble fait appel pour remplir sa programmation. Ils forment durant les années 1920 et 1930 une équipe régulière et sont tous issus de cercles littéraires et intellectuels. Les liens initiaux avec *Les Annales* ont sans doute leur importance dans le choix des collaborateurs. Ils sont soit des dramaturges célèbres, soit des écrivains pour enfants. Paul de Pitray, petit-fils de la comtesse de Ségur, se spécialise dans les adaptations des romans de sa grand-mère. On trouve aussi parmi les collaborateurs Magdeleine du Genestoux. Les dramaturges Alfred Machard et Fernand Nozière participent également à la création de pièces, apportant une importante caution littéraire⁸². Enfin, le couple Thérèse Lenôtre et Adhémar de Montgon⁸³ font partis des membres les plus actifs. Thérèse Lenôtre est une des dramaturges régulières du théâtre. Elle se spécialise dans les adaptations des histoires en images à la mode comme *Bicot* ou *Zig et Puce*, et, en dehors de ses activités au TPM, est aussi une écrivain pour la jeunesse. Son époux Adhémar de Montgon est généralement employé comme parolier ou compositeur des musiques et chansons qui accompagnent les pièces.

Le troisième cercle est celui des collaborateurs plus occasionnels. Ils ne sont pas pleinement intégrés au réseau dans la mesure où leur participation est souvent conjoncturelle, mais ils sont représentatifs de l'esprit du TPM pour qui le divertissement pour enfants doit être avant tout moral et sain. C'est en effet un adjectif que l'on peut appliquer aux créations des dessinateurs Alain Saint-Ogan, Christophe et Joseph Pinchon mais aussi à Jaboune qui adapte pour le théâtre des personnages qu'il a créé avec Pinchon. Tous forment ainsi une communauté de créateurs travaillant à définir les limites de l'univers culturel de l'enfant : un monde à part, où se croisent des héros anciens et nouveaux pouvant servir de point d'ancrage. C'est à ce troisième cercle qu'appartient Saint-Ogan.

La place de Saint-Ogan au sein du TPM

C'est à ce réseau que Saint-Ogan se lie de façon solide durant les années 1927-1935, puis de façon plus épisodique par la suite. Du 22 décembre 1927 au 12 janvier 1928, la pièce *Zig et Puce*, inspirée des personnages de Saint-Ogan pour *Dimanche-Illustré*, est jouée au Théâtre de la Madeleine, dans une adaptation de Thérèse Lenôtre⁸⁴. Plusieurs

82. Alfred Machard (1887-1962) commence sa carrière de dramaturge et romancier dès le début du siècle, avec des histoires mettant souvent en scène des enfants. Fernand Nozière (1874-1931) est lui aussi auteur dramatique et critique de théâtre, notamment au *Temps* et à *Gil Blas*.

83. Adhémar de Cordebœuf, marquis de Montgon, débute une carrière d'auteur pour enfants dans les années 1930. Il se marie avec Thérèse Lenôtre en 1939.

84. Dans la période indiquée, la pièce est jouée à neuf reprises.

autres représentations de ce type auront lieu les années suivantes, toujours avec Thérèse Lenôtre à l'adaptation. En décembre 1929, c'est *Zig et Puce et le serpent de mer* et en 1934 *Zig et Puce policiers*⁸⁵. En raison de leur succès, ces pièces sont fréquemment reprises au répertoire du TPM : ainsi, en décembre 1928 puis en décembre 1931 à l'occasion du Noël de l'Élysée, la pièce *Zig et Puce* est reprise. *Zig et Puce et le serpent de mer* fait l'objet durant l'année 1930 d'une tournée en province, à Mulhouse, Alger et Strasbourg, notamment. À cela vient s'ajouter la pièce *Prosper l'ours* en 1935 et, de façon plus anecdotique, la pièce *Mitou, Toti et Serpentin*, jouée devant les enfants des ouvriers de l'usine Ovomaltine de Champigny pour Noël 1930. Durant une première période allant de 1927 à 1929, Saint-Ogan reste toutefois en retrait, dans une position d'inspirateur davantage que de créateur. Le TPM profite du succès de *Zig et Puce* et en même temps l'entretient. Une photographie dans *Comoedia* montre le dessinateur sur scène pour saluer à l'occasion de la reprise de *Zig et Puce et le serpent de mer* en décembre 1929 (fig. 229). Il s'intègre à la mise en scène des nouveaux héros de l'enfance presque comme un personnage, celui du « père » de *Zig et Puce*.

Ce n'est que durant les années 1930-1935 que la participation de Saint-Ogan au TPM devient plus importante et qu'il passe d'inspirateur à créateur. D'abord dans les pièces elles-mêmes : pour la pièce *Prosper l'ours*, en octobre 1935, Saint-Ogan dessine lui-même les costumes, comme l'explique Pierre Humble :

« Alain Saint-Ogan notre dessinateur s'est improvisé sculpteur de masques. Alain Saint-Ogan a voulu devenir le propre artisan de son rêve. Chaque jour il vient aux répétitions en apportant pour les essayer sur la tête de nos jeunes artistes le masque féroce du roi, le « Lion », la face grimaçante du chat borgne [...] autant de personnages dus à l'imagination extravagante d'Alain Saint-Ogan. »⁸⁶

Mais l'implication de Saint-Ogan devient de plus en plus visible dans les activités annexes du théâtre, signe d'une plus grande proximité. Durant les années 1929-1930, il illustre quatre romans dans la Collection du Petit Monde chez Hachette et c'est dans cette collection que paraît son roman *Mitou et Toti à travers les âges* en 1938. À cette date Saint-Ogan est parfaitement intégré aux activités du TPM ; il dépasse son statut initial pour approfondir des relations au sein du groupe qui assure le rayonnement de son succès.

Or, Saint-Ogan va remobiliser le réseau du TPM pour d'autres projets sortant du cadre du théâtre. L'examen attentif des Cahiers I et II est alors précieux puisqu'il permet d'assister à la formation d'amitiés, au moins professionnelles, entre Saint-Ogan et des membres du TPM, indépendantes des activités du théâtre.

Thérèse Lenôtre est certainement le membre du TPM avec lequel Saint-Ogan collabore le plus en-dehors du théâtre. Dans une interview donnée à *Toute l'édition*, Saint-Ogan

85. La liste précise des pièces se trouve en annexe 1.4.2.

86. Article non identifié conservé dans le Ca36/131.

l'évoque par ces mots : « Thérèse Lenôtre, que je connais depuis toujours ». La formule, bien sûr, est une convention polie, mais il est possible d'avancer l'hypothèse d'une certaine proximité entre ces deux auteurs pour la jeunesse. Quelques points communs transparaissent : ils appartiennent à la même génération (Saint-Ogan est né en 1895, Thérèse Lenôtre en 1894) et au même milieu social, la bourgeoisie intellectuelle et littéraire du début du siècle (le père de Saint-Ogan était un écrivain, le père de Thérèse Lenôtre est le célèbre historien vulgarisateur Georges Lenôtre). Si l'on en croit les Cahiers (CaI), Saint-Ogan rencontre Thérèse Lenôtre le 22 mars 1927 (première mention est faite de son nom à cette date), soit plusieurs mois avant la première représentation, et une autre mention du 25 juillet indique « déjeuner chez les Lenôtre ». Par la suite, on retrouve d'autres indications de rencontres, et Saint-Ogan sera notamment présent à l'enterrement du père de Thérèse Lenôtre le 9 février 1935. Cette rencontre donne lieu à plusieurs collaborations : Thérèse Lenôtre adapte de façon systématique les personnages de Saint-Ogan. Ce dernier illustre quelques œuvres de la romancière : *Nicole et ses bêtes* en 1928, *Pototo et la T.S.F.* en 1929, *Le Plus Beau Chien du monde* en 1939. La collaboration fonctionne à double sens, puisque c'est dans *Cadet-Revue*, le journal dont Saint-Ogan est rédacteur en chef, que la romancière publiera, à partir d'avril 1939 *Le Plus Beau Chien du monde* avant sa mise en vente par Hachette, toujours illustré par Saint-Ogan. Pendant la guerre, ils se retrouveront au sein de la rédaction de *Benjamin*. Les Cahiers montrent en effet que Saint-Ogan continue de fréquenter Thérèse Lenôtre de plus en plus régulièrement dans les années d'Occupation au moment où ils participent au périodique.

D'autres collaborateurs du TPM sont très présents dans la carrière de Saint-Ogan hors du théâtre, montrant ainsi la solidité du réseau. Pierre Humble lui-même rédige le roman pour enfants *Caddy-Caddy*, publié chez Hachette en 1929, que Saint-Ogan illustre, première incursion du dessinateur dans la science-fiction (voyage dans l'espace, extraterrestres...). Le peintre Armand Leleux est un vieil ami du dessinateur : ils se connaissent au moins depuis 1919 et se voient régulièrement. Lors de la première représentation de *Zig et Puce* en décembre 1927, il dessine les décors de la pièce. Mais d'autres personnalités comme le dessinateur Moriss confirment le brassage de collaborateurs que permet le TPM. Moriss devient ainsi un des dessinateurs réguliers de *Cadet-Revue*. Enfin, il est fort possible que le TPM ou son réseau de collaborateurs ait été le lieu du contact entre Saint-Ogan et la maison Hachette, représentée par Magdeleine du Genestoux, directrice des collections pour la jeunesse. La coïncidence des dates est manifeste : la pièce *Zig et Puce* est créée en décembre 1927 en même temps que sort le premier album de *Zig et Puce* chez Hachette et que *Les Exploits de Bourricot* de Yvonne de Coppet, premier roman illustré par Saint-Ogan édité là aussi par Hachette. Un cercle de sociabilités se lit ici entre le TPM, le secteur jeunesse de Hachette et Alain Saint-Ogan.

2.2.2 Les expériences de *Benjamin* et *Cadet-Revue* : une introduction dans la presse spécialisée pour enfants

Nous l'avons dit : l'arrivée de Saint-Ogan dans le monde de la presse enfantine se produit par des voies détournées. Dans cette aventure, le journal *Benjamin* de Jean Nohain est une structure importante car c'est à travers elle que Saint-Ogan noue des liens avec des acteurs de la presse spécialisée pour la jeunesse. Tous deux mènent parallèlement une expérience de rédaction en chef d'un journal pour enfants durant la décennie 1930 : le premier avec *Benjamin*, le second avec *Cadet-Revue*. Au delà des caractères communs à la presse de l'époque, les revues de Jaboune et de Saint-Ogan se rapprochent par ce qu'elles ne sont pas. Elles diffèrent toutes deux des publications à vocation idéologique et militante comme *Cœurs Vaillants* qui apparaît en 1929 et est lié à l'Union des Œuvres catholiques, *Mon Camarade* qui date, lui, de 1933 et est un relais du Parti Communiste, ou encore *Le Journal de Copain-Cop* des militants laïcs de la Ligue d'Éducation. Il ne s'agit pas non plus de publications populaires de pur divertissement à la manière de celles de la Société Parisienne d'Édition qui domine alors le marché, car elles visent clairement un public bourgeois.

Benjamin et *Cadet-Revue* cultivent en réalité un entre-deux qui, en raison même de sa qualité d'entre-deux a été peu étudié et constitue un groupe à part dans le domaine de la presse pour enfants. Dans le mémoire qu'elle consacre au journal *Benjamin*, Sandrine Durbecq explique très bien ce vide historiographique ; nous avons fait le choix de reproduire la totalité de son analyse qui nous paraît tout à fait juste et, surtout, peut en partie s'appliquer à *Cadet-Revue*, si l'on excepte la question de la bande dessinée :

« 2-3] Comment expliquer, dès lors, la quasi-ignorance dont on a entouré *Benjamin* ; pourquoi est-il l'un des grands oubliés au sein de la presse enfantine de l'entre-deux-guerres ? De nombreux travaux ont été effectués sur la bande dessinée. Ces travaux s'intéressaient aux magazines illustrés comme véhicules de la bande dessinée. Or, *Benjamin* n'en a publié que très peu, et n'a jamais innové dans ce domaine. Il s'est donc trouvé en dehors du cadre des travaux des historiens de la bande dessinée. De même, *Benjamin* n'a jamais accueilli au sein de ses colonnes de propos violents, de discours engagés, il n'a pas été l'organe d'un parti politique, comme a pu l'être *Mon Camarade* ; il n'a, de ce fait, pas retenu l'attention des historiens du politique. Enfin, *Benjamin* a été un journal au tirage restreint, il n'a pas constitué un phénomène populaire, à l'image du *Le Journal de Mickey*, ce qui peut contribuer à expliquer, dans une certaine mesure, le désintérêt dont il a été victime. [...] Étudier *Benjamin* ce n'est certainement pas étudier un journal représentatif de la presse enfantine de l'entre-deux-guerres, bien au contraire : dès sa création, en novembre 1929, et jusqu'en décembre 1939, date à laquelle s'arrête cette étude, *Benjamin* a toujours souligné la marginalité de sa position au sein de la presse enfantine.

»⁸⁷

Pour mieux comprendre la place que ces deux journaux ont pu occuper dans la presse des années 1930, on peut se reporter à l'étude de Mathilde Leriche, alors bibliothécaire de l'Heure Joyeuse, qui dresse dans la *Revue du livre et des bibliothèques* une grille d'analyse des revues existant en 1935. Consciente de leur proximité, elle classe *Benjamin* et *Cadet-Revue* dans une même catégorie :

« Journaux à tendance politique – 1. journaux affichant la neutralité et d'esprit bourgeois conservateur – 2. [...] »⁸⁸

Il est clair que pour la militante de l'éducation populaire et laïque, les deux revues cachent sous des dehors neutres un conservatisme de droite; elle les trouve bien trop conventionnelles et trop artificielles dans la façon de traiter l'enfant comme une « petite grande personne ». Elles sont considérées comme des « journaux passables ». Très critique à l'égard de *Benjamin* qui contient « beaucoup d'idées mal exploitées », elle est plus indulgente envers *Cadet-Revue* qu'elle juge pourtant superficielle et « d'une valeur littéraire moyenne ». Assurément, les deux revues ont dans leur contenu et leur méthode beaucoup de points communs qui reflètent la même vision d'une enfance sage que l'on prépare à l'insertion dans une structure sociale stable.

Cadet-Revue et *Benjamin* sont donc deux expériences de plus dans le secteur encombré de la presse pour la jeunesse des années 1930. La revue de Saint-Ogan s'arrête en 1939, à cause de la guerre, mais *Benjamin* survit jusqu'à la Libération. Saint-Ogan en prend la rédaction en chef en août 1941. Pour *Benjamin*, le mémoire déjà cité a pu profiter des archives privées de Marie-Françoise Dolléans, fille de Jean Nohain, et les informations que nous tirons viennent principalement de ce travail. Dans le cas de *Cadet-Revue*, nous pouvons simplement affirmer que le journal est en grande partie sponsorisé par la marque Ovomaltine qui en achète régulièrement des exemplaires pour les distribuer à ses clients.

Benjamin et son réseau

Benjamin est une expérience, à la fois par l'enjeu qu'il se donne et par sa longévité. Nous ne détaillerons pas ici les tenants et aboutissants qui amènent à la mise en place du journal ni son évolution dans la mesure où ces éléments ont été suffisamment étudiés ailleurs. Il peut toutefois être utile d'en rappeler les traits essentiels. *Benjamin* est le développement de la page pour enfants de *L'Écho de Paris* et est porteur d'une idée, celle de son rédacteur en chef Jaboune : les enfants doivent avoir un journal à l'identique de celui de leurs parents. Dans son livre *J'ai cinquante ans*, Jaboune en parle ainsi :

« Le grand principe de cette page d'enfants [celle de *L'Écho de Paris* avant 1929], puis de mon journal *Benjamin*, était de traiter les enfants comme de

87. Sandrine DURBECQ, « Le journal comme papa "Benjamin" », sous la direction de Pascal Ory et Philippe Levillain, mémoire de maîtrise, histoire, Nanterre : Université Paris X, 1991 p. 2.

88. LERICHE, *op. cit.* p. 2.

grandes personnes et de les prendre toujours au sérieux. [...] C'était un vrai journal comme le journal du matin, avec des articles d'apparence sérieuse et des photographies d'actualité : un journal que l'on pouvait déplier gravement en écartant ses petits bras. »⁸⁹

Ainsi, *Benjamin* imite la forme des journaux d'adultes : grand format, mise en page en colonnes, et s'en inspire aussi pour les rubriques : actualités (y compris politiques : le journal suit la montée d'Hitler au pouvoir), spectacles, roman feuilleton, humour... Il est d'abord édité par Georges Lang, qui est aussi l'éditeur du journal du *Petit Monde* : les réseaux du TPM et de *Benjamin* ne sont pas sans points communs. Il rencontre un grand succès à ses débuts, mais des difficultés répétées dues à des changements successifs d'éditeur entraînent la revue vers un lent déclin à partir de 1933. Malgré une reprise dans les années 1938-1939, *Benjamin* ne parvient jamais à retrouver les nombreux lecteurs qu'il pouvait avoir au début des années 1930. La raison de son succès tient à la fois à la nouveauté de la formule et à l'attraction d'une tranche spécifique du public que Durbecq analyse comme étant la bourgeoisie : le lecteur-type de *Benjamin* serait « le petit bourgeois comme papa » et est vu comme le renouveau et l'avenir de ce groupe social.

De fait, plusieurs indices nous conduisent à affirmer que *Benjamin* est destiné avant tout à une élite bourgeoise cultivée, possédante et conservatrice. Nous avons vu le jugement porté par Mathilde Leriche, qui distingue la revue par son « esprit bourgeois conservateur » ; *Benjamin* n'est-il pas issu de *L'Écho de Paris*, un quotidien conservateur ? Une certaine tenue littéraire est recherchée, tandis que le journal reproduit la culture classique du XIX^e siècle jusque dans son inspiration catholique. Il accueille dans ses pages des auteurs comme Abel Hermant, de l'Académie Française, tandis que les mouvements de jeunesse communistes sont fortement critiqués comme contre-modèles. Par son prix élevé par rapport aux autres illustrés hebdomadaires et son tirage qui reste relativement bas, *Benjamin* ne s'adresse finalement qu'à un public réduit et sélectionné⁹⁰

Ce public est sans doute le même que celui du TPM, et l'idée d'un divertissement « moral et gai » que défend Pierre Humble peut tout à fait s'appliquer à *Benjamin*. Les points communs ne s'arrêtent pas là, car *Benjamin* cède également à la mode des héros illustrés. Son dessinateur vedette est Joseph Pinchon, rendu célèbre grâce à *Bécassine* et qui crée dans *Benjamin* de nouvelles séries scénarisées par Jaboune lui-même (*Amulette et Grassouillet*). Dans les années 1930, Pinchon est déjà âgé (il est né en 1871) et s'impose comme une valeur sûre et de bon goût de l'histoire en images à la française. D'autres dessinateurs comme Erik et Cazanave livrent des dessins humoristiques dans le style de

89. Jean NOHAIN, *J'ai cinquante ans*, R. Julliard, 1952.

90. *Benjamin* coûte 50 centimes, le numéro, ce qui fait de lui un des hebdomadaires pour enfants les plus chers, et ne dépasse pas les 45 000 exemplaires dans les années 1930. Pour comparaison, *Les Belles Images*, à la même époque, coûte 35 centimes et tire jusqu'à 60 000 exemplaires tandis que *Le Journal de Mickey*, pour 30 centimes, dépasse les 300 000 exemplaires. Source : FOURMENT, *op. cit.* p. 409.

ceux que l'on trouve dans les journaux d'adultes⁹¹.

Saint-Ogan et les fêtes de l'enfance Mais si le journal conserve dans ses pages une certaine tenue littéraire, il utilise également pour attirer et fidéliser ses lecteurs des ressorts plus spectaculaires comme celui des fêtes ou « galas » de l'enfance. Nous avons vu un phénomène identique dans le passage du journal *Le Petit Monde* au TPM. Les fêtes sont conçues sur le modèle des galas de charité des adultes, mais exaltent une culture et des héros propres aux enfants, censés les fédérer en un groupe homogène. Ces rendez-vous annuels du journal permettent de rassembler les lecteurs (les « Benjamins ») comme une grande famille et proposent des attractions variées qui encouragent l'épanouissement d'une culture enfantine où, tout comme au TPM, références modernes et références traditionnelles se mêlent. Ainsi, lors d'un « défilé des livres pour la jeunesse », le 10 mai 1934, *Zig et Puce*, présentés par Pierre Humble et Saint-Ogan, côtoient des héros anciens de la littérature enfantine comme Robinson Crusoé et Don Quichotte, mais aussi des héros plus récents comme le Sapeur Camember et Bécassine.

Saint-Ogan est un invité régulier de ces grandes fêtes à la suite du succès de *Zig et Puce*, puisqu'il est dorénavant membre de cet univers culturel enfantin et qu'il a dès lors un rôle à y jouer. Il existe entre Jaboune et Saint-Ogan des liens professionnels, mais sans doute aussi des liens personnels. C'est le père de Jaboune, Franc-Nohain, qui fait entrer Saint-Ogan à *L'Écho de Paris* en 1920⁹² ; Jaboune lui-même sera responsable de la page pour enfants du journal à partir de 1921, à une époque où Saint-Ogan y est un des principaux dessinateurs humoristes. De la même manière que pour Thérèse Lenôtre, la proximité professionnelle est manifeste : Saint-Ogan et Jean Nohain ont tous deux un père journaliste et une mère auteur pour la jeunesse. Mais c'est à partir de 1928 que leurs rapports sont de plus en plus fréquents autour de *Benjamin* et de l'enfance. Ainsi, le 31 mai 1928, Jaboune organise une kermesse enfantine dans le cadre de *L'Écho de Paris* et en collaboration avec les magasins du Printemps. Saint-Ogan et Joseph-Porphyre Pinchon sont présents avec Jaboune en tant que « trois grands amis des petites filles et des petits garçons sages », comme le dit la réclame. Les trois hommes sont ou ont été des collaborateurs de *L'Écho de Paris*. Saint-Ogan traverse alors sa grande vague de succès grâce à *Zig et Puce* ; il est un « nom » de la culture enfantine. Puis, c'est en mars 1932 que Saint-Ogan participe à une émission de radio de *Benjamin*. La même année, le 28 avril, il est présent à une fête de *Benjamin* au Cirque d'Hiver ; c'est un gala de charité avec clowns, chanteurs, peaux-rouges. . . Saint-Ogan y est présent en qualité de dessinateur de *Zig et Puce*, en compagnie de Christophe, Poulbot et Pinchon. Il participe à un défilé de

91. Erik (1912-1974) débute à *Benjamin* comme dessinateur pour la jeunesse avant de lancer sa propre revue, *Oscar Bill, le roi des détectives* en 1931. Sa production s'intensifie à partir des années 1940. Cazanave, ou Caza (1893-1961) commence dans le dessin pour enfants dès 1922 dans *Les Petits Bonshommes*. Il alterne, au cours de sa carrière des collaborations entre la presse pour enfants et la presse adulte. Source : GAUMER, *op. cit.*.

92. *JMS*, p. 55.

« douze petits Alfreds ». Chaque année, *Benjamin* organise un gala de ce type et Saint-Ogan est fidèle au poste, jusqu'à celui des Arts Ménagers en juin 1935, où se trouve un stand *Benjamin*⁹³. La perception de ce succès auprès des enfants est sans doute une des raisons qui poussent Saint-Ogan à tenter lui aussi, à travers *Cadet-Revue* l'expérience du journal reposant uniquement sur la notoriété d'un auteur.

Deux équipes de journalistes différentes mais complémentaires

Si *Cadet-Revue* et *Benjamin* entretiennent de nombreuses différences formelles⁹⁴, elles se rejoignent aussi sur de nombreux points. Le nom de la revue de Saint-Ogan qui semble presque un clin d'œil au journal de Jaboune, comme si les deux revues se partageaient deux âges de l'enfance. Le « cadet » profite de l'expérience et des méthodes éprouvées par son prédécesseur.

À quelques exceptions près, les équipes respectives des deux journaux sont distinctes et peu d'auteurs collaborent à la fois à *Benjamin* et à *Cadet-Revue*. Les exceptions restent toutefois intéressantes puisqu'il s'agit de Thérèse Lenôtre et Adhémar de Montgon, que nous avons déjà croisé au TPM et dont nous avons souligné la proximité avec Saint-Ogan. Ils participent aussi bien à *Benjamin* qu'à *Cadet-Revue* et font le lien entre les différents espaces du réseau de Saint-Ogan. Mais, eux mis à part, aucun journaliste n'est présent dans les deux journaux à la fois. L'explication la plus simple est celle de la différence de contenu : l'orientation vers le divertissement amène davantage d'écrivains pour la jeunesse et d'humoristes à *Cadet-Revue*, tandis que *Benjamin* attire plutôt des journalistes.

Une équipe se forme autour de Saint-Ogan pour animer et remplir les colonnes de *Cadet-Revue*. Ce sont d'abord des dessinateurs : Saint-Ogan, mais aussi son frère Bert-Malet. Les autres dessinateurs sont issus de milieux dont Saint-Ogan est familier : des dessinateurs-humoristes comme Maurice Sauvayre, comme lui sociétaire aux Humoristes, qu'il a connu en collaborant à *L'Intransigeant* dans les années 1920, des dessinateurs pour enfants comme Sven Sainderichin, le futur dessinateur au service du scoutisme unioniste (protestant) qui fait sans doute là ses débuts, et enfin des dessinateurs qui, comme Saint-Ogan lui-même, naviguent entre les deux domaines comme Moriss, le dessinateur-comédien du TPM. Le fonctionnement est alors le même que dans *Benjamin* : un dessinateur principal, plus connu, a en charge les « histoires en images » à suivre (Saint-Ogan est à son journal ce que Pinchon est au journal de Jean Nohain) tandis que les autres livrent surtout des petites vignettes humoristiques courtes et des *strips* d'une page au maximum. En plus des dessins qu'il livre sous son nom, Saint-Ogan dessine sous le pseudonyme de Michel Lefebvre (deux de ses nombreux prénoms à l'état civil). Il est également possible qu'il soit l'auteur des dessins signés Al-Ber qui reprennent généralement d'anciens gags

93. Voir en annexe la liste des galas de la jeunesse, 1.4.3.

94. Ainsi, la place de l'image est bien plus importante dans *Cadet-Revue*. En revanche, son contenu rédactionnel est plus traditionnel et on n'y retrouve pas l'ambition novatrice du « journal comme papa » qui est celui de *Benjamin*.

de Saint-Ogan, peut-être avec son frère Bert-Malet (Al-Ber vaudrait alors pour Alain et Bertrand).

Du côté des rédacteurs, *Cadet-Revue* cherche des collaborateurs dans trois domaines : la littérature pour enfants, la littérature pour adultes, le journalisme. Beaucoup d'auteurs pour enfants sont en effet des collaborateurs réguliers, dont certains sont passés par le TPM : Magdeleine du Genestoux, Alain Duval, Marc Laury, Marcelle Mansuis, Thérèse Lenôtre. Enfin, on trouve un grand nombre de journalistes dont la présence peut s'expliquer par le réseau personnel du Saint-Ogan dessinateur humoriste dans la grande presse. C'est dans ce groupe que l'on trouve la plus grande polyvalence. Ainsi, Georges Fronval est un collaborateur régulier à *Cadet-Revue*, sous son principal pseudonyme⁹⁵ ou sous le pseudonyme de Germain Fontenelle, tout comme Alex Surchamp, journaliste-radio et ami de Saint-Ogan, ou Pierre Sainderichin, le frère de Sven. *Cadet-Revue*, comme *Benjamin*, entretient une cohabitation entre l'univers plus traditionnel de la littérature pour la jeunesse et celui du journalisme. On voit là encore comment Saint-Ogan mobilise un réseau de personnalités qui ne sont pas toutes des spécialistes de l'enfance et viennent de domaines extrêmement variés.

Il n'est pas sans pertinence de signaler les liens entretenus avec le scoutisme par les deux revues⁹⁶. Les deux journaux contiennent des rubriques « scoutes » faisant la promotion de ce mouvement en plein essor en France. Pour *Benjamin*, il s'agit notamment du récit de la vie de Baden-Powell écrite par André Reval. Il est un habitué des galas de la jeunesse de *Benjamin* et il écrit parfois dans le journal sous le pseudonyme de André Rolland. Dans *Cadet-Revue*, une rubrique présente régulièrement les activités et le dynamisme du scoutisme sous la signature de « Geai Réfléchi ». Nous avons également déjà signalé la présence des frères Sainderichin qui seront par la suite deux animateurs du mouvement scout protestant. D'autre part, il est évident que les idéaux d'honneur, de courage, d'obéissance au chef, de vie en communauté, prônés par ces revues ne sont pas éloignés des valeurs scoutes.

Le dernier point commun entre *Benjamin* et *Cadet-Revue* dans le type de collaborations qu'ils suscitent est l'expansion de la revue dans l'espace du divertissement enfantin multimédiatique. Il ne s'agit pas seulement de fournir un journal, une lecture, mais de former autour de ce journal une véritable communauté d'enfants ayant des pratiques culturelles identiques. La création de clubs et les fêtes de l'enfance en sont un moyen. Mais surtout, des émissions de radio ont lieu à partir de 1932 pour *Benjamin* et dès 1933 pour *Cadet-Revue*, avec une équipe de journalistes et des rubriques propres à intéresser les enfants. Dans les pages de *Cadet-Revue*, la promotion de la radiodiffusion est une constante.

95. Son véritable nom est Jacques Garnier. Il commence à *L'Intransigeant* dans les années 1920 ; il est possible que Saint-Ogan l'ait connu à cette époque.

96. Le nom de « cadet » est peut-être une référence aux mouvements de jeunesse protestant de l'Union chrétienne de jeunes gens qui désigne ainsi ses membres. Mais si *Cadet-Revue* est, indirectement, un organe de promotion du scoutisme, cela n'est pas son objectif premier.

Saint-Ogan rédacteur en chef de *Benjamin* : une expérience de survie d'un journal sous l'Occupation

Saint-Ogan est contraint d'arrêter *Cadet-Revue* suite à sa mobilisation en septembre 1939. Il n'abandonne pas pour autant l'univers de la presse pour enfant et c'est dans *Benjamin* qu'il va pouvoir poursuivre sa carrière au service de l'enfance durant les cinq années de guerre et d'Occupation. Il trouve refuge dans les pages d'un *Benjamin* nouvelle formule, pour lequel il livre à partir de mars 1940 une suite d'articles ayant pour titre « Les cahiers du caporal-chef » et dans lesquels il décrit, de façon humoristique, son expérience militaire à la Défense Passive. La forme utilisée est celle de l'écriture manuscrite directe, façon « carnets », agrémentée de quelques dessins. À côté de cette série régulière, il livre aussi occasionnellement quelques dessins humoristiques, à la manière de ceux qui se trouvaient dans *Cadet-Revue*.

La prise en main de *Benjamin* par Saint-Ogan dans les années 1940-1944 En effet, avec la guerre, de nouvelles difficultés atteignent un journal déjà affaibli économiquement. Une « série de guerre » dure de septembre à décembre 1939, puis Raoul Pérard, cousin de Jaboune et principal investisseur, se retire. Le destin du journal s'avère alors assez difficile à suivre. De janvier 1940 à mai 1940, *Benjamin* est racheté par l'Édition Sociale Française de Paul Leclerq et fusionne avec le journal *JEF* dont le rédacteur en chef, Jean-François Nicole, remplace Jaboune parti au front. La revue ne ressemble plus du tout aux attentes initiales de son créateur.

Le journal s'arrête et ne réapparaît qu'en juillet 1940, à Clermont-Ferrand, toujours édité par l'ESF, et dirigé à la fois par Jaboune et par Jean-François Nicole. Saint-Ogan y est toujours présent, vivant à Clermont-Ferrand en zone libre. Il publie d'abord de simples dessins humoristiques, puis, à partir d'août 1940, il y commence une nouvelle série régulière, *Trac et Boum*. C'est à l'époque sa seule série pour enfants active. La consultation des exemplaires de *Benjamin* des années 1940 à 1942 laisse apparaître une présence de plus en plus grande de Saint-Ogan. Dès la fin de l'année 1940, il y place d'anciens *strips* de *Monsieur Poche* déjà parus dans *Dimanche-Illustré*, puis à partir de 1941, de *Zig et Puce*, sa grande série à succès. Il reprend également *Mitou et Toti à travers les âges*, un autre de ses succès, en le modernisant. Dans une publicité parue dans *La Revue des familles* en 1941, *Benjamin* est décrit comme « Le journal des jeunes, avec Jaboune et Alain Saint-Ogan ». Le nom du père de Zig et Puce est une fois de plus utilisé comme caution de qualité et c'est durant cette même année que les noms des deux rédacteurs en chef, Jean-François Nicole et Jaboune disparaissent (le second part en Angleterre). Saint-Ogan prend alors la rédaction en chef de la revue dans des conditions que les sources disponibles ne nous permettent pas de mieux définir. Les liens créés avec Jaboune y ont sûrement un rôle à jouer. Dans ses carnets, Saint-Ogan lui-même note à la date du 26 août 1941⁹⁷ « je prends la rédaction en chef de *Benjamin* ». Dans la revue elle-même, cette

97. Reportée dans l'agenda du CaII/21.

passation de pouvoir est plutôt discrète et ne s'affiche qu'en janvier 1942, à l'occasion d'une augmentation de prix. Il reste que le *Benjamin* de ces années d'Occupation est celui d'Alain Saint-Ogan.

Continuité et resserrement des équipes Saint-Ogan ne fait pas de *Benjamin* un second *Cadet-Revue*. Sa place y est d'ailleurs bien moindre. Il ne rédige aucun article et sa participation au dessin descend à environ 40%, presque à égalité avec l'autre dessinateur du journal, le jeune Claude Verrier (35%)⁹⁸. C'est au niveau de l'équipe que se voit la synthèse entre les deux revues. On peut alors diviser la nouvelle équipe en deux groupes. D'un côté les anciens de *Benjamin* et de *JEF* : Jean-François Nicole, qui tient toujours un éditorial en fin de journal, le dessinateur Erik, André Reval qui promeut le scoutisme et soutient bruyamment le maréchal Pétain, E. de Keyser qui rédige des articles sur l'actualité internationale, ou encore Suzanne Minost. La plupart des dessinateurs sont aussi des anciens de *Benjamin* : Claude Verrier, Erik, Serge Trucy. De l'autre côté un groupe de collaborateurs plus proches de Saint-Ogan qui ont déjà occasionnellement participé au *Benjamin* de Jaboune mais qui se font de plus en plus présents. Il s'agit là du couple Thérèse Lenôtre-Adhémar de Montgon, d'Alex Surchamp et de Bert-Malet, le frère de saint-Ogan.

L'expansion médiatique de la revue continue malgré les conditions difficiles. Saint-Ogan lance en 1941 l'idée d'un prix littéraire pour récompenser un futur auteur pour la jeunesse, dans le but de « rajeunir les cadres », mais aussi pour dynamiser la vie de son journal. Le concours a le soutien du gouvernement. Dans le jury se retrouvent de nombreuses connaissances de Saint-Ogan : Thérèse Lenôtre bien sûr, mais aussi les journalistes Pierre Descaves, Camille Ducray et Alex Surchamp. Puis, l'équipe investit à partir de 1942 l'émission radiophonique *Quinze ans*, animée par André Reval, à la Radio-diffusion nationale où est repris notamment le principe du radio-croquis. Les liens entre Saint-Ogan et le journaliste de radio Alex Surchamp permettent de mettre en place une équipe radiophonique solide avec entre autres, le chef d'orchestre Pierre Nast. Quant à André Reval, Saint-Ogan garde des contacts avec lui après la Libération pour l'illustration de brochures d'inspiration scoute comme *Cadet en vacances* ainsi que pour une méthode de dessin.

La revue fondée en 1929 cesse définitivement sa publication en 1944 à la Libération, comme de nombreux journaux parus pendant la guerre. Jaboune n'abandonne pas pour autant le monde de l'enfance : il relance en décembre 1945 un Gala de l'enfance où l'on

98. Claude Verrier est un dessinateur étrangement absent des dictionnaires et encyclopédies sur la bande dessinée, mais par ailleurs connu comme dessinateur de presse (SOLO, *op. cit.* p. 661). Né en 1919, il commence sa carrière dans *Benjamin* à la fin des années 1930 : il y dessine un récit d'aventures intitulé *Oscar*, ainsi que quelques dessins poético-humoristiques. Il est décrit dans le catalogue de l'exposition *Humour 42* comme un héritier d'Alain Saint-Ogan. Après la Seconde Guerre mondiale, on le piste dans quelques journaux pour enfants comme *Lisette* ou *Francs-Jeux* (source principale : lambiek.net).

retrouve de nouveau Saint-Ogan, Poulbot et Pinchon (Christophe est mort le 3 janvier de cette même année). Enfin, il tente en 1946 de relancer un journal pour enfant, *Le Petit Canard*, pour lequel Saint-Ogan livre une courte histoire (*L'Œuf magique ou la prudente fillette*) et qui survit jusqu'en 1949. Toutefois, le monde de la presse pour la jeunesse française connaît alors de plus importants bouleversements et Jaboune ne parvient pas à y retrouver sa place.

2.2.3 Un intérêt nouveau pour les réseaux d'État pendant le régime de Vichy

C'est sous le régime de Vichy, qui contrôle entre 1940 et 1942 la partie de la France non-occupée par les Allemands, que se trouvent les origines de l'insertion de Saint-Ogan dans des réseaux d'État, plus politiques et institutionnels que ceux qu'ils fréquentent jusqu'ici. Ils constituent, eux aussi, une forme d'ouverture hors du champ professionnel du dessin. En 1940, Saint-Ogan est un dessinateur célèbre à la production toujours abondante. *Zig et Puce* fête ses quinze ans d'existence et le dessinateur commence *Trac et Boum* dans le journal *Benjamin*. La guerre vient déstabiliser la carrière de Saint-Ogan. Les conditions de travail en zone Sud, que l'on devine difficiles, peuvent en partie expliquer d'une part le resserrement autour de réseaux connus, d'autre part le rapprochement de structures institutionnelles et en particulier du gouvernement de Vichy. Ce dernier, justement, porte un intérêt particulier et nouveau (comparativement aux gouvernements précédents) pour la culture enfantine, et les créateurs pour l'enfance doivent donc compter avec un nouvel acteur : l'État. Saint-Ogan a su profiter des commandes de l'État au point d'être constamment sollicité pour les productions de dessins pour enfants. C'est peut-être moins au régime de Vichy qu'à sa politique dirigée vers l'enfance qu'il s'associe.

La mobilisation des dessinateurs pour enfants par le régime de Vichy

Les historiens qui se sont penchés sur la question de la propagande sous Vichy ont souligné la place centrale donnée à la jeunesse dans la rhétorique totalitaire de la Révolution Nationale. Lors du colloque sur *La Propagande sous Vichy* organisé par Laurent Gervereau en 1990 à la BDIC, une longue présentation de Bernard Comte est dédiée à l'encadrement de la jeunesse⁹⁹. Comment expliquer l'importance de la jeunesse aux yeux de ce régime gérontocratique ?¹⁰⁰. Il faut pour cela la replacer dans la rhétorique de la Révolution Nationale voulue par le maréchal Pétain ; l'enjeu initial est de transformer la

99. Bernard COMTE, « Encadrer la jeunesse », dans : *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, sous la dir. de Laurent GERVEREAU et Denis PESCHANSKI, [catalogue de l'exposition organisée par le Musée d'histoire contemporaine de la BDIC à l'Hôtel national des Invalides du 17 mai au 21 juillet 1990], Nanterre : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990.

100. Le paradoxe est soulevé par Emmanuel Mounier dans « La jeunesse comme mythe et la jeunesse comme réalité », article de sa revue *Esprit* de décembre 1944.

société française pour créer un « homme nouveau », et, dès lors que les générations précédentes sont jugées corrompues par une éducation immorale, la jeunesse des années 1940 est vue dans les potentialités d'avenir qu'elle contient¹⁰¹. En visant en priorité l'enfant, plus malléable que l'adulte, la Révolution Nationale augmente ses chances d'aboutissement. Une autre raison, plus pragmatique, est la nécessité de reprendre en main une jeunesse que l'on juge menacée à la fois par la délinquance consécutive à la débâcle et par une récupération soit par l'opposant allemand, soit par la résistance communiste¹⁰².

L'intérêt du régime de Vichy pour la jeunesse passe par deux biais : d'une part l'encadrement, d'autre part la propagande. Le premier, dont le détail ne nous intéresse pas ici, aboutit à la mise en place d'institutions officielles visant à surveiller les structures éducatives déjà existantes¹⁰³. La constitution d'une propagande nous intéresse plus particulièrement dans la mesure où Saint-Ogan y participe en tant que dessinateur.

En effet, l'objectif du régime n'est pas seulement d'encadrer cette jeunesse au sein d'institutions ralliées à sa cause ; l'enjeu va plus loin, puisqu'il s'agit de former les esprits dans le sens de la Révolution Nationale¹⁰⁴. D'où un travail à proprement parler de propagande dirigée non vers les parents mais vers le public enfantin. Cette propagande souffre toutefois d'un certain manque de coordination, puisqu'elle fait entrer en concurrence le SGJ, qui contient un service de Propagande des Jeunes, et le Secrétariat général à l'Information qui chapeaute pour le régime l'ensemble des actions de propagande et mène, à partir de 1941, sa propre politique en direction de la jeunesse¹⁰⁵.

La politique du régime de Vichy en direction de la jeunesse est un contexte de travail nouveau pour les animateurs de l'enfance, plus qu'un véritable mouvement organisé. Alors

101. Laurent GERVEREAU et Denis PESCHANSKI, dir. *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, [catalogue de l'exposition organisée par le Musée d'histoire contemporaine de la BDIC à l'Hôtel national des Invalides du 17 mai au 21 juillet 1990], Nanterre : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990 p. 32 et suivantes.

102. Selon Wilfred Halls, l'origine idéologique de l'intérêt du régime envers la jeunesse se trouve en partie dans le maurrassisme et sa vision d'un corps social ou instituteur et curé transmettent, ensemble, les valeurs de respect de l'ordre social et du travail à la jeunesse. Wilfred Douglas HALLS, *Les Jeunes et la politique de Vichy*, trad. par Jean SÉNÉMAUD, Syros alternatives, 1988 p. 403.

103. Est créé un Secrétariat d'État à l'Instruction Publique qui assure le contrôle des écoles, lycées et universités, tandis qu'un Secrétariat général à la Jeunesse, nouvellement créé, oriente la politique générale à destination de cette frange de la population. Le but de ce dernier est notamment de coordonner l'action des mouvements de jeunesse et des instances de prise en charge de la jeunesse en dehors de l'école. Dirigé par Georges Lamirand jusqu'en 1943, le SGJ se teinte d'une coloration socio-chrétienne, fortement liée au scoutisme.

104. Dans les discours du maréchal, de son entourage, ou des membres du SGJ émerge une volonté presque mystique qui donne à la jeunesse la responsabilité de la reconstruction de la France, l'identifiant à un martyr devant payer pour les fautes des générations antérieures. La nouvelle jeunesse de la France a pour modèle l'antithèse du jeune corrompu et immoral de l'entre-deux-guerres, portant en lui les qualités suivantes : propreté physique et morale, amour de l'effort, esprit d'obéissance, gaieté et espérance en l'avenir. Voir Pierre GIOLITTO, *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991 p. 438 et suivantes..

105. COMTE, *op. cit.*

qu'auparavant, ils étaient peu sollicités par l'État, ils trouvent dans le nouveau régime un interlocuteur inédit et leur production est surveillée et censurée. Mais la politique du régime est trop dispersée, et traversée par des courants idéologiques contradictoires, pour qu'on puisse véritablement parler de l'enrôlement de toute une profession. Pour les propagandistes du régime de Vichy, les dessinateurs jouent un rôle essentiel dans la diffusion d'une propagande par l'image, à une époque où le dessin n'a pas encore été supplanté par la photographie¹⁰⁶. Les traces de cette mobilisation des dessinateurs se trouvent dans les fonds d'archives du régime où sont détaillées les commandes passées aux différents dessinateurs¹⁰⁷. De plus, certaines institutions comme la B.D.I.C. conservent des fonds d'affiches et de prospectus de l'époque. Deux supports, particulièrement, retiennent leur attention et les poussent à solliciter les services de dessinateurs : la presse (dont la presse enfantine, naturellement) et l'affiche.

La presse est surveillée dans le régime mis en place par le maréchal Pétain et son entourage, y compris la presse enfantine. Si la zone nord est marquée par la disparition de nombreux illustrés, la zone sud offre aux journaux (y compris à ceux repliés depuis Paris) une plus grande longévité, souvent subordonnée à une réduction des formats et une suppression des bandes importées des États-Unis. Trois tendances marquent la presse illustrée pour la jeunesse durant la Seconde Guerre mondiale : un retour partiel à la formule archaïque du texte sous-jacent à la place des bulles, une arrivée massive de dessinateurs français qui viennent pallier l'absence des bandes américaines, un nombre très réduit d'albums publiés¹⁰⁸. Faire l'apologie du nouveau régime (ou, plus souvent, du maréchal Pétain) est un trait fréquent dans plusieurs revues pour enfants, comme *Fanfan la tulipe*, *Le Journal de Mickey* et *Robinson*¹⁰⁹.

L'autre confrontation des dessinateurs avec le régime de Vichy se produit à l'occasion d'illustrations d'affiches et de tracts pour les enfants, lors de fêtes célébrées par le régime comme la fête des mères. La propagande par l'affiche dessinée a prouvé son efficacité lors des luttes politiques des années 1930 ; Vichy n'invente donc rien à cet égard, sauf peut-être l'adresse à un nouveau public, l'enfance. Dès 1941, le Secrétariat général à l'Information possède un logotype qu'il appose sur ses affiches. Pour les différentes éditions de la fête

106. Notons toutefois que le régime de Vichy n'oublie pas complètement la photographie, notamment dans un abécédaire du Maréchal illustré de photographies qui paraît en 1943. C'est un outil de propagande qui émerge doucement à cette époque.

107. Nos recherches nous ont principalement amené à dépouiller les fonds F41 269 et 285 (services de l'information) et F41 293 (service de la propagande à destination de la jeunesse).

108. GERVEREAU et PESCHANSKI, *op. cit.* p. 180 et suivantes.

109. À ces journaux qui soutiennent sans trop d'émous le régime du maréchal Pétain, il faut aussi considérer des journaux plus ouvertement collaborationnistes comme *Le Téméraire*, dont le cas a été largement étudié par Pascal Ory. Voir Pascal ORY, *Le Petit nazi illustré : une pédagogie hitlérienne en culture française, "Le Téméraire", 1943-1944*, Éditions Albatros, 1979. Il ne faut toutefois pas en tirer une généralisation : ce titre spécifique, paraissant en zone occupée, ne résume pas l'ensemble de la presse enfantine des années 1940-1944.

des mères, des dessinateurs comme Philippe Grach et André Galland sont sollicités¹¹⁰.

Une observation s'est imposée chez les historiens de la propagande sous Vichy : l'appel aux dessinateurs n'a pas fait l'objet d'une politique de suivi cohérente, mais plutôt d'un éparpillement des sollicitations. Il n'y a guère eu de fidélisation qui aurait abouti à uniformiser le style de Vichy, ou à établir des liens forts avec la communauté des dessinateurs. Laurent Gervereau observe par exemple dans le cas de l'affiche que, malgré les nombreuses affiches de propagande commandées par le régime, « Il n'y a pas de dessinateur attiré ou attaché au Secrétariat général à l'Information. »¹¹¹. Dans le cas de la presse enfantine, la focalisation s'est faite sur des thèmes relativement neutres (patriotisme, mystique colonisatrice...) qui n'approfondissent pas les idées les plus extrêmes du régime mais suivent des thématiques déjà présentes avant guerre.

Saint-Ogan et la propagande d'État à destination de la jeunesse

En tant que rédacteur en chef de *Benjamin*, Saint-Ogan est directement concerné par la question de la propagande vers la jeunesse. À la lecture du « *Benjamin* de guerre », on est frappé par l'exaltation du régime de Vichy et de la figure de Pétain qui l'envahit. Jean-François Nicole et André Reval incitent les jeunes lecteurs à suivre les préceptes du maréchal dont les discours sont souvent repris et les collaborateurs présentés. La participation directe de Saint-Ogan à cette opération de propagande n'est pas réellement présente dans *Benjamin* : pas d'allusions dans ses textes, ni dans ses récits, même masquées, à la Révolution Nationale, si bien qu'il est difficile de distinguer son rôle dans le tournant pétainiste que connaît le journal. Néanmoins, il a incontestablement fait partie des dessinateurs enrôlés au service de la propagande¹¹².

Pour maintenir son journal, Saint-Ogan reçoit le soutien des autorités. À la suite d'une impression non-réalisée de tracts et d'affiches pour la campagne de propagande de Noël 1942, le gouvernement se retrouve avec une somme qu'il décide de partager entre une liste de journaux en échange d'un « effort spécial » pour publier « documents, appels et suggestions diverses ». Parmi ces sept journaux, six sont des organes de mouvements scouts et le dernier est *Benjamin*, qui reçoit d'ailleurs la plus grosse part, sept mille cinq cents francs, versée en février 1943. Durant cette même année 1943, *Benjamin* publie un numéro « spécial Colonies » subventionné par le ministère des Colonies qui achète cent quarante-trois numéros. Enfin, le 22 décembre, une lettre de Saint-Ogan parvient au Secrétariat général de l'Information¹¹³. Il y demande une subvention comme une « récompense » à

110. Certaines de ces affiches sont conservées à la B.D.I.C.

111. Laurent GERVEREAU, « Les affiches », dans : *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, sous la dir. de Laurent GERVEREAU et Denis PESCHANSKI, [catalogue de l'exposition organisée par le Musée d'histoire contemporaine de la BDIC à l'Hôtel national des Invalides du 17 mai au 21 juillet 1990], Nanterre : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990 p. 149.

112. Pour la liste exacte de ses travaux pour le régime de Vichy, se reporter à l'annexe 1.5.1.

113. Voir l'édition de la lettre en annexe 1.5.2.

la bonne volonté de l'éditeur et de l'équipe de rédaction lors d'occasions précédentes. Le gouvernement adhère aux vues de Saint-Ogan et commande 1200 abonnements pour les distribuer dans les écoles rurales. La facilité d'obtention de cette subvention laisse à penser que *Benjamin* est un journal bien en vue du régime de Vichy¹¹⁴ et que Saint-Ogan entretient les relations au sein des ministères.

À voir l'activité de Saint-Ogan dans les années 1940-1944, on se rend rapidement compte que son rapprochement avec la propagande étatique va au-delà de la rédaction en chef de *Benjamin*, même si la revue constitue assurément son lien principal avec l'État français. Il est amené à plusieurs reprises à travailler pour les services de propagande et réalise des affiches destinées aux enfants. Les grandes fêtes traditionnelles du régime sont souvent l'occasion de toucher la jeunesse. Saint-Ogan dessine les affiches du concours « Une surprise au Maréchal » pour Noël 1940 (voir fig. 187). Pour ce concours, les enfants doivent dessiner « le coin de France » qu'ils aiment le mieux et l'envoyer au Maréchal Pétain. Il est organisé en collaboration avec *Benjamin* et c'est sûrement au titre de dessinateur principal du journal, à une époque où il n'en est pas encore rédacteur en chef, qu'il est sollicité.

Saint-Ogan dessine aussi plusieurs couvertures de brochures : celle de l'*Almanach des jeunes de France* en 1940 et le programme de l'arbre de Noël 1941, présidé par le ministère de l'Intérieur. On le retrouve dans les opérations de propagande pour le lancement de la première fête des mères en mai 1941 (voir fig. 188) : il réalise une affiche pour inciter les enfants à y participer. Toujours en 1941, il dessine un jeu de l'oie intitulé « Le Voyage impérial », sur le thème des colonies, peut-être pour le ministère des Colonies. Enfin, travail plus complexe, en septembre 1942, Saint-Ogan livre une commande de trente dessins pour la décoration des salles de classes sur le thème de « La France que nous aimons » ; les dessins de Saint-Ogan sont censés servir de modèles aux enfants pour qu'ils décoorent eux-mêmes leur classe¹¹⁵. Ces dessins énumèrent de grandes figures de l'histoire de France (Richelieu, Napoléon) à recopier par les enfants. Ils concordent avec la volonté d'exaltation d'une Histoire de la France traditionaliste, tout en exploitant le potentiel pédagogique du dessin.

La régularité des commandes (au moins une par an de 1940 à 1944) fait de Saint-Ogan un interlocuteur privilégié du régime. Son cheminement part de la rédaction en chef de *Benjamin* pour se poursuivre dans des projets indépendants du journal. Il est particulièrement significatif qu'il soit sollicité non seulement pour communiquer avec les enfants, mais surtout pour les pousser à dessiner eux-mêmes (un cadeau au maréchal, ou les héros de la France). Les commandes passées par le ministère de l'Information aux dessinateurs ont été scrupuleusement conservées et peuvent être consultées aux archives

114. CRÉPIN, *op. cit.* p. 87-89.

115. AN, cote F⁴¹ 293.

nationales¹¹⁶. Elles nous renseignent sur les sommes versées par le gouvernement à Saint-Ogan :

2 500 francs pour l'affiche pour la fête des mères (mai 1941).

6 000 francs pour 9 dépliants pour la décoration des écoles (décembre 1941).

8 000 francs pour 31 dessins de décorations des salles de classe, « La France que nous aimons » (juillet 1942).

5 000 francs pour un jeu de propagande coloniale « le Voyage impérial » (mars 1943).

3 000 francs pour des dessins pour l'Almanach des jeunes de France (décembre 1943).

Sa participation à la propagande du gouvernement lui apporte un revenu régulier et continu à une période où les occasions de publier des dessins pour enfants sont maigres (réduction du nombre de revues, augmentation du prix du papier...). Elle permet aussi de faire la promotion de la revue *Benjamin*.

Réseaux de la collaboration contre réseaux de la Résistance

Il est difficile de trancher entre deux opinions : Saint-Ogan travaille-t-il avec les propagandistes du régime de Vichy par conviction politique ou par opportunisme en une période difficile financièrement ? L'absence d'un véritable militantisme actif avant la guerre tend à minimiser la première solution, mais on peut sans doute lui supposer une attraction pour le pétainisme, par anticommunisme et conservatisme. Plus largement, on peut voir une correspondance entre les grands thèmes martelés par le régime auprès de la jeunesse et les motifs récurrents des dessins de Saint-Ogan, en particulier dans *Cadet-Revue*. Le goût pour l'histoire de France, la vision d'une enfance obéissante, débrouillarde sans être frondeuse, le retour à une tradition littéraire européenne, sont après tout présents dans la production de Saint-Ogan.

Ce qui intéresse davantage l'historien est la mise au jour de réseaux de sociabilité d'ordre politique. Dans le cas de Saint-Ogan, elle montre bien l'ambiguïté des réseaux politiques de l'époque. On découvre en effet un Saint-Ogan autant à l'aise avec les ministères de Vichy qu'avec les réseaux de la Résistance, en particulier dans son aile conservatrice.

Les rapports entretenus par Saint-Ogan avec les responsables politiques du régime sont denses. À partir de 1940, des allusions apparaissent dans le CaII (p. 10 à 51) et montrent des rendez-vous réguliers au gouvernement central de Vichy, dans divers ministères (c'est la première fois que Saint-Ogan travaille régulièrement pour un gouvernement). Il se rend ainsi à la Vice-Présidence (une fois en 1940, une fois en 1941), au Secrétariat général de la Propagande, (une fois en 1940, trois fois en 1943, deux fois en 1944), à celui de la Famille (une fois en 1940, une fois en 1942), de l'Éducation Nationale (deux fois en 1942, une fois

116. AN, cote F⁴¹ 285 ; commandes aux dessinateurs. À noter que l'on retrouve dans ce dossier le nom d'Adhémar de Montgon, qui réalise des sketches et pièces de théâtre pour enfants. Saint-Ogan gravite dans un environnement proche par certains aspects du ministère de l'Information.

en 1943). Ces visites sont certainement liées à son rôle de rédacteur en chef de *Benjamin* et aux diverses commandes qu'il réalise. En 1943 est organisé par la revue un concours littéraire de la meilleure nouvelle pour la jeunesse ; il est naturellement patronné par le SGJ et son homologue le Secrétariat d'État à l'Éducation nationale et on trouve parmi les membres du jury des personnalités du régime (comme André Rolland, interlocuteur de Saint-Ogan, au ministère de l'Information)¹¹⁷. Il est intéressant de constater que, après la Libération, elles continuent auprès des ministères des gouvernements provisoires, comme si Vichy avait ouvert un pont entre le monde des dessinateurs pour enfants et l'État. On remarquera toutefois que c'est essentiellement auprès du Secrétariat général à l'Information, et non auprès de celui de la Famille ou de l'Éducation Nationale, qu'il se déplace ; quant au Secrétariat général à la jeunesse, il semble complètement l'ignorer. La relation entre le dessinateur et le pouvoir passe avant tout par la propagande.

D'autre part, certaines déductions nous invitent à penser que Saint-Ogan ait pu avoir des contacts au sein des responsables du régime. Il est depuis longtemps ami avec Camille Ducray, ancien rédacteur en chef de *Dimanche-Illustré*, qui dirige en zone Sud la censure de la presse à Lyon et est nommé président de la Maison de la Presse, nouveau lieu de réunion subventionné par le régime des journalistes repliés en zone Sud. Apparaît également dans les archives du ministère de l'Information le nom de P-E Langlois, qui occupe le poste de « chef du service des contrôles techniques » au moins à partir de 1942. Or, ce Langlois est l'ancien propriétaire de *Cadet-Revue* et il participe à la propagande en direction de la jeunesse. On le retrouve par exemple en charge des subventions versées aux journaux à l'occasion de la campagne de propagande de Noël 1943, qui profite au *Benjamin* de Saint-Ogan. La coïncidence est par trop frappante, et Langlois est le contact de Saint-Ogan auprès du ministère à l'Information.

À côté des réseaux qu'il se crée au sein du régime, Saint-Ogan sait aussi se ménager des relations du côté de la Résistance. N'oublions pas que Jean Nohain, le fondateur de *Benjamin* et ami de Saint-Ogan, part en 1941 pour rejoindre la résistance en Angleterre (et c'est à la suite de ce départ que Saint-Ogan prend la rédaction en chef du journal). Le parcours de Saint-Ogan sous l'Occupation est difficile à déchiffrer tant les indices se contredisent. Il en ressort une attitude hésitante qui le pousse à profiter professionnellement des attentes d'un régime à la recherche d'une politique pour la jeunesse tout en aidant de façon discrète les résistants sur la fin de la guerre. Si l'on suit la classification de Gilles Ragache sur le sort des auteurs pour la jeunesse, il fait partie des « auteurs reconvertis »¹¹⁸.

Les mémoires de Saint-Ogan comportent plusieurs passages éclairants et intéressants

117. Outre des fonctionnaires du régime, le jury rassemble de nombreux amis de Saint-Ogan, professionnels (Thérèse Lenôtre, Alex Surchamp, Camille Ducray, Pierre Descaves) et plus personnel (le vice-amiral Bourragué, famille toulonnaise dont Saint-Ogan est très proche depuis les années 1920).

118. Gilles RAGACHE, « Lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'Occupation et à la Libération (1940-1946) », sous la direction de Serge Berstein, thèse de doctorat, Institut d'Études Politiques de Paris, 1994.

en tant que relectures a posteriori (voire réécritures) des événements. Ses commandes pour Vichy, il les évoque d'un ton badin qui dévoile tout de même, non sans ironie, sa proximité avec les hautes sphères du pouvoir :

« Quelqu'un me propose même de devenir illustrateur officiel du Journal officiel de l'État français. Plaisanterie ! Je me contente de faire quelques affiches qui seront placardées dans les écoles pour recommander aux élèves de bien travailler et de ne pas copier les uns sur les autres. C'est anodin. »¹¹⁹

Les quelques pages qui traitent de la période de l'Occupation n'abandonnent d'ailleurs pas la tonalité amusée du reste de l'ouvrage, et Saint-Ogan semble chercher dans ces années difficiles les « bons moments », se limitant, comme à son habitude, aux petits détails amusants de la vie quotidienne et mondaine à Clermont-Ferrand :

« Certes, chacun était consterné des désastres qui nous frappaient ; pourtant, la joie de se retrouver vivants après la dure épreuve faisait renaître l'espoir. Il fallait s'organiser ! »

Et son optimisme naturel lui fait dire en guise de conclusion :

« La France ne s'en tire pas trop mal !... Grâce au ciel – et prétendre le contraire est une contre-vérité – grâce à de Gaulle, nous sommes dans le camp des vainqueurs. »

Malgré son implication dans la politique de Vichy, il n'est pas inquiet à la Libération, comme, d'ailleurs, la plupart des journalistes pour enfants¹²⁰. L'explication en est sûrement une proximité, à la Libération, avec les milieux de la Résistance. Ragache souligne le rôle de Jean Nohain qui a participé à la Libération de Paris, et qui lave de tout soupçon, à la Libération, certains de ses amis ayant noué des liens avec l'État Français comme Paluel-Marmont. Il est plus que probable que Jean Nohain, le résistant exemplaire, ait permis l'absolution de son ami Saint-Ogan. Dans ses mémoires, il révèle son engagement dans la Résistance, à plusieurs reprises, et sans jamais trop s'y attarder ni s'en vanter.

« Mon modeste appoint à la Résistance où, sous le nom de Lesage – sous réseau Yatagan – je suis rattaché au B.C.R.A. - ne m'apportera par la suite que des émotions minimales. »

Puis plus loin, à propos de la rédaction de *Benjamin* :

« Ses bureaux de la rue du Port serviront plus de boîte aux lettres à la Résistance qu'à la confection du journal, réduit rapidement à une double page pour cause de crise de papier. »

La participation de Saint-Ogan à la Résistance est officialisée administrativement par un document présent dans le CaII (p.46) : une attestation d'appartenance aux F.F.C.

119. *JMS*, p. 166.

120. Selon Thierry Crépin (*CRÉPIN, op. cit.* p. 115) comme d'ailleurs Gilles Ragache (*RAGACHE, op. cit.*), le milieu de la presse et des dessinateurs pour enfants est très peu touché par l'épuration.

réalisée en mars 1948 et disant que Saint-Ogan a « servi en qualité d'Agent P1 du 1er mars 1944 au 10 septembre 1944 au réseau GOELETTE des Forces Françaises Combat-tantes. »¹²¹. Le terme d'Agent P1 désigne des membres travaillant régulièrement pour la Résistance mais conservant leur métier civil par ailleurs.

Une dernière piste, peut-être plus significative, plus précise et plus nuancée, peut être suivie concernant les liens de Saint-Ogan avec les milieux de la Résistance. Il faut rappeler ici que Saint-Ogan entretient des relations d'ordre privé dans l'univers de l'armée de l'air et de la marine. Il est notamment un ami de l'amiral Bourragué, de sa femme Marcelle et de son fils Jackie (qui fera carrière dans l'armée de l'air), autant de noms qui reviennent souvent dans le CaII dès 1922. Il se rend fréquemment auprès de la famille Bourragué dans leur propriété de Toulon¹²². Or, la famille Bourragué est liée à la famille Davet, dont Saint-Ogan fait la connaissance à la même époque. C'est de cette famille que vient le général Jules Davet¹²³ dont le nom apparaît en 1944 dans les Cahiers et aussi dans ses mémoires¹²⁴. C'est peut-être par lui qu'il s'intéresse au mouvement de libération du pays, et par lui qu'il est finalement absout et admis dans les cercles de la Résistance¹²⁵. Dernier détail troublant dans les Cahiers, qui vient encore compliquer la lecture de son parcours : à la date de la lettre au Secrétariat Général de la Propagande (le 22 décembre 1943), Saint-Ogan a noté « lettre de démission au Secrétariat Général à l'Information ». Les informations contradictoires du Cahier viennent plus embrouiller la situation qu'apporter de réelles réponses, dans la mesure où l'on ne trouve aucune trace de cette lettre de démission dans les documents du SGI.

Officiellement résistant, Saint-Ogan sort donc indemne de cette période sombre. Dans *Sans tambours ni trompettes*, livre qu'il rédige juste après la guerre pour raconter sa « drôle de guerre », il décrit son engagement avec un certain détachement : « Comme, ainsi qu'il se doit, j'étais « résistant » », expliquant surtout que ce statut lui permet d'être prioritaire pour le retour à Paris. Pourtant, l'Occupation a sans aucun doute cassé ses réseaux stables d'avant-guerre et l'a poussé à se replier sur la presse pour enfants, à limiter l'expansion médiatique de l'univers enfantin si présent dans les années 1930. Une nouvelle génération de dessinateurs et d'éditeurs dynamiques arrive, et c'est avec eux qu'il devra compter après la Libération, dans un paysage culturel de l'enfance transformé.

121. Voir annexe 1.5.3.

122. Si on en croit le CaII, il rencontre la famille Bourragué chez son ami de l'ENAD André Theunissen.

123. Le général Davet est connu pour être, à partir de mai 1943, le chef de la délégation générale de la Résistance française en Suisse. Il est aviateur et, idéologiquement, maurrassien, deux caractéristiques qui en font un interlocuteur idéal de Saint-Ogan politiquement à droite. Autre fait que nous apprend le CaII mais dont nous ignorons le sens exact : d'après les cahiers, Saint-Ogan rencontre le général Davet en visitant le navire *le Duplex* à Toulon. À la mi-novembre 1942. Dix jours plus tard, la flotte de Toulon se saborde suite à une tentative de capture par l'armée allemande entrée en zone libre.

124. *JMS*, p. 175.

125. Les liens entre Saint-Ogan, les Bourragué et les Davet nous ont été confirmés par Jean-Christophe Bourragué, descendant de Jackie Bourragué, lors d'un entretien mené en mai 2011 à Paris.

2.3 Le dessin de presse à l'heure de l'enfance : entre ralentissement et diversification

L'une des caractéristiques de la spécialisation de Saint-Ogan comme acteur de la culture enfantine entre 1927 et 1945, essentielle pour notre propos, est sa non-exclusivité. Le fait de s'intéresser au public infantin, même d'une façon aussi approfondie, ne l'empêche pas de poursuivre sa carrière de dessinateur de presse. Mieux encore, simultanément à la diversification dont il fait preuve dans le dessin pour enfants, Saint-Ogan choisit de renouveler sa place dans le milieu du dessin de presse : la rupture engagée par sa diversification professionnelle l'amène à repenser sa profession initiale.

2.3.1 Ralentissement de la production et diversification des formes

Pour comprendre le mouvement de retour au dessin de presse après une longue période de création au service de l'enfance, revenons sur l'évolution de la production de dessins pour adultes là où nous l'avions laissée, à partir de 1927, date à laquelle le dessin pour enfants commence à prendre l'ascendant. Du point de vue quantitatif, la baisse est nette et commence, significativement, en 1928. Ses années de plus forte activité au service de l'enfance (autour de 1935) coïncident bien avec une absence de dessins dans la presse adulte. Puis un léger retour s'observe à partir de 1940. Il n'y a donc pas de réelle interruption de son activité de dessinateur de presse, et l'analyse de la production peut nous permettre de comprendre comment survit cette activité.

Toutefois, l'analyse de la production de dessins de presse à partir de 1927 pose le problème de l'efficacité de la méthode statistique utilisée précédemment. Elle nous sert ici de point d'ancrage pour la réflexion, mais pas nécessairement pour les raisons attendues. Il s'agit toujours, bien entendu, de mettre en avant des évolutions et des tendances pour les comprendre en reconstituant le contexte de la presse de l'époque considérée. Une comparaison avec la période d'avant 1927 peut tout aussi bien permettre de distinguer des continuités et des ruptures franches pour caractériser l'impact d'une double carrière.

Seulement, appliquer telle quelle la méthode statistique mise au point dans la première partie de ce travail s'avère être un leurre et, pour cette raison-même, un révélateur des plus significatifs. En effet, nous avons choisi d'utiliser comme unité de mesure statistique les « dessins d'humour », définis comme gags, ou séquences de gags, publiés une fois dans un journal et considérés en dehors de toute sérialité revendiquée. Avant 1927, ce choix fonctionnait dans la mesure où les dessins ne correspondant pas à cette définition étaient soit trop anecdotiques pour faire varier les statistiques, soit ne faisaient que les confirmer¹²⁶. Ses dessins avaient encore une forte homogénéité. Après 1927, la donne change : les dessins extérieurs ne répondent plus à la définition que nous avons fixée

126. Ainsi, Saint-Ogan travaille comme dessinateur humoriste au *Petit Parisien* et illustre *l'Almanach du Petit Parisien*.

du dessin de presse, définition qui, par ailleurs, correspond au modèle qui domine les trois premières décennies du XX^e siècle. Et les statistiques ne permettent plus de rendre compte de l'activité de Saint-Ogan pour la presse adulte puisque l'unité même de mesure est devenue obsolète. Ce constat est déjà, en lui-même, intéressant ; il nous indique que les pratiques de Saint-Ogan ont évolué.

En apparence, le tableau de production 1928-1945 (voir TAB. 1.5), réalisé selon les mêmes critères que ceux présentés pour la période précédente, indique une baisse vertigineuse de la présence de Saint-Ogan dans la presse adulte. De 1920 à 1927, en huit ans, le total des dessins publiés dépassait le millier. De 1928 à 1945, en plus de quinze ans, le total descend autour de 250. Il nous faut à présent nuancer et expliquer ce qui semble être un abandon du dessin pour adulte en détaillant la chronologie, qui montre une grande hétérogénéité entre les années, et en nous rapportant à l'histoire de la presse française.

Réalité statistique de la baisse du nombre de dessins pendant l'intermède de l'enfance

Le passage de l'année 1927 à 1928 est une rupture quantitative très nette : Saint-Ogan passe de 114 dessins en 1927 à 44 en 1928. Dans les années qui suivent, il ne retrouve plus le rythme des années 1920 qui se situait entre 150 et 200 dessins. Mieux encore, on peut distinguer plusieurs phases dans la baisse quantitative qui survient à partir de 1928. Jusqu'en 1931, il stagne autour d'une quarantaine de dessins d'humour par an, maintenant ainsi une présence relative. Puis, à partir de 1932, la baisse s'accélère au point qu'à partir de 1934, Saint-Ogan ne dessine presque plus de dessins d'humour, ou du moins que ce type de production devient insignifiant jusqu'à son entrée au *Parisien Libéré* en juillet 1948 (se reporter aux tables en annexe, TAB. 1.2.).

Très clairement, ce sont les années 1932-1948, soit plus de quinze ans, durant lesquelles Saint-Ogan semble abandonner le métier de dessinateur humoriste, du moins dans les modalités qui furent celles des années 1920. Comment expliquer une baisse aussi forte de son activité ? Évacuons tout d'abord l'explication qui voudrait que la baisse existe dans les cahiers plus que dans la réalité, que Saint-Ogan aurait cessé, à partir de 1928, de collecter de façon systématique ses dessins. Nous avons en effet procédé, dans la mesure du possible, à des vérifications par des sondages dans les journaux pour confirmer que la baisse était effective, et non déformée par la collecte de Saint-Ogan¹²⁷. La baisse serait donc bien réelle.

On serait tenté d'imputer cette baisse à son investissement dans le dessin pour enfants : les dates coïncident. 1928 correspond à ses véritables débuts dans la profession, et nous avons vu que 1933-1939 était justement sa période la plus faste pour le dessin pour

127. Cette vérification reste toutefois encore trop partielle : nous n'avons pas consulté tous les journaux et nous sommes limité à vérifier l'arrêt de la collaboration de Saint-Ogan à des journaux comme *Dimanche-Illustré*, *L'Intransigeant*, *Le Petit Parisien*...

enfants. Nous retrouvons les mêmes paliers dans les deux cas, comme des miroirs inversés, 1928-1933 devenant ainsi une période de transition où dessins pour enfants et dessins d'humour occupent une place à peu près équivalente. Occupé par tous ses projets et en particulier par son rédaction en chef de *Cadet-Revue*, il paraît logique que Saint-Ogan s'implique moins dans la presse adulte. Ce d'autant plus que le dessin pour enfants lui demande un travail plus long : un simple dessin d'humour est moins complexe qu'un épisode hebdomadaire de *Prosper l'ours*, pour ne pas parler d'une planche entière de *Zig et Puce*.

Mais considérons un second facteur : s'il cesse de publier des dessins d'humour, il va chercher d'autres moyens d'expression graphique dans la presse, poursuivant une tendance qui ne faisait qu'émerger durant les années 1920¹²⁸. À la vue de nos statistiques, il semble que nous atteignons ici les limites d'une représentativité : le dessin d'humour ne domine plus sa production de dessinateur de presse et ne peut donc représenter fidèlement la « carrière » de Saint-Ogan qui, de « dessinateur humoriste » tant à devenir « dessinateur de presse ». Ces nouveaux types de dessins pour la presse sont aussi bien des dessins décoratifs (ornements, bandeaux-titres, culs-de-lampe) que des illustrations (de contes ou de concours).

Dans quelle mesure la production de dessins autres que des dessins d'humour traditionnels est-elle susceptible de modifier les statistiques ? Elle ne modifie pas profondément la périodicité évoquée ci-dessus, confirmant la baisse de la présence de Saint-Ogan comme dessinateur de presse adulte à partir de 1933. En revanche, elle apporte deux nuances importantes. La rupture de 1927-1928 n'est pas aussi brutale que ne la fait apparaître le TAB 1.2. Jusqu'à l'année 1933, sa participation à des concours illustrés dans *Le Petit Journal*, à l'illustration de textes dans *L'Almanach du Petit Parisien* ou dans le journal publicitaire *Fulmen-courrier*, à l'illustration régulière de plusieurs feuilles de droite comme *Action française*, *Le Charivari* ou *Le Coup de Patte*, le pousse à produire une grande quantité de dessins. La différence est dans le mode de publication : si les dessins d'humour sont publiés individuellement, ces nouvelles formes de dessins dans la presse entraînent la publication d'une grande quantité de dessins d'un seul coup. Cette productivité diminue bien à partir de 1933, sans disparaître totalement (il participe encore à *L'Almanach du Petit Parisien* en 1935, et sa participation à *Fulmen-courrier* se poursuit).

Par ailleurs, et c'est là notre seconde nuance, le déclin qui commence autour de 1933 se ralentit en réalité dès 1939, réduisant ainsi la période de moindre activité à environ cinq ou six ans. En 1939, Saint-Ogan entame une collaboration avec plusieurs hebdomadaires (*Ric et Rac*, *Tour à Tour*...) sous la forme de séries à suivre autour d'un personnage, séries qui lui demandent de façon régulière un grand nombre de *strips*. Ces dessins, que nous n'avons pas considérés dans notre tableau, font nettement pencher la balance. Les deux séries successives pour l'hebdomadaire *Ric et Rac*, *Galoche et Bitumet* puis *Potage* font l'objet de 210 *strips* entre août 1939 et juillet 1944, chaque *strip* correspondant à un

128. Voir la liste en annexe 1.3.2.

gag, soit l'équivalent d'un dessin d'humour. Il faut aussi ajouter, pour les années 1946-1947 la série *Monsieur Touratour*, mascotte de l'éphémère hebdomadaire *Tour à Tour* (60 *strips*). Ces travaux permettent à Saint-Ogan, avant son retour en 1948 à une présence régulière dans *Le Parisien Libéré*, de renouer avec un volume de production équivalent à celui de la fin des années 1920 (autour d'une quarantaine de dessins d'humour par an).

Une période de rupture avec les logiques précédentes

Ce n'est pas que du point de vue quantitatif que la période 1927-1945 s'oppose à la période 1914-1927 dans la production de dessins de presse. Plusieurs caractéristiques de la période précédente, les stratégies de diffusion qui constituaient l'épine dorsale de la carrière du dessinateur, disparaissent au profit d'autres logiques dont la caractéristique principale est un recentrage sur la presse hebdomadaire.

Jusqu'en 1927, le couple presse quotidienne et presse hebdomadaire caractérisait l'équilibre de publication de Saint-Ogan en tant que système solide lui garantissant une diversité de supports de diffusion. Le principal apport de la raréfaction des dessins durant la période est que le caractère ambulante de la publication semble se réduire au profit de collaborations plus exclusives. Dans un premier temps, Saint-Ogan reste fidèle aux deux périodiques qui, dès avant 1927, étaient ses supports de référence : le quotidien du soir *L'Intransigeant* et l'hebdomadaire familial *Dimanche-Illustré* (voir annexe 1.3.1, TAB. 1.5 et TAB. 1.16 à ??). Dans les deux séries statistiques (1919-1927 et 1928-1945), ils se retrouvent en première place, à chaque fois avec des scores relatifs sensiblement identiques (32,5% à chaque fois pour *L'Intransigeant* et de 14,7% à 14,1% pour *Dimanche-Illustré*). En apparence, Saint-Ogan retrouve ici la stratégie de publication qui était la sienne : l'alternance quotidien/hebdomadaire (seule sa présence dans les quotidiens régionaux a nettement décliné).

Sans doute faut-il profondément nuancer ce constat d'apparente continuité en analysant les chiffres de plus près. Tout d'abord, le système quotidien/hebdomadaire est devenu bancal. Si sa participation à *Dimanche-Illustré* dure jusqu'en 1939 il a déjà cessé, à cette date, de travailler à *L'Intransigeant* depuis 1931. Son départ coïncide avec celui de Léon Bailby qui quitte la direction de ce journal en 1932. On sait Saint-Ogan assez proche de Bailby, et là peut se trouver l'explication¹²⁹. Après 1932, *L'Intransigeant*, alors racheté par la Meunerie française, ne publie plus de dessins d'Alain Saint-Ogan, alors même que le nombre de dessins d'humour que l'on y trouve augmente. Ensuite, c'est en 1939 qu'il cesse également sa participation pourtant solide à *Dimanche-Illustré*. Cette fois, c'est la guerre qui rompt ses attaches avec le journal qui avait permis son succès auprès du public enfantin puisque Saint-Ogan est appelé à l'été 1939 pour la Défense Passive de Paris, puis,

129. Ajoutons à cela qu'en 1933, dans *Le Jour*, journal que Bailby est parti fonder en 1932, on retrouve une interview de Saint-Ogan. Il fait peu de doutes que Bailby est celui qui a recruté Saint-Ogan pour *L'Intransigeant*.

lors de la débâcle, déménage à Clermont-Ferrand. *Dimanche-Illustré* se replie plutôt sur Marseille.

Deux autres grandes caractéristiques de cette période apparaissent pour nous comme des ruptures dans les stratégies de publication de Saint-Ogan.

On remarquera tout d'abord l'importance nouvelle des hebdomadaires. Jusque-là, à l'exception de *Dimanche-Illustré*, Saint-Ogan était avant tout un dessinateur de quotidiens. Certes, il ne cesse pas de proposer ses dessins à la presse quotidienne, du moins jusqu'en 1932. Après 1932, son rapport aux quotidiens change complètement. Soit il n'y fait passer des dessins d'humour que de façon très ponctuelle, soit il y dessine autre chose que des dessins d'humour (il reste un dessinateur de *L'Almanach du Petit Parisien* jusqu'en 1935 et on le retrouve dans les concours du *Petit Journal*). Il va alors se tourner vers la presse hebdomadaire : *Dimanche-Illustré*, bien sûr (significativement, il reprend, à partir de 1933, une collaboration assez active avec cet hebdomadaire qu'il avait en partie abandonné au début des années 1930, *Zig et Puce* mis à part), mais aussi *Ric et Rac*. Il va également voir du côté des périodiques spécialisés (*La vie heureuse*, *Mes Romans*, *Auto-Moto-Vélo*) ou des journaux publicitaires (*Fulmen-courrier*, *La revue des tabacs*). Ce type de presse ne prend pas, quantitativement, plus de place qu'avant, mais devient plus important proportionnellement. Pour cette raison, le recul de sa présence dans la presse adulte est avant tout un recul de sa présence dans les quotidiens : avant 1927, c'était eux qui l'assuraient d'une présence quasi continue. Paradoxalement, nous avons là la confirmation que Saint-Ogan est d'abord un dessinateur humoriste de quotidiens, en pleine reconversion.

Une autre évolution qui nous semble tout aussi importante est la place nouvelle prise par les hebdomadaires politiques dans sa carrière. Il se tourne là vers un type de publication qu'il avait pour l'instant évité. Avant 1927, pas de périodiques explicitement politisés, exception faite de ses débuts dans des journaux pro-français pendant la Première Guerre mondiale. Puis, il intègre en 1928 l'équipe du *Charivari*, équipe qu'il suit en 1931-1932 avec la création du *Coup de Patte*. Ces deux hebdomadaires satiriques sont nettement ancrés à droite, antisémites, anticomunistes et antisocialistes. On ne s'étonne pas de le retrouver à dessiner des bandeaux-titres dans *L'Action française* et dans *Pantagruel*, deux publications d'extrême-droite. C'est là qu'il va revenir au dessin politique qu'il avait abandonné après la Première Guerre mondiale (fig. 75).

Les deux observations qui précèdent s'expliquent en partie par les évolutions de la presse durant l'entre-deux-guerres.

La grande presse, principalement quotidienne et parisienne, sur laquelle il a basé son intégration à la profession de dessinateur connaît une crise qui se traduit par une baisse du nombre de lecteurs. Un léger déclin s'amorçait déjà pour des titres importants de la Belle Époque comme *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *Le Matin* dans les années 1920. Les années 1930 leur réservent au mieux une stagnation des ventes (*Le Petit Parisien* passe de 1,5 million d'exemplaires tirés en 1919 à 1 million en 1939), au pire une baisse irrémédiable

(*Le Petit Journal* passe de 400 000 en 1919 à 178 000 en 1939; *Le Matin* de 1 million en 1919 à 312 000 en 1939); certains, même, disparaissent (*L'Écho de Paris* est absorbé par *Le Jour* en 1938 après un lent déclin). Les causes de cette crise d'après les historiens éclairent tout particulièrement les choix de Saint-Ogan. Plutôt que de crise de la presse, les historiens évoquent un rééquilibrage en faveur des titres moyens¹³⁰ : le temps des quatre grands monopolisant tout le public est en partie révolu. Les grands quotidiens parisiens doivent subir la concurrence de deux autres formes de presse en plein essor : la presse régionale qui conquiert le public en-dehors de la capitale et les périodiques spécialisés. Les habitudes de lecture changent : le public n'est plus attaché à « son » journal. La presse hebdomadaire offre une plus grande variété de contenu à une plus grande variété de publics¹³¹. En plein essor, il n'est pas étonnant qu'elle devienne un choix privilégié pour Saint-Ogan qui préfère là se tourner vers une presse plus dynamique. L'exemple du *Charivari* et du *Coup de Patte* est particulièrement parlant : ces deux feuilles d'échos politiques, marquées à droite, sont des témoins de l'exacerbation des oppositions politiques qui atteint la société française des années 1930. La presse de droite se développe tout particulièrement, à l'exemple de *L'Action française* qui, bien que connaissant des tirages irréguliers, jouit d'une forte influence à droite. En se tournant vers des feuilles politiques, Saint-Ogan se montre « dans son temps », c'est-à-dire réceptif aux luttes politiques de plus en plus aiguës. Il existe cependant une explication indépendante de Saint-Ogan lui-même : sa stratégie de publication est mise à mal par l'irrégularité nouvelle de la publication de dessins de presse dans la presse quotidienne, son ancienne base de travail. Il n'y a plus de journaux pour publier plus d'un dessin par jour et certains cessent même de publier tout dessin d'humour, préférant soit importer des *strips* américains, soit diffuser des photographies. Enfin, on observe, là encore dans les quotidiens, un net tournant vers les dessins politiques¹³².

Dans le même temps, un nouveau quotidien à succès questionne le monopole des titres de l'avant-guerre : *Paris-Soir*. Le quotidien d'origine est fondé en 1923 comme feuille de gauche et journal du soir, sans rencontrer un grand succès. C'est sa reprise en 1930 par

130. BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* p. 510.

131. D'un point de vue strictement économique, il est à remarquer que *Le Petit Parisien* sait profiter de cet essor des périodiques puisqu'il possède *Dimanche-Illustré* et d'autres journaux par l'intermédiaire du groupe de presse « Société des Revues et Périodiques illustrés » (*ibid.* p. 588).

132. Nous tirons nos conclusions de sondages partiels dans les années 1930, 1935 et 1939, dans quatre quotidiens (*L'Intransigeant*, *Le Petit Parisien*, *Le Petit Journal*, *L'Écho de Paris*). *L'Écho de Paris* abandonne vite le dessin régulier et en publie en moyenne deux par semaine en 1930 et en 1935. *L'Intransigeant* semble connaître une trajectoire plus chaotique : il maintient globalement le rythme du dessin quotidien, sauf en 1935 où seul un dessin sportif par semaine est publié. *Le Petit Journal* et *Le Petit Parisien* sont encore de gros diffuseurs de dessins d'humour quotidiens en 1930, mais ralentissent tous deux leur rythme de diffusion, pour environ trois par semaine en 1935 et 1939. En revanche, ils publient de nombreux *strips* pour adultes et enfants (*Mickey*, *Pat et Piou*, *Inspecteur Wade*, *Riri et Zozo*). Ce qui s'observe par cette analyse partielle à partir de quelques titres est moins une baisse de la diffusion de dessins d'humour dans la presse quotidienne que leur irrégularité et les hésitations des rédactions face à ce contenu, qui contrastent avec les rythmes de publication à l'œuvre dans les années 1920.

l'industriel Jean Prouvost qui lui permet de reconquérir le public perdu par les « vieux quotidiens » : il passe de 130 000 exemplaires en 1931 à 1,7 million en 1939¹³³. Outre une solide et fidèle équipe de rédacteurs et une neutralité politique, ce succès se fonde sur l'illustration, mais plus spécifiquement sur la photographie. Omniprésente, elle satisfait le goût du public pour le spectaculaire et le reportage sur le terrain. Le dessin d'humour est presque entièrement absent de *Paris-Soir*. Par ricochet, la photographie, durant les années 1930, est la formule magique qui assure le succès d'un journal : elle envahit les pages des vieux quotidiens qui tentent de se moderniser et des nombreux périodiques spécialisés qui peuvent assurer une impression agréable à l'œil. Il est tout à fait possible que l'essor de la photographie entraîne, par un mouvement de balancier, le recul du dessin dans les quotidiens qui, pourtant, commençaient à s'y intéresser dans la décennie précédente¹³⁴. C'est le cas dans *Paris-Soir*, nouveau modèle pour les années 1930, qui publie peu de dessins, et les limite à des fonctions décoratives. Si, dans les années 1920, un dessinateur humoriste pouvait vivre en publiant ses dessins dans les grands quotidiens, la situation n'est plus la même dans les années 1930.

La presse pendant la Seconde Guerre mondiale : une désorganisation qui affecte les stratégies de Saint-Ogan

La Seconde Guerre mondiale constitue une rupture dans l'histoire de la presse. Pendant la guerre, les tirages baissent, tant à cause de la désaffection du public qu'à cause des prix du papier et de la dispersion des rédactions. La presse parisienne subit de lourdes pertes, entre les journaux qui se sabordent dès 1940 (*L'Intransigeant*, *L'époque*) et ceux qui doivent disparaître à la Libération (*Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien*). Ce constat est particulièrement vrai en ce qui concerne les quotidiens non-politiques¹³⁵. La grande presse de l'entre-deux-guerres est déchirée, entre les titres qui se sabordent en juin 1940, ceux qui restent à Paris, et subissent le contrôle des autorités allemandes, et ceux qui se replient en zone libre, sous surveillance du régime de Vichy¹³⁶. Plus que le sort individuel de chaque titre, l'éclatement de la grande presse parisienne et le retour de la censure désorganisent le monde de la presse.

Pour Saint-Ogan, la déconstruction de la presse d'avant-guerre a un réel impact. La guerre contribue à désorganiser la stratégie de publication de l'avant-guerre et confirme son repli sur les hebdomadaires. Les journaux parisiens auxquels il était attaché connaissent des évolutions distinctes. *L'Intransigeant*, qui constituait avant-guerre son principal dif-

133. BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* p. 524.

134. Une comparaison effectuée entre *Le Petit Parisien* de 1925 et celui de 1935 montre que, si le nombre de photographies triple en dix ans, le nombre de dessins stagne. D'autre part, les dessins d'humour se font de plus en plus rares en 1935 et le dessin est limité soit aux croquis des grands procès, soit aux bandes pour enfants. On est cependant loin d'un abandon des dessins d'humour par le quotidien.

135. *Le Figaro* et *L'Humanité* font partie des rares titres à passer la guerre.

136. ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 106-107.

fuseur¹³⁷, se saborde dès la signature de l'armistice en juin 1940. *Le Petit Parisien* et *Le Matin* continuent de paraître, mais en zone Nord, alors que Saint-Ogan a fait le choix de quitter Paris pour Clermont-Ferrand¹³⁸.

Ce sont donc les circonstances historiques qui dictent à Saint-Ogan sa participation à la presse pendant la guerre. Paradoxalement, du point de vue de la production, la période 1940-1944 marque pour Saint-Ogan une forme, encore limitée, de dynamisme et de retour au dessin de presse adulte. Sa participation à *Ric et Rac* à partir de 1939 est régulière, et sans doute renforcée par les événements sociaux des dessinateurs : il y publie toutes les semaines un épisode de *Galoche et Bitumet* jusqu'en août 1940. Lorsque l'humoriste Max Favalelli relance le titre en zone Sud, il est de l'aventure et y crée sa nouvelle série *Potage* sous la forme d'un *strip*. Il y publie également quelques dessins d'humour sur le modèle de ceux de l'avant-guerre. L'hebdomadaire familial constitue certainement sa principale source de revenus réguliers. La guerre entérine ainsi deux principes absents des systèmes précédents et qui seront ceux de l'après-guerre : le rattachement quasi-exclusif à une seule rédaction, comme membre d'une « équipe » de dessinateurs et le principe de régularité de publication. Elle marque aussi l'intérêt nouveau du dessinateur pour une autre forme de dessins de presse, le *strip* hebdomadaire pour adultes.

2.3.2 L'abandon progressif des vieilles sociabilités (1927-1940)

L'évolution des sociabilités semble converger dans le même sens que l'évolution de la production : celle d'un ralentissement net de son activité. Toutefois, la rupture est plus ambiguë. Saint-Ogan semble indifférent aux évolutions identitaires de la profession qui se poursuivent dans les années 1930 et viennent confirmer les tendances de la décennie précédente. La période 1927-1940 est réellement celle d'un abandon de sa part des sociabilités du dessin de part, qu'elles soient anciennes ou nouvelles.

Le lent déclin du Salon des Humoristes et son abandon par Saint-Ogan

La principale manifestation de dessinateurs est alors le Salon des Humoristes organisé par la Société des Humoristes créée en 1904 et qui rassemble principalement des dessina-

137. Même si, depuis 1931, il n'y publie plus, on remarque qu'en 1928 et 1929, il y publie encore la majorité de ses dessins (voir TAB 1.22)

138. Il demeure assez laconique sur les raisons qui le poussent, après sa démobilisation en août 1940, à rester à Clermont-Ferrand où sa compagnie est affectée pendant la drôle de guerre : « Rien ne me retient ici [à Clermont-Ferrand] mais pas grand-chose ne m'appelle à Paris qui n'est plus Paris puisque l'ennemi y est. » (Alain Saint-Ogan, *Sans tambours ni trompettes*, Fayard, 1946, p.160). Néanmoins, il nous est possible d'émettre quelques suppositions à partir du CaII. Sur le plan personnel, Saint-Ogan connaît plusieurs personnes en zone Sud, dont la famille Bourragué, de Toulon, dont il est très proche et qu'il rencontre souvent à Clermont durant ces années. Sur le plan professionnel, plusieurs des revues dans lesquelles il publie en 1939 sont relancées en zone Sud, en particulier *Benjamin* et *Ric et Rac*. Il prend contact dès l'été 1940 avec Mme Dumont, la directrice de *L'Avenir du Puy-de-Dôme*, quotidien de Clermont-Ferrand, à qui il rend visite fréquemment pendant son séjour auvergnat.

teurs de presse de la génération qui précède celle de Saint-Ogan. En 1928, le Salon des Humoristes se porte encore bien. De fait, son principal concurrent, le Salon de l'Araignée de Gus Bofa, s'arrête en pleine gloire en 1927. D'après les chiffres reportés par Delporte, la manifestation des Humoristes maintient toujours en 1928-1929 le nombre d'exposants autour de son seuil maximum de 380 atteint en 1926, signe de relative bonne santé, ou du moins signe que les jeunes générations s'y intéressent encore. Puis, à partir de 1930, la chute du nombre d'exposants est manifeste : ils sont encore 277 en 1930, mais 235 en 1935, 170 en 1937 et 148 en 1939¹³⁹. Le nombre d'œuvres exposées baisse également en passant d'une moyenne de 1 300 dessins dans les années 1920 à 600 dessins dans les années 1930.

Pour Delporte, la chute quantitative des exposants et des œuvres du Salon des Humoristes est en partie liée au déclin qualitatif des dessins choisis par le comité de sélection composé des plus anciens de la profession. Ils n'acceptent pas les évolutions récentes du dessin de presse et refusent de laisser les commandes à la jeune génération qui a commencé vers 1920 et arrive à présent à maturité. Ils refusent notamment d'inclure des dessins politiques et prônent toujours une vision artistique du dessin de presse. Jouerait également leur incapacité à percevoir les changements de goût du public qui n'apprécie plus guère l'humour grivois et cocardier qui faisait recette à la Belle Époque. Les journaux se font d'ailleurs l'écho du désintérêt du public en décrivant un salon où l'on s'ennuie face à des ficelles mille fois utilisées. Dans les années 1930, le Salon des Humoristes perd son statut de passage obligé qu'il pouvait encore avoir jusqu'à la décennie précédente : les débutants ne le fréquentent plus beaucoup, même si on y trouve encore certains jeunes qui poursuivront une belle carrière : Pellos, Hervé Baille, André Galland, Chancel, Lechantre. . .

La mort de Jean-Louis Forain en 1931 porte certainement préjudice au Salon des Humoristes et marque le début d'un déclin pour la génération des Humoristes. Président de la Société des Humoristes, « grand ancêtre » pour toute la profession (il est né en 1852), il est remplacé par Abel Faivre, lui-même remplacé à sa mort en 1945 par Joseph Hémard. La mort de Forain a sans doute affecté Saint-Ogan qui a conservé dans ses cahiers les coupures de presse publiées à l'occasion¹⁴⁰. Il déclare dans ses mémoires avoir « maintes fois eu l'occasion de rencontrer le grand artiste »¹⁴¹, et avoir bien connu son fils, Jean-Loup.

Face au Salon déclinant, Saint-Ogan opère des choix ambigus. Il reste sociétaire des Humoristes, au moins jusqu'en 1938¹⁴². Mais il expose pour la dernière fois au Salon en 1933 et n'y revient alors plus. Son abandon est manifeste : sans doute est-il amené au

139. Les chiffres viennent de la thèse de Delporte.

140. C'est un cas unique dans les cahiers, et donc suffisant pour être souligné, que Saint-Ogan conserve des coupures de presse concernant un autre dessinateur que lui ; voir le Ca23/67.

141. *JMS*, p. 63.

142. Son nom est toujours inscrit dans les bulletins de l'association, consultés à la Bibliothèque nationale de France (cotes YD2-1469-8 (Richelieu) et 8-V-35786 (Tolbiac)).

constat que le vieux Salon ne peut rien lui apporter, lui qui mène une brillante carrière dans le dessin pour enfants.

Le temps des nouvelles sociabilités

Si le Salon des Humoristes décline, c'est aussi parce que les jeunes générations ont trouvé des moyens de le remplacer. Les années 1930 marquent l'avènement de nouvelles manifestations et de nouvelles organisations professionnelles qui viennent prendre le relais des Humoristes et attirent les jeunes.

Nous avons déjà parlé des dynamiques dessinateurs parlementaires, « l'aristocratie du dessin de presse » dont font partie Gassier, Sennep, Dukercy qui ont fondé ensemble en 1926 un Salon des dessinateurs parlementaires, non pas tant concurrent du Salon des Humoristes qui n'expose pas de dessins politiques, mais habilement complémentaire. Leur salon se poursuit en 1927 et 1928 et, en réalité, les dessinateurs parlementaires n'exposent plus aux Humoristes. La rupture est consommée lorsqu'ils créent leur propre association professionnelle, l'Association professionnelle des dessinateurs parlementaires (APDP) en décembre 1929. Gassier en est président et Dukercy secrétaire et leur but, sur le modèle de la SdH, est de constituer une institution d'entraide mutuelle et un fonds de retraite. Dessinateurs de droite et dessinateurs de gauche se retrouvent en son sein autour d'une identité commune, celle de dessinateurs politiques commentant l'actualité parlementaire avec la même acuité que les journalistes. Mais si cette création est sans doute liée à un manque dans la profession, elle ne nous paraît pas suffisamment représentative : tous les dessinateurs de la génération de Gassier et Dukercy ne sont pas « dessinateurs parlementaires » et, Delporte le dit lui-même, elle ne regroupe pas plus d'une trentaine de membres, soit une partie réduite de la profession.

Autres personnalités, autres associations : André Galland (1886-1966) n'est pas dessinateur parlementaire mais se partage entre le dessin de presse, l'affiche, et le dessin pour enfants. Comme Saint-Ogan, dont il est l'aîné, il débute sa carrière en adhérant à la SdH avant de l'abandonner progressivement. Il participe en 1925 à la fondation de l'Union des Artistes Dessinateurs Français en compagnie de Radiguet, Gil Baër (qui en est le premier président) et Jean Chaperon. De même que l'APDP regroupait une frange précise de la profession, l'UADF a d'abord vocation à rassembler les dessinateurs travaillant dans l'édition et dans la publicité, d'où l'usage du terme « artiste » qui les distingue des dessinateurs-journalistes de la presse¹⁴³. Comme les précédentes associations, l'UADF a comme objectif la protection de ses membres, en particulier face aux éditeurs. Toutefois, l'UADF évolue après la guerre, sous l'impulsion d'André Galland qui en devient le président en 1936. L'association fonde un bulletin régulier, *Écho-Dessin*, et participe aux principales luttes de la profession après la guerre, rassemblant dessinateurs de l'édition, de la publicité, et de la presse.

143. CRÉPIN, *op. cit.* p. 169-170.

Dernière organisation qui vient rompre avec la sociabilité de la SdH : la création en mars 1936 du Syndicat des dessinateurs de journaux. Jacques Lechantre est président, Farinole secrétaire général et Picq le trésorier. Le but de ce nouveau syndicat est d'assurer à la fois le respect du dessinateur de presse en tant que créateur (défense des droits d'auteur) et en tant que journaliste (obtention par tous de la carte de journaliste apparue en 1935)¹⁴⁴. La création du SDJ s'accompagne d'un Salon qui, cette fois, se donne spécifiquement pour but de concurrencer le Salon des Humoristes jugé désuet et qualifié par Lechantre de « Salon des Invalides »¹⁴⁵. C'est le salon Satire qui rencontre un grand succès et se maintient jusqu'à la guerre. Le SDJ correspond aussi à l'émergence d'une troisième génération de dessinateurs ayant commencé dans les années 1930. Leurs objectifs sont à la fois plus généraux et plus radicaux : ils se posent en représentants de l'ensemble de la profession¹⁴⁶.

Le paysage syndical des années 1930, avec la cohabitation de trois associations professionnelles en plus de la SdH, a considérablement évolué. Il traduit la diversification de la profession de dessinateur en incarnant trois identités professionnelles distinctes dont les ambitions varient légèrement. L'APDP vise essentiellement à l'entraide de dessinateurs parlementaires rassemblés autour d'une nouvelle fonction de dessinateurs-journalistes porteurs d'un discours politique et publiant dans la grande presse et la presse d'opinion. La SDJ, à vocation plus large, identifie les dessinateurs en fonction de leur support de publication, la presse, et doit à l'APDP cette reconnaissance en tant que journaliste ; leurs revendications tournent explicitement autour de la reconnaissance du dessinateur de presse comme journaliste, avec les avantages afférents. L'UADF, enfin, élargit encore le champ des revendications pour l'ensemble des dessinateurs et a pour but d'aider les dessinateurs face aux éditeurs et d'en améliorer les conditions de travail (versement des droits d'auteurs, grille de paiements, quotas de publications...).

Saint-Ogan et les nouveaux réseaux du monde du dessin : un rendez-vous manqué ?

Il est difficile de connaître l'attitude de Saint-Ogan face à toutes ces tentatives. Il n'y en a presque aucune trace dans les cahiers et on cherche vainement les sigles « UADF » ou « SDJ » dans l'agenda que tient Saint-Ogan. Tout porte à croire que Saint-Ogan ignore les tentatives d'organisation de sa profession, tout en abandonnant le Salon des Humoristes. Comment peut s'expliquer l'absence de Saint-Ogan du mouvement syndical qui agite sa profession dans l'entre-deux-guerres ?

Le premier argument serait lié au caractère de Saint-Ogan et à son individualisme. Signalons tout d'abord que l'individualisme des dessinateurs de presse, pour enfants et de

144. *Ibid.* p. 171.

145. FARINOLE, *op. cit.* p. 52-54.

146. DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération » p. 75.

bande dessinée est un constat souvent répété par les historiens comme par les observateurs d'aujourd'hui. On signale souvent les difficultés qu'il peut y avoir à rassembler autour de projets professionnels communs (quand il ne s'agit pas de projets artistiques, bien évidemment) des dessinateurs qui travaillent la plupart des temps chez eux et ne se croisent qu'occasionnellement dans les salles de rédaction. Dans le cas de Saint-Ogan, ce préjugé semble vrai : Saint-Ogan, célibataire, vit seul dans sa maison de Passy (avec son frère sur la fin de sa vie). Lui-même affirme dans une interview qu'il n'a pas de « successeur » et on ne lui connaît pas d'amitié forte avec un autre dessinateur. Tout porte à attribuer à Saint-Ogan un caractère trop individualiste pour s'intéresser au « groupe », de la même manière qu'il n'a jamais affirmé d'engagements politiques et militants forts. Cette individualisme tend à s'estomper à partir de 1945, alors qu'il s'engage réellement auprès de sa profession.

D'autre part, soulignons une nouvelle fois que, au moment même où se constituent ces regroupements professionnels, Saint-Ogan s'intègre plus volontiers au cercle des créateurs pour enfants. Lorsqu'est créé en 1935 le SDJ, il ne dessine presque plus dans les journaux pour adultes. Ce n'est donc pas si étonnant qu'il ne se préoccupe pas des questions soulevées par ses collègues. Soit Saint-Ogan n'a en effet pas porté le moindre intérêt au syndicalisme avant la Libération pour les raisons avancées plus haut. Soit il n'a pas jugé utile de faire figurer ses rencontres avec des collègues syndicalistes et son ralliement au SDJ ou à l'UADF dans ses Cahiers, ce qui expliquerait que nous n'en ayons aucune trace.

Néanmoins, nous savons grâce à un document conservé dans les cahiers qu'il adhère en 1939 à l'association des journalistes parisiens (AJP) fondée en 1884, en même temps que son ami Alex Surchamp¹⁴⁷. Ce choix demeure la seule trace d'un engagement syndical de sa part depuis l'adhésion à la SdH. Il nous montre à la fois que Saint-Ogan, comme de nombreux confrères de sa génération, se vit autant voire plus comme un journaliste que comme un dessinateur, mais aussi qu'il conserve des liens forts avec le milieu de la presse parisienne. Il est possible qu'il se soit inscrit à cette association afin de bénéficier des avantages sociaux dont les journalistes bénéficient depuis la loi de mars 1935 : crédit d'impôt, caisse de retraite, statut professionnel spécifique¹⁴⁸. Nous savons qu'il possède, au moins en 1944, une carte de presse¹⁴⁹. En un sens, le choix de l'adhésion à l'AJP pourrait être la stratégie personnelle de Saint-Ogan pour résoudre les problèmes de précarité de la profession contre lesquels se battent l'UADF et le SDJ¹⁵⁰.

147. Une liste des adhérents à l'Association des journalistes parisiens dont l'origine demeure inconnue ; voir Ca67/37.

148. ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 61.

149. Elle est conservée dans le CaII/44.

150. Il est à noter qu'à partir de septembre 1944, il est nécessaire de posséder une carte de journaliste pour participer à un journal (Christian DELPORTE, *Histoire du journalisme et des journalistes en France : du XVII^e siècle à nos jours*, Presses universitaires de France, 1995 p. 76). Cela explique que de nombreux dessinateurs pour enfant en aient été détenteurs.

2.3.3 Un retour dans les sociabilités des dessinateurs de presse pendant la guerre (1940-1945)

Saint-Ogan reprend réellement contact avec sa communauté professionnelle originelle pendant la Seconde Guerre mondiale. À cette date, les vieilles sociabilités ont définitivement disparues et les nouvelles, à cause du conflit européen, de l'Occupation et de la dispersion des dessinateurs aux opinions politiques divergentes, sont affaiblies. Profitant peut-être de l'instabilité des structures professionnelles de l'époque, Saint-Ogan le solitaire retrouve ses collègues dessinateurs.

Les quatre années de guerre produisent dans le milieu des dessinateurs de presse, comme dans beaucoup d'autres milieux, un éclatement des carrières et une rupture des sociabilités nées avant la guerre. Les recompositions qui émergent alors se font moins en raison d'affinités professionnelles, voire syndicales, que selon la dispersion des dessinateurs dans les deux zones. Saint-Ogan est replié sur Clermont-Ferrand, et c'est assurément ce repli qui l'amène à continuer sa participation d'avant-guerre à la revue *Ric et Rac*, repliée dans la même ville (ou, mieux encore, se replie-t-il sur Clermont-Ferrand pour suivre la rédaction de *Ric et Rac*). Le lien avec *Ric et Rac* et sa présence en zone Sud, où les dessinateurs de presse tentent de reconstituer des sociabilités, président à sa participation aux deux « salons des Humoristes » réouverts en zone libre à l'initiative du dessinateur Carrizey et de Max Favalelli, tous deux auteurs pour *Ric et Rac* : les salons Humour 41 et Humour 42.

L'idée de réorganiser un salon de dessins humoristiques, à la manière des salons nombreux et variés de l'entre-deux-guerres aboutit à l'association des deux principales revues humoristiques de la zone Sud, *Ric et Rac* et *Candide*. Carrizey et Favalelli parviennent à rassembler une trentaine de dessinateurs¹⁵¹. Il est également décidé que le salon sera ambulante. Il commence à Lyon en mars, puis se rend à Marseille en avril, à Montpellier en juin, à Clermont-Ferrand en juillet. L'objectif est la vente des dessins et du catalogue et l'argent collecté revient au Secours National. Une seconde édition a lieu en 1942, toujours sous l'égide de *Ric et Rac* et *Candide*, selon les mêmes modalités.

La participation de Saint-Ogan aux deux salons de guerre marque son grand retour dans un salon de dessins d'humour. Il est présent au salon Humour 41 comme au salon Humour 42, et fait partie des têtes d'affiches. Sa participation est le résultat direct de son rapprochement de l'hebdomadaire *Ric et Rac*, où il dessine alors la série *Potage*. Cependant, les dessins qu'il y présente correspondent à ses travaux pour enfants, puisqu'il expose visiblement des dessins de la fée Rutabaga, personnage de la série *Trac et Boum*. Ses derniers envois du Salon des Humoristes étaient également des productions

151. Citons parmi eux de grands noms du dessin de presse de l'époque dans un véritable mélange des générations et des styles : Abel Faivre, Albert Guillaume, Sennep, Gassier, Effel, Dubout. . .

pour enfants : il conserve et défend toujours ce statut de dessinateur pour les enfants¹⁵².

Les quatre années de guerre semblent voir Saint-Ogan renouer avec le dessin de presse, que ce soit en termes de production qu'en termes de sociabilités. Il n'a pas oublié son ancienne profession et prépare ici le terrain à un retour plus net à la Libération.

Conclusion du chapitre 2

Pour Alain Saint-Ogan, le choix d'une seconde carrière dans le champ de la création pour enfants à partir de 1927 est un facteur d'ouverture, à trois niveaux : c'est à la fois l'intégration à un nouveau contexte de création, la perception ouverte du nouveau champ et la diversification générale de ses pratiques de créateur.

Le passage de la création pour adultes à la création pour enfants n'est pas une rupture radicale, bien au contraire. Saint-Ogan, après dix ans dans le dessin de presse, n'a pas l'intention d'abandonner son premier métier et la poursuite de son activité, certes de façon plus discrète et en-dehors des stratégies de publication élaborées avant 1927, témoigne d'un attachement à son identité de dessinateur de presse. Son retour vers les sociabilités professionnelles du dessin de presse pendant la guerre sont peut-être liées à des circonstances exceptionnelles, mais elles nous disent aussi que Saint-Ogan a toujours gardé contact avec son milieu d'origine. Mieux encore, l'intérêt de Saint-Ogan pour le dessin pour enfants se manifeste d'abord dans des publications pour adultes (*Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré*, *Prosper l'ours* dans *Le Matin*) et ses premières publications chez des éditeurs spécialisés pour la jeunesse sont plutôt tardives. Cette évolution apporte alors une réponse à la question ouverte dans le chapitre 1 sur le positionnement de Saint-Ogan face aux querelles générationnelles des dessinateurs de presse : il résout la question de son identité de dessinateur par la spécialisation dans le public infantin. Pour eux, il peut développer son art graphique d'une façon autrement plus avancée que dans une presse adulte lui laissant une place réduite. C'est sa façon à lui de rompre avec les contraintes de la traditions du dessin de presse.

Des contraintes, Saint-Ogan est toutefois susceptible d'en trouver dans son nouveau champ qui dispose lui aussi d'une solide tradition. Cependant, nous observons chez lui une perception particulièrement ouverte de la création pour enfants qui se manifeste par sa

152. À propos du salon Satire, Delporte (DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération » p. 678) parle d'un salon qui « favorisa la propagande maréchaliste », arguant du fait que le salon est soutenu par le gouvernement de Vichy et, surtout, qu'il subventionne directement l'organisation du Secours National (sous l'autorité du maréchal par un décret d'octobre 1940 et utilisé comme instrument de financement et de propagande du régime). D'autre part, lors du salon de 1941 est exposée, nous disent les journaux de l'époque, « une sélection des dessins envoyés par les enfants au maréchal de France ». Il s'agit peut-être des dessins de « La France que nous aimons » concours lancé par *Benjamin* et animé par Saint-Ogan. Doit-on voir ici l'influence de Saint-Ogan, en tant que « représentant » du régime de Vichy chez les dessinateurs ? Là encore, nous ne disposons pas des informations suffisantes.

participation à trois évolutions de fond de la production culturelle pour enfants pendant l'entre-deux-guerres : l'entrée dans la culture de masse, la confirmation du succès de l'image et la convergence des supports et des médias. Là encore la différence avec son attitude dans le dessin de presse est manifeste : au sein de sa profession de départ, il se souciait peu des tentatives de bouleversement de la tradition. Nous expliquons cette attitude nouvelle par son origine professionnelle « étrangère » à la culture enfantine ; il n'est plus dans une logique de formation professionnelle. Le fait de publier ses premiers dessins pour enfants dans des journaux pour adultes le conduit à concevoir des œuvres en-dehors de la tradition qui s'exprime particulièrement dans la presse et l'édition spécialisées. Sa vision de la culture enfantine comme culture de masse est certainement influencée par son expérience de dessinateur pour une presse à grand tirage. Bien plus que dans le dessin de presse, son attitude dans la création pour enfants est celui d'un touche-à-tout, d'un expérimentateur capable de percevoir le potentiel artistique et commercial d'inventions récentes comme le cinéma ou la radio. Saint-Ogan ne devient pas dessinateur pour enfants, il devient créateur pour enfants, même si le dessin est au centre de son travail.

La diversification de ses pratiques professionnelles est sans doute la dimension centrale et convergente d'une attitude générale d'ouverture. Nous l'avons observé sur le plan des pratiques de publication, de diffusion, et de sociabilités professionnelles. Du point de vue des supports s'observe une progression qui le voit compléter d'abord son travail dans la presse vers l'édition livresque, et dans un second temps son travail dans l'imprimé vers l'audiovisuel. On peut aussi distinguer chronologiquement deux types d'attitude face à la diversification des supports : dans les années 1920, il est surtout témoin du développement de ses œuvres imprimées en produits dérivés (albums, jouets, pièces de théâtre...); dans les années 1930 il décide de devenir acteur de ce phénomène en prenant lui-même l'initiative de développements multimédiatiques et en créant lui-même pour d'autres supports (dessin animé, disques, radio...).

Il découle de cette évolution un contexte de création propre à encourager des phénomènes de transfert de diverses natures, qu'il nous faut à présent distinguer. Le choix de se lancer dans une seconde carrière l'amène à transférer des pratiques venues du dessin de presse dans la création pour enfants ; le phénomène est d'autant plus probable que la rupture est partielle. Sa vision ouverte de la culture enfantine l'entraîne dans des phénomènes de transécriture, pour reprendre le terme de Groensteen et Gaudreault¹⁵³. Les cas d'adaptations sont nombreuses et variées chez Saint-Ogan. Elles peuvent consister en le passage entre deux supports partageant la même matérialité (du journal à l'album), entre deux supports à la matérialité différente mais relevant d'une pratique médiatique proche (de la bande dessinée au dessin animé), entre deux supports matériellement et médiatiquement différents (du roman illustré au récit radiophonique). Dans certains cas, enfin, on ne peut réellement parler d'adaptation mais plutôt de mise en relation de médias différents.

153. GAUDREULT et GROENSTEEN, *op. cit.* p. 9.

Enfin, la diversification des pratiques professionnelles nous invite à penser l'auteur lui-même, par ses choix de créateur, comme un laboratoire de transferts intergénérationnels ou intermédiatiques. L'ensemble des processus de transfert potentiels se mêlent chez Saint-Ogan : le passage de la création pour adultes à la création pour enfants est aussi passage d'un seul support à une multiplicité de support. Saint-Ogan devient alors le témoin privilégié d'une époque où la multiplication des médias d'une part et la diversification des types de publics d'autre part conduit à des jeux d'échange complexes propres à enrichir les différents champs culturels. Son attitude démontre que les réflexions plus contemporaines autour des notions de transmédia et de cross-média peuvent parfaitement s'appliquer à la première moitié du XX^e siècle.

Ce qui nous intéresse plus spécifiquement dans le cas de Saint-Ogan est de comprendre pourquoi son goût pour l'ouverture créative se manifeste au moment où il se lance dans une nouvelle carrière. Doit-on voir un lien de cause à effet entre la découverte d'une nouvelle culture et son éclectisme en termes de pratiques de création ? Le maintien d'une pratique de dessinateur de presse qui, elle aussi, se diversifie tend à nuancer cette affirmation : ce n'est pas tant le fait de créer pour les enfants qui est la cause première de son ouverture, mais plutôt l'arrivée dans une période de sa vie professionnelle où un besoin de diversification apparaît. Néanmoins, ce besoin se manifeste différemment dans le dessin de presse, où il consiste surtout en une diversification des contenus (vers des dessins politiques, d'ornement, etc.), et dans la création pour enfants où il connaît un épanouissement plus large. La perception que Saint-Ogan possède de ce second contexte de création est clairement plus variée : c'est elle d'un champ culturel où les liens entre les médias sont plus directs et plus faciles, et où une véritable dynamique est à l'œuvre pour encourager une circulation des pratiques.

Chapitre 3

(1945-1974) Deux champs de création pour une identité professionnelle mixte

À partir de 1945, le retour de Saint-Ogan au dessin de presse, dont nous avons observé les premiers signes dès 1940, se confirme et s'accélère. Le rapport entre les deux champs culturels au sein desquels il crée ne peut plus dès lors être le même et nous assistons à un phénomène de rééquilibrage. Ce phénomène qui voit Saint-Ogan se partager entre le dessin de presse et la création pour enfants annonce une troisième phase qui ne peut être analysée de la même manière que les deux précédentes. Nous avons jusqu'ici adopté une approche où les analyses respectives des deux pans de sa carrière se faisaient séparément ; une méthode logique au regard des caractéristiques des deux périodes durant lesquelles Saint-Ogan privilégiait d'abord le dessin de presse (1895-1927), puis la création pour l'enfant (1927-1945). En 1945 s'ouvre une période où notre dessinateur ne semble pas opérer de choix décisif, considérant également les deux dimensions de son activité. Afin de nous adapter à ce changement décisif et de l'analyser au mieux, nous optons pour une approche jointe et comparative où la question du rapport entre les deux champs sera centrale dans notre questionnement. Il s'agira de déterminer à quelles conditions, et avec quelles limites, la carrière de Saint-Ogan suit deux voies parallèles.

En termes de méthodologie d'analyse de carrière, nous conservons l'approche double qui a été la nôtre jusqu'à présent : une comparaison entre d'un côté l'étude quantitative et qualitative de la production contextualisée de dessins et de l'autre le repérage des sociabilités professionnelles dominantes de la période. L'intérêt principal de la période est d'offrir un terrain d'analyse crucial à la question de l'identité professionnelle d'un artiste dont l'une des caractéristiques est justement l'éclectisme et la diversité des pratiques. L'identité professionnelle qui en découle est nécessairement mixte et il sera intéressant de comprendre comment se construit une telle identité, nourrie des caractéristiques respectives des deux champs et de leurs échanges potentiels. Mais la pertinence des années 1945-1974 est également liée au phénomène de patrimonialisation de l'œuvre de Saint-Ogan, typique d'une fin de carrière, qui commence vers 1960 et occupe ses quinze

dernières années. L'historiographie remet en question l'identité professionnelle construite durant sa carrière.

Afin d'approfondir cette question, nous poserons la question de la réception de la carrière de Saint-Ogan auprès du public : en effet, l'identité professionnelle d'un artiste est certes déterminée par son activité, mais aussi par la façon dont cette activité est perçue et médiatisée par son public. Dans le cas de la période qui nous occupe, cette question est d'autant plus cruciale que l'œuvre de Saint-Ogan, qui, a cinquante ans, a atteint une notoriété certaine et est devenu un personnage public, fait l'objet de tentatives d'interprétation et d'appropriation parfois contradictoires. Le contexte historique est essentiel : d'une extrémité de la période à l'autre, il se trouve pris au cœur de deux débats culturels successifs : ceux qui entourent le vote de la loi du 16 juillet 1949 d'une part et ceux qui émergent du mouvement de légitimation de la bande dessinée dans les années 1960 d'autre part. Le lien entre les deux contextes est le statut de la bande dessinée dans le débat public, décriée avant d'être encensée, et la naissance d'une identité professionnelle du dessinateur de bande dessinée dont nous verrons les implications dans le cas de Saint-Ogan.

3.1 Les deux évolutions historiques distinctes du dessin de presse et de la création pour l'enfant

L'analyse de la production constitue une première étape pour comprendre l'équilibre entre dessins de presse et dessin pour enfants, chacun rapporté à son échelle¹. Sur le plan quantitatif s'observe un ralentissement général de sa productivité graphique. Dans le dessin de presse comme dans le dessin pour enfants la production est plus sporadique : nous n'en sommes ni aux 150 dessins de presse publiés par an pendant six ans pendant les années 1920, ni à la poursuite simultanée de trois séries pour enfants hebdomadaires dans trois types de supports différents au milieu des années 1930. Entre 1945 et 1974, Saint-Ogan publie en moyenne un dessin de presse par semaine et anime une, plus rarement deux, séries hebdomadaires régulières pour les enfants.

Sur le plan qualitatif, un second phénomène accompagne le ralentissement de la production : les contextes et supports de production tendent à se différencier davantage, à l'inverse de la période précédente. Les deux évolutions, quantitatives et qualitatives sont liées à un contexte de reconstruction de la presse après la Libération qui rend caduques ses stratégies de publication de l'avant-guerre.

1. Il va de soi que la production de dessins pour enfants, par ses conditions de diffusion (des pages ou des demi-pages entières) peut paraître à première vue toujours dominante, mais il faut rapporter cela à l'échelle des dessins de presse, de forme brève.

3.1.1 La presse à la Libération : les voies différenciées de la presse adulte et de la presse enfantine

Les voies différentes empruntées par Saint-Ogan s'expliquent par des contextes historiques différenciés. Après la guerre, la presse pour adultes et la presse pour enfants doivent se reconstruire. L'abandon des titres qui constituaient ses stratégies de publication de l'avant-guerre l'oblige, dans le dessin de presse comme dans le dessin pour enfants, à considérer le nouveau paysage pour y trouver de nouvelles voies d'intégration.

La recomposition de la presse adulte par l'épuration des titres

Si la guerre a fait baisser les tirages, tant à cause de la désaffection du public qu'à cause des prix du papier et de la dispersion des rédactions, la situation politique à la Libération continue d'infliger de lourdes pertes à la presse parisienne : certains journaux se sont sabordés dès 1940 (*L'Intransigeant*, *L'époque*) et d'autres doivent disparaître à la Libération (*Le Petit Journal*, *Le Matin*, *Paris-Soir*, *Le Petit Parisien*). Ce constat est particulièrement vrai en ce qui concerne les quotidiens non-politiques. En effet, la volonté de refonder une « presse neuve » pousse les autorités issues de la Résistance en 1944 à interdire la reparution des titres parus sous l'Occupation et à limiter les autorisations de paraître. L'ordonnance du 22 juin 1944, puis celle du 30 septembre 1944 « affirme la nécessité immédiate de supprimer les « journaux compromis », l'épuration de la presse est une priorité politique de la Résistance »². Selon les règles fixées par ces ordonnances, la plupart des quotidiens nationaux à grand tirage disparaissent, à l'exception du *Figaro*, de *L'Humanité*, de *La Croix*, de *L'Aube* et du *Populaire*.

La « presse libre » est donc, du point de vue des titres, une presse nouvelle, même si les contenus sont dans la continuité des évolutions des années 1930³. En effet, dès 1947, le public se détourne de la presse d'opinion jusque-là dominante dans les titres nés de la Résistance et préfère renouer avec de grands quotidiens généralistes. Les journaux d'opinion, d'avant ou d'après guerre, disparaissent (à l'exception du *Figaro* et de *L'Humanité*) et les grands gagnants sont les journaux généralistes, dont la plupart sont des titres nouveaux⁴. La nouvelle presse quotidienne parisienne retrouve des chiffres de tirage élevés : *Le Parisien Libéré* (fondé en août 1944, 340 000 exemplaires en 1947), *France-Soir* (fondé en novembre 1944, 578 000 en 1947) et *Le Monde* (fondé en décembre 1944, 174 000 en 1947). Rapidement, les colorations politiques initiales de ces titres s'estompent pour un retour à une presse quotidienne apolitique visant à toucher un public large et cédant parfois au sensationnalisme. Le mouvement est double : un renouvellement des titres compensé par une continuité des contenus.

2. ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 148.

3. Claude BELLANGER, Jacques GODECHOT et Pierre GUIRAL, dir. *Histoire générale de la presse française*, t. 4, Presses universitaires de France, 1972 p. 273-274 ; Marc MARTIN, *Médias et journalistes de la République*, O. Jacob, 1997 p. 271-272.

4. ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 165-166.

Une logique de retour en arrière dans la presse enfantine

Pour la presse enfantine, la situation est légèrement différente : les logiques de continuité sont plus rapides et plus évidentes. Durant les années qui suivent la Libération de la France, le nouveau gouvernement républicain s'attache à fixer les règles de parution de la presse enfantine, comme il le fait pour la presse pour adultes. Dès lors, dans une période qui va de l'automne 1944 au printemps 1946, la création de journaux pour enfants est soumise à des autorisations de parution délivrées par une commission consultative nommée par le ministère de l'Information⁵. L'instance politique s'introduit de fait dans les réseaux de l'édition pour enfants, avec une force aussi importante que sous l'Occupation dans la mesure où la parution est soumise à une autorisation institutionnelle. Naturellement, les journaux parus pendant les quatre années précédentes sont supprimés, dont *Benjamin*. La situation est extrêmement confuse pendant les deux années qui suivent immédiatement la Libération. C'est une véritable vague de créations que doit gérer la direction de la presse qui reçoit plus d'une centaine de demandes de parution émanant d'anciens éditeurs de l'avant-guerre ou de nouveaux venus⁶. De nombreux journaux sortent sur la base d'une autorisation régionale, ou même sans autorisation, certains se prétendant issus de la Résistance. Au printemps 1946, une liste définitive d'une trentaine de journaux autorisés est établie. Ce n'est qu'à partir du second semestre 1946 que la presse enfantine subit un rééquilibrage par la loi du marché qui débouche sur un retour en force des éditeurs de l'avant-guerre. Pour Thierry Crépin, ce phénomène traduit l'échec du projet des autorités de la Libération de renouveler et d'assainir la presse pour enfants, notamment en empêchant le retour des éditeurs publiant des bandes américaines (Paul Winkler, Cino del Duca et Ettore Carozzo). Tel était le sens de la liste parue au printemps 1946 : elle privilégiait les éditeurs nouveaux, en particulier ceux issus de la Résistance ou de mouvements de jeunesse⁷.

Or, de 1946 à 1948, de nombreux titres s'arrêtent faute de lecteurs et s'engage un jeu de rachats, de fusion et de concentration, où dominant les éditeurs de l'avant-guerre, dont Cino del Duca avec les éditions Mondiales est l'un des symboles les plus importants⁸. Il s'ensuit que le paysage de la presse enfantine française, à la fin des années 1940, après une longue période de turbulences et de précarité des titres, ressemble à celui de l'avant-guerre : il se partage entre éditeurs confessionnels (l'Union des Œuvres, la Bonne Presse), militants communistes (éditions Vaillant) et éditeurs populaires (Société d'édition Parisienne, Cino del Duca, Paul Winkler). Les deux seules créations éditoriales de l'après-guerre sont le Groupe Chapelle de Jean Chapelle et la SELPA de Marijac. Jean Chapelle se lance dans

5. FOURMENT, *op. cit.* p. 267.

6. Saint-Ogan se pose, rétrospectivement, en témoin de ce moment d'euphorie : « Les publications pour la jeunesse se multiplient. Il en sort une toutes les semaines. », *JMS*, p. 183.

7. Pour plus de détails, se reporter à CRÉPIN, *op. cit.* p. 116-133.

8. Sur la repartition des illustrés des éditions mondiales : Isabelle ANTONUTTI, *Cino Del Duca : de Tarzan à "Nous deux", itinéraire d'un patron de presse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012 p. 92-95.

la presse illustrée en 1946 par le rachat de Sagédi et domine les années 1945-1960 par ses journaux de bandes dessinées et ses petits formats, regroupés au sein d'un « Groupe Chapelle » divisé en nombreuses filiales. Marijac est un scénariste qui se lance après la Seconde Guerre mondiale dans la rédaction en chef de quelques journaux pour enfants. Sa publication la plus célèbre est *Coq Hardi*, aux éditions de Montsouris. Ce dernier titre connaîtra une certaine longévité : il survit jusqu'en 1963 et publie la plupart des grands dessinateurs français de l'époque. Il faut également noter l'implantation en France des éditeurs belges Gordinne, Dupuis et Le Lombard qui livrent des éditions françaises de leurs illustrés et albums.

De leur côté, les éditeurs militants, catholiques et communistes, ont très bien réussi à reconstruire leur presse dans les bouleversements de 1945 à 1948. Outre la création de titres éphémères liés aux mouvements de jeunesse, les éditeurs catholiques dominants sont les mêmes qu'avant la guerre. L'Union des œuvres tente de contrer l'offensive communiste de Vaillant par ses titres *Cœurs Vaillants*, *Ames Vaillantes* et *Fripounet et Marisette*, modernisés pour pouvoir attirer au-delà du public chrétien ; la Bonne Presse relance pour sa part *Bayard* et *Bernadette*⁹. Dans ces titres, la mission spirituelle et l'éducation chrétienne sont mises en avant (vie des saints, modèles de bravoure et d'obéissance. . .), mais l'image pénètre de plus en plus profondément. N'oublions pas non plus la survie d'éditeurs non-liés à des organisations religieuses mais proches des milieux catholiques : les éditions de Montsouris (*Lisette*, *Pierrot*) et la maison Gautier-Languereau (*La Semaine de Suzette*)¹⁰. Tandis que les familles catholiques achètent à leurs enfants *Cœurs Vaillants*, les familles communistes préfèrent *Vaillant*. Ces deux revues tirent en moyenne, durant les années 1940-1950 entre 150 000 et 200 000 exemplaires, ce qui les place parmi les meilleures ventes, si l'on excepte *Mickey* qui revient en 1953 et dépasse d'emblée les 300 000 exemplaires¹¹.

Quelles conséquences pour Saint-Ogan ?

Du point de vue de Saint-Ogan l'événement le plus marquant est la disparition des journaux qui lui avaient permis de trouver, ou retrouver, le succès avant-guerre. Du côté de la presse adulte, les deux grands quotidiens auxquels il était attaché ont disparu, l'un dès 1940 (*L'Intransigeant*), l'autre à la Libération (*Le Petit Parisien*). Le même constat s'impose pour les deux hebdomadaires qui avaient fait son succès et lui avaient offert de

9. L'Union des œuvres catholiques de France est une organisation religieuse alors contrôlée par la congrégation des Fils de la Charité, dont le but est d'évangéliser les milieux populaires. Elle se lance dans l'édition pour la jeunesse en 1929 avec *Cœurs Vaillants*. La maison de la Bonne Presse est une initiative éditoriale de la congrégation assomptionniste lancée en 1873.

10. Sur l'édition chrétienne, consulter Thierry CRÉPIN et Françoise HACHE-BISSETTE, dir. *Les presses enfantines chrétiennes au XX^e siècle*, [actes du colloque d'Arras, décembre 2004], Arras : Artois presses université, 2008.

11. Ces tendances croisent les chiffres donnés par CRÉPIN, Thierry (CRÉPIN, *op. cit.* p. 131) et par Alain Fourment (FOURMENT, *op. cit.* p. 410-411).

publier régulièrement des séries de dessins, avant 1940 (*Dimanche-Illustré*) et pendant la guerre (*Ric et Rac*).

La situation est légèrement différente pour la presse spécialisée pour la jeunesse. En effet, Saint-Ogan n'y avait jamais été vraiment intégré. Dès lors, le retour de certains éditeurs de l'avant-guerre (Opera Mundi), les éditions Montsouris... ne lui apporte rien. Au contraire, le journal *Benjamin* disparu, Jean Nohain recentré sur ses activités radio-phoniques, il n'y a pas de structure éditoriale pouvant accueillir Saint-Ogan sur la base de ses réseaux d'avant-guerre.

Dans les deux types de presse, le constat est le même : il doit reconstruire des réseaux et des stratégies de publication. Les directions prises dans les deux cas ne seront pas exactement les mêmes, mais ont en commun une rupture avec l'avant-guerre.

3.1.2 Réinvestissement de la grande presse : l'expérience durable de Saint-Ogan au *Parisien Libéré*

Le fait marquant pour Saint-Ogan après 1945 est son retour actif au dessin de presse pour adultes. Cette évolution s'accompagne néanmoins d'un net changement de stratégie.

Presse quotidienne et presse hebdomadaire : tentative limitée de retour à la stratégie d'avant-guerre

Dans un premier temps, Saint-Ogan tente de reproduire sa stratégie de publication de l'avant-guerre : l'investissement des hebdomadaires familiaux. L'expérience de *Ric et Rac* entre 1939 et 1944 a pu l'inciter à poursuivre dans cette voie. En 1946, le dessinateur A.G. Badert entreprend de refonder une revue héritière de *Ric et Rac* sous le titre de *Tour à Tour*. L'équipe est en partie celle de l'hebdomadaire interdit à la Libération¹². Saint-Ogan y est présent dès sa création en 1946 et anime même la mascotte du journal, Monsieur Tour à Tour, synthèse entre Monsieur Poche et Potage. *Monsieur Touratour* est aussi un *strip* régulier et apparaît dans les pieds de page et bandeaux-titre du journal.

S'inspirant sans doute de son travail dans *Dimanche-Illustré* puis dans *Ric et Rac*, il crée également pour *Tour à Tour* une série pour enfants, *Manou et la petite fée*, et un journal parodique, *Le Constitutionneux* dans l'esprit absurde de *L'Os à moelle*. Malheureusement, l'expérience de *Tour à Tour* s'arrête dès 1947 (le journal est absorbé par un autre hebdomadaire familial, *Marius*). Avec lui cesse définitivement la stratégie de participation aux hebdomadaires illustrés élaborée par Saint-Ogan depuis les années 1930. Il n'abandonne cependant pas complètement la publication en hebdomadaire par la suite. En 1952, il devient un dessinateur régulier de *Forces Nouvelles*, l'hebdomadaire du Mouvement Républicain Populaire. Il y reprend sa série *Monsieur Poche* (de mars 1952 à octobre 1955), puis conçoit une chronique régulière plus personnelle, mêlant texte et des-

12. Les bandeaux-titres traduisent la continuité recherchée entre les deux journaux (fig. 241).

sin, intitulée *Choses vues* (d'octobre 1955 à mars 1958). À partir de 1958, en revanche, il cesse toute participation à des hebdomadaires.

Une stabilité retrouvée au sein du *Parisien Libéré*

Finalement, c'est en adoptant une stratégie inédite que Saint-Ogan retrouve une stabilité et une certaine notoriété comme dessinateur humoriste au *Parisien Libéré*. Voici la manière dont il le raconte :

« Après la Seconde Guerre mondiale [...] je ne suis rentré à Paris qu'avec pas mal de retard. À ce moment-là, je dois dire que la plupart des journaux, dont *Le Parisien Libéré*, paraissait déjà depuis plusieurs semaines. Il y avait à ce moment comme rédacteur en chef [au *Parisien Libéré*], un excellent ami que j'avais connu au *Petit Journal*. Il m'a demandé d'entrer au *Parisien Libéré*. »¹³

La personne en question est Jean Forgue, qui apparaît en effet dans ses carnets à la date du 20 décembre 1947¹⁴. Si les titres ont changé, les réseaux de la grande presse sont encore efficaces. *Le Parisien Libéré* fait partie de cette presse dynamique d'abord née de la Résistance, mais qui tente très vite de retrouver le public populaire de l'âge d'or de la presse française. Jean Forgue a justement commencé au *Petit Parisien*, quotidien fréquenté par Saint-Ogan avant la guerre¹⁵. *Le Parisien Libéré* est un des quelques titres qui résistent aux « turbulences »¹⁶ que subissent les quotidiens parisiens à partir de 1946, pour des raisons diverses (désaffection du public, concurrence confirmée des quotidiens régionaux, mauvaise gestion, grève des ouvriers du livre en 1947, hausse du prix de papier...). En 1958, il tire à 900 000 exemplaires, juste derrière *France-Soir*¹⁷.

La participation de Saint-Ogan au *Parisien Libéré* se produit en deux étapes. Il est d'abord engagé en juillet 1948 pour remplacer occasionnellement Pol Ferjac, dessinateur éditorialiste (qui réalise le dessin de Une). Il conserve ce poste les années suivantes, jusqu'à remplacer Ferjac le reste de l'année à partir de 1954. Il participe également à l'*Almanach du Parisien Libéré*, comme à l'époque du *Petit Parisien*, et à diverses illustrations pour le quotidien.

L'activité de Saint-Ogan au *Parisien Libéré* explique à elle seule le retour à des chiffres de publication de dessins de presse relativement importants, qui tranchent avec l'abandon des décennies 1930-1940. À partir de 1950, il dessine entre un et deux dessins par mois, et tourne autour de 30 dessins par an en moyenne entre 1950 et 1960¹⁸. En se liant au *Parisien Libéré*, Saint-Ogan renoue avec le dynamisme des années 1920 et à son attachement

13. LEGUÈBE, *op. cit.* p. 2.

14. On trouve la mention « vu Forgue pour *Le Parisien* » dans le CaII.

15. BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* p. 283.

16. Laurent MARTIN, *La presse écrite en France au XX^e siècle*, Librairie générale française, 2005 p. 142.

17. *Ibid.* p. 142.

18. Voir TAB 1.24 en annexe.

à de grands quotidiens populaires à fort tirage.

Dessiner pour un quotidien de l'après-guerre : des pratiques résolument nouvelles

Si, en apparence, l'entrée de Saint-Ogan au *Parisien Libéré* marque un retour à des pratiques antérieures, méthodes et contenus s'avèrent différents. En effet, Saint-Ogan est, pour la première fois, attaché à un quotidien avec lequel il collabore de façon quasi exclusive. La rupture est massive avec l'avant-guerre et sa pratique ambulante du dessin de presse, offrant aux dessinateurs souplesse, mais aussi précarité d'emploi. Selon Christian Delporte, ce principe, qui vient remplacer le « colportage » de dessins de l'avant-guerre, se généralise à cette époque et des équipes de dessinateurs se fixent dans chaque rédaction¹⁹. Au *Parisien Libéré*, Saint-Ogan retrouve par exemple, outre Pol Ferjac, Michel Douay ou Moisan. Il relate son nouveau rythme de travail dans d'une interview à Éric Leguèbe :

« Quand Ferjac est parti définitivement, c'est moi qui ai eu la place, si je puis dire, d'aller tous les jours au journal. [...] J'allais au *Parisien Libéré* le soir, et puis je dînais, j'allais chez des amis et je travaillais la nuit pour le reste. »²⁰

Il précise également qu'il travaille avec des collaborateurs, Grum puis Claude Reynaud, qui le remplacent régulièrement au poste de dessinateur éditorialiste. Puis, plus loin :

« La suite de mon ami Pol Ferjac que j'ai prise au *Parisien Libéré* m'oblige à faire un dessin d'actualité à la rédaction même. Cela me pousse à travailler vite... »²¹

Par sa présence à la rédaction, le dessinateur est davantage intégré et occupe un poste plus proche de celui d'employé que de celui de pigiste-collaborateur occasionnel. On peut même supposer que, dans un tel système, les paiements ne se font plus forcément « au dessin », mais sur la base d'un salaire²².

Le changement dans les méthodes de travail s'accompagne de l'investissement dans un nouveau genre de dessin d'humour : le dessin d'actualité. Dans la même interview donnée à Éric Leguèbe notre dessinateur utilise précisément ce terme pour parler du travail qui l'occupe au *Parisien Libéré* depuis 1948. Il l'oppose aux « dessins drôles » de ses débuts dans le métier : « Il existe une différence capitale entre le dessin d'actualité et le dessin, dit de commentaire, de faits divers. Néanmoins, c'est par là que j'ai commencé. ». Puis plus loin, il ajoute : « Je ne pensais pas faire des dessins d'actualité, je pensais surtout faire des dessins amusants, voilà tout. ». Une différence majeure existe en effet entre les

19. DELPORTE, *op. cit.*

20. LEGUÈBE, *loc. cit.*

21. *Ibid.* p. 2.

22. L'absence de documents comptables dans les archives du *Parisien Libéré* (Archives Nationales, 12AR) nous empêche malheureusement de confirmer cette intuition.

dessins d'humour de l'entre-deux-guerres et les dessins d'actualité du *Parisien Libéré* : les premiers se situent hors du temps de leur publication, tandis que les seconds s'appuient systématiquement sur un événement important ou plus souvent un fait divers traité dans le journal. On comprend bien tout l'écart qui existe, tant en termes de méthode qu'en termes de statut du dessinateur²³. Saint-Ogan se plie ici aux usages du dessin de Une du *Parisien Libéré* : un dessin qui accompagne un article qui peut être aussi bien une nouvelle internationale qu'un fait divers. Outre le fait de l'obliger à échanger avec les journalistes, le dessin d'actualité suppose de la part du dessinateur un renouvellement constant, loin de la répétitivité du dessin d'humour d'avant-guerre.

Dynamisme de son activité au *Parisien Libéré* après 1960

C'est véritablement à partir de 1961 que l'activité de Saint-Ogan au *Parisien Libéré* prend une dimension plus importante. Avec son départ de *Forces Nouvelles* en 1958, Saint-Ogan choisit de ne plus se reposer que sur un seul support de publication. Consécutivement, en termes de production, il dépasse la centaine de dessins annuels. Entre 1962 et 1969, il livre au journal en moyenne 170 dessins par an, soit un tous les deux jours, un rythme qui ne se réduit que dans les années 1970 (125 dessins par an en moyenne). Entre les années 1950 et les années 1960, son statut a nettement évolué au sein de la rédaction et, à travers le seul quotidien *Le Parisien Libéré*, il est parvenu à retrouver son rythme de dessins de presse annuel des meilleures années de l'entre-deux-guerres, voire à le dépasser. Entre 1960 et 1963, il dessine de plus tous les ans la page de Noël du *Parisien Libéré*. En outre, les dessins paraissant dans *Le Parisien Libéré* sont occasionnellement diffusés dans d'autres journaux comme *Nice-Matin* ou le quotidien francophone libanais *Le Jour*. *Le Parisien Libéré* fait peut-être office d'agence de presse. Dans les années 1960, le dessin de presse devient la principale, si ce n'est la seule, source de revenu régulière de Saint-Ogan. S'il est un domaine où il a retrouvé sa place, c'est bien au sein du milieu du journalisme.

3.1.3 Approfondissement des pratiques multimédiatiques propres à la culture enfantine

Il n'en va pas de même pour sa création graphique pour enfants. S'il parvient à la maintenir jusqu'au milieu des années 1950, ce n'est pas sans difficultés et hésitations, et il ne retrouve aucune situation aussi stable qu'au *Parisien Libéré*. On aurait pourtant tort d'y voir un signe, soit d'un désintérêt de sa part pour la création pour enfants, soit d'une désaffection du public enfantin. La juste interprétation de ce phénomène est une évolution des rapports entre les différents supports de la création pour enfants au sein de sa carrière.

23. Les dessins d'actualité diffèrent également des dessins politiques, même s'ils en sont proches : les dessins politiques ont une intention éditoriale et satirique que n'ont pas les dessins d'actualité, neutres politiquement.

Les tentatives de maintien au sein des supports traditionnels du dessin : presse pour enfants et albums

Avec la fin de *Benjamin* en 1944, Saint-Ogan doit trouver de nouveaux supports de publication. Il semble d'abord s'intéresser à la presse spécialisée. Mais le fait que le paysage de la presse enfantine de l'après-guerre partage de nombreuses similitudes avec celle de l'avant-guerre n'est pas de nature à aider Saint-Ogan. En effet, ses réseaux d'avant-guerre étaient extérieurs à la presse pour enfants et ils n'entretenaient aucun contact avec les éditeurs populaires tels que la SPE, les éditeurs catholiques ou les Cino del Duca et autres Paul Winkler. La conséquence est terrible pour Saint-Ogan et ses difficultés sont grandes pour s'intégrer dans les milieux de la presse enfantine. Néanmoins, il y parvient dès 1945, comme on peut le voir sur le tableau en annexe²⁴.

Ce qui peut surprendre est que Saint-Ogan recherche des collaborations dans un milieu qu'il avait jusque-là évité : celui des revues militantes. *Cadet-Revue* comme *Benjamin* se singularisaient par leur neutralité apparente de ton, engagées ni du côté du militantisme catholique ni du côté du militantisme laïque, mais un peu entre les deux. Or, après la Libération, les revues militantes laïques, catholiques et communistes connaissent un succès grandissant en mêlant divertissement par l'image et ambition pédagogique, avec derrière elles un public fidèle.

La participation de Saint-Ogan à des revues confessionnelles est le résultat de certains liens professionnels noués avant 1945. Pendant la guerre, Saint-Ogan a pu avoir des relations solides avec certains animateurs du milieu scout français par l'intermédiaire de la revue *Benjamin* : Pierre et Sven Sainderichin (scoutisme unioniste) et André Reval. Reval et Saint-Ogan mènent plusieurs projets communs en 1944-1945 au sein de la collection « Cadet » que le premier anime pour la Société d'édition Moderne Parisienne²⁵. Il dessine également une histoire pour la revue *Jamboree* en 1947. Après 1947, il participe à trois titres de la presse confessionnelle, dont l'étendue varie. À un niveau local, il est un collaborateur régulier, autour de 1948, de *Pierres Vivantes*, le journal de la paroisse de Chaville : l'amitié qu'il a noué avec l'abbé Legros pendant la guerre explique cette collaboration à laquelle s'adjoint la participation à des kermesses et fêtes des enfants.

Outre le lien avec une revue locale de la région parisienne, Saint-Ogan traite également avec deux groupes éditoriaux catholiques importants : celui de *La Vie catholique illustrée* et les éditions Fleurus. Le second est plus directement spécialisé dans la presse pour la jeunesse tandis que le premier édite des revues familiales. Il est toutefois net que la collaboration de Saint-Ogan avec les anciens éditeurs catholiques reste le plus souvent superficielle, limitée à une ou deux séries. De juillet à décembre 1948, il publie dans *La Vie catholique illustrée* les séries *Cyprien et Gédéon* et *Dani et Martinette*. Son contact y est Georges Hourdin, l'un des fondateurs du journal en 1945, et c'est à travers l'Édition Sociale

24. Voir annexe 1.4.1.

25. Il s'agit de fascicules de jeux et de divertissement dans lesquels on retrouve l'équipe de *Benjamin* ; Jean Nohain, Adhémar de Montgon. . .

Française, la principale maison d'édition qui publie Saint-Ogan et notamment *Benjamin* durant la guerre, qu'il entre en contact avec ce journal qui en dépend. Au début de l'année 1949, Saint-Ogan fait plusieurs passages à la rédaction de *La Vie catholique*, ce qui vient confirmer son implication dans la revue (on compte dans le Cahier dix occurrences de visite ou contact). Or, les allusions à la revue disparaissent dès l'année suivante, montrant l'absence de suivi dans sa collaboration. Il en va de même pour *Cœurs Vaillants*. De janvier 1950 à mars 1951, il illustre pour la célèbre revue pour enfants plusieurs bandes dessinées avec texte sous image. Il est introduit par l'abbé Pihan, actif directeur qu'il a l'occasion de voir régulièrement à partir de 1950 dans la commission de surveillance dont ils sont tous deux membres.

Le véritable retour de Saint-Ogan au dessin pour enfants va se faire dans *Coq Hardi* et *Zorro*, des titres nouveaux de la presse enfantine non-militante. Sa première publication de l'après-guerre est un dessin dans *Coq Hardi*, le journal nouvellement créé par Marijac. Il continue ensuite en se tournant vers une grande diversité de revues pour enfants (pour les plus durables : *Zorro* auquel il collabore régulièrement entre 1947 et 1951, *Bravo !*, *Les Belles images de Pierrot*). Après 1945, un lecteur qui cherche à suivre Saint-Ogan doit circuler de journaux en journaux en fonction des années, mais il ne faut pas forcément y voir une incapacité à renouer avec le succès. La raison en est parfois aussi la faible capacité de survie des journaux dans lesquels il publie. Il participe ainsi à plusieurs expériences éphémères, comme le *Baby Journal* de Marijac, ou au journal *Zig et Puce* lancé par Jean Chapelle (fig. 175). On peut supposer que les expériences de *Cadet-Revue*, puis de *Benjamin*, lui ont permis de percevoir le potentiel de la presse enfantine avec suffisamment de pertinence pour l'inciter à s'y intégrer à la Libération, mais que son incapacité à se renouveler l'empêche de retrouver le succès.

De fait, il cherche à se rattacher à ses succès passés. S'il crée plusieurs séries après-guerre (*Manou et la petite fée*, *Nizette et Jobinet*, *Cyprien et Gédéon*, *Dani et Martinette*), toutes sont, par leurs scénarios, des réécritures d'anciennes séries comme *Mitou et Toti* et *Trac et Boum*. Parallèlement, il reprend ses deux séries les plus célèbres, *Prosper l'ours*²⁶ et surtout *Zig et Puce*, dont l'histoire de la publication entre 1945 et 1954 traduit bien toutes les hésitations et difficultés de Saint-Ogan à trouver des collaborations durables²⁷. En effet, il commence d'abord par conserver les mêmes logiques qu'avant la guerre en publiant la série, à partir de mai 1946, dans le supplément pour enfants d'un grand quotidien, *France-Soir*. *France-Soir Jeudi* se trouve à la limite entre la page pour enfants dans un journal adulte et le journal pour enfants. Il s'agit en réalité d'un supplément central hebdomadaire détachable de deux pages que l'on peut plier pour obtenir un petit journal de quatre pages destiné aux enfants. Mais, malgré la présence continue de la série-

26. Publiée à partir de 1947 dans l'hebdomadaire *Bonheur* sous le titre *Prosper et Toutoune* puis en 1950 dans *Ce Matin-Le Pays* sous le titre *Les aventures de Prosper*. Voir fig. 39.

27. L'histoire de la publication de *Zig et Puce* a été retracée par PETITFAUX, Dominique. « Zig et Puce » dans *Le collectionneur de bandes dessinées*, 1985, p. 14-19.

phare de l'avant-guerre, le supplément disparaît en juillet 1947. Il est en réalité absorbé par un autre titre, plus dynamique, *Zorro*, créé en 1946 par Jean Chapelle. *Zig et Puce* reste dans *Zorro* entre juillet 1947 et avril 1951, avec une interruption en 1949-1950. L'interruption de publication d'un an, entre novembre 1949 et juin 1950, est due à la décision de Chapelle de donner aux deux héros leur propre journal : *Zig et Puce* est fondé en 1949 mais est un échec. Entre septembre 1948 et avril 1950, les aventures paraissant en France dans *Zorro* sont reprises dans l'hebdomadaire belge *Bravo !*, avec de nombreux dessins de couverture. C'est bien entre 1948 et 1950 que semble se passer un éphémère « renouveau » de *Zig et Puce* dans la nouvelle presse pour enfants. Cependant, si l'échec du journal *Zig et Puce* n'empêche pas la continuation de la parution il démontre, s'il le fallait, que les deux héros de Saint-Ogan ne sont plus en mesure de faire vivre un journal à eux seuls ; malgré un succès réel à leur retour dans *Zorro*, la série n'a plus le dynamisme de l'avant-guerre. À partir de 1951 et de l'arrêt de la parution de *Zig et Puce* dans *Zorro*, l'histoire de sa publication devient de plus en plus chaotique : entre décembre 1952 et février 1955, elle paraît dans *Les Belles Images de Pierrot*, la nouvelle formule de *Pierrot* des éditions de Montsouris qui font appel à Marijac pour diriger le journal. Mais cette formule s'interrompt en 1955 et avec elle la parution de *Zig et Puce*, en plein milieu d'une histoire. C'est enfin dans *IMA* que la série est reprise pour la dernière fois, entre décembre 1955 et juillet 1956.

Comme le montre l'exemple de la parution de *Zig et Puce*, Saint-Ogan parvient tout de même à nouer de nouveaux contacts au sein du milieu de la presse enfantine en pleine reconstruction, notamment en se tournant vers les nouveaux venus plutôt que vers les vieilles maisons. Sa proximité avec Jean Chapelle et Marijac lui permet de se lier avec des éditeurs dynamiques. Outre sa participation aux *Belles Images de Pierrot*, Saint-Ogan est un dessinateur régulier des publications de Marijac : il est présent très brièvement dans *Coq Hardi* en 1944 avec *Les p'tites histoires d'Alain Saint-Ogan*, puis en 1948 dans *Baby Journal*. C'est finalement moins la volonté de Saint-Ogan que le contexte difficile d'une presse pour enfants en pleine recomposition qui marque l'échec de Saint-Ogan à poursuivre ses collaborations dans ce type de support²⁸.

La participation de Saint-Ogan à la presse pour la jeunesse de l'après-guerre est finalement diverse et ne permet pas de distinguer de stratégie durable. Il se partage entre la participation ponctuelle à des revues confessionnelles et des collaborations plus régulières aux titres d'éditeurs nouveaux. La seule collaboration véritablement solide est avec *Zorro*, qui dure de 1947 à 1951 et lui permet de faire revivre sa série fétiche. Toutefois, à partir de 1956, Saint-Ogan cesse définitivement de publier dans la presse pour la jeunesse.

L'autre rupture avec l'avant-guerre est l'introduction de logiques nouvelles dans la

28. Une raison essentielle de son incapacité à s'intégrer est le décalage de sa production avec les nouvelles tendances de la bande dessinée de l'immédiat après-guerre. Saint-Ogan continue de produire des séries comiques au trait stylisé comme dans les années 1930 à une époque où triomphent dans les thèmes l'aventure et de la science-fiction, et dans le graphisme le réalisme anatomique.

publication d'albums, elle aussi marquée, comme la presse pour enfants, par un regain d'intérêt de la part de Saint-Ogan. D'un point de vue statistique, Saint-Ogan reprend dès 1946 une parution régulière d'albums, quoique moins importante qu'avant la guerre²⁹. Les éditeurs restent les mêmes, et il s'agit d'abord de la suite de séries commencées avant-guerre. En 1946 est publié, aux éditions sociales françaises, un recueil de l'ensemble des aventures de *Trac et Boum*, qui clôt définitivement cette série des années de guerre. Surtout, c'est la série *Zig et Puce* qui continue de paraître chez Hachette parallèlement à sa publication dans *France-Soir Jeudi* puis *Zorro*. En 1947, le premier album d'après-guerre prend pour titre *Revoilà Zig et Puce* ; s'ensuivent quatre autres albums entre 1949 et 1952. L'interruption de la publication des épisodes dans *Zorro* marque la fin de la parution en albums, témoignant que, chez Saint-Ogan, la publication d'albums est subordonnée à la parution dans la presse.

Quelques tentatives cherchent néanmoins à rompre avec cette logique traditionnelle pour redynamiser la présence de Saint-Ogan dans l'édition livresque : entre 1950 et 1954 paraissent chez Hachette quatre albums de *Zig et Puce* indépendants de la série principale. Il s'agit d'un « Album Hop-là ! » en 1950³⁰, de deux « Albums Roses » (*Zig, Puce et Alfred* en 1952 puis *Alfred et le pingouin volant* en 1953), deux histoires pour enfants combinant de grands paragraphes de texte et des images en couleurs, et d'un album à colorier de la collection « Je sais peindre », *Alfred au cirque* en 1954. Il est ici manifeste que la maison Hachette cherche à rentabiliser une ancienne franchise en l'intégrant à des collections autres que celles de bande dessinée. Nous ignorons toutefois le travail réel de Saint-Ogan pour ces albums où les images sont en nombre beaucoup plus limitées, et sont généralement la reprise d'anciennes planches de l'avant-guerre agrandies et recomposées.

Une nouvelle stratégie multimédia centrée sur la radio

Exception faite de l'éphémère renouveau de *Zig et Puce* entre 1948 et 1952, le retour du succès de Saint-Ogan auprès du public enfantin ne se situe plus dans le domaine du dessin, que ce soit dans la presse ou dans l'album. Poursuivant une stratégie présente dès les années 1930, il approfondit sa carrière d'animateur d'émissions de radio pour enfants. Le nouveau centre des activités de Saint-Ogan est l'émission *Les Jeudis de la Jeunesse* que Saint-Ogan va animer, comme présentateur vedette, avec Arlette Peters entre 1950

29. Voir TAB 1.27. On peut comparer le rythme de la période 1927-1938, à deux titres par an, et celui de la période 1945-1954, à un titre par an.

30. Les « Albums Hop-là » de Hachette sont une collection d'albums interactifs où le lecteur peut intervenir sur le livre à l'aide de tirettes et autres mécanismes.

et 1957³¹. Comme il le relate dans ses mémoires³², l'émission lui est proposée par Arno Charles-Brun³³ pour prendre la succession de Jacques Pauliac dans l'émission pour la jeunesse du jeudi, alors appelée *Les Beaux Jeudis*, sur la chaîne Parisienne³⁴. Saint-Ogan accepte et débute alors une collaboration très active avec Arlette Peters, tous deux étant producteurs de l'émission.

Son contenu rompt avec le contenu des émissions que Saint-Ogan animait avant-guerre : il s'agit moins d'une émission promotionnelle liée à un journal que d'une émission de divertissement variée faisant intervenir des chanteurs, des acteurs, et un invité vedette à chaque émission. Elle se déroule devant un public d'enfants invités à réagir voire à monter sur scène. Outre Arlette Peters, une professionnelle de la radio depuis 1945, les collaborateurs à cette émission sont assez nombreux et relativement nouveaux pour Saint-Ogan qui reprend en grande partie l'équipe de Jacques Pauliac : le réalisateur Jean Dalten, le chef d'orchestre Yvon Alain la chanteuse Francine Claudel, l'animateur de jeux radiophoniques Claude-Marcel Laurent, ou encore Léo Bardollet et Alain Roland, dit « Doudou »³⁵... Comme du temps du TPM, c'est un cercle diversifié d'animateurs de la jeunesse qui gravite autour de la figure de Saint-Ogan, éternel « ami de l'enfance ».

L'émission connaît un succès considérable et, si les enfants de l'entre-deux-guerres ont connu Saint-Ogan comme dessinateur, c'est en tant qu'animateur de radio que le connaissent ceux nés après la guerre. Lui-même en garde des souvenirs émus, qu'il relate dans ses mémoires, citant les nombreux « mots d'enfants dont il aura été le témoin ». *Les Jeudis de la jeunesse* lui permettent de renouer avec son succès auprès des enfants et de les côtoyer encore davantage qu'au temps du Petit Monde puisqu'il produit et anime lui-même l'émission, qui est tournée en public. Dans cette émission, Saint-Ogan fait monter des enfants sur scène et propose de nombreux jeux ou des invités célèbres. Suivant la même formule que *15 ans*, sans doute inspirée de la vision de l'enfance du TPM, il fait intervenir des enfants-acteurs et des enfants-chanteurs presque professionnels. L'émission est à la fois un spectacle en direct pour le petit public d'enfants et la retransmission radiophonique de ce spectacle. On y voit s'hybrider les premières émissions radiophoniques pour enfants

31. Il est possible de supposer une forme de continuité avec les réseaux de l'avant-guerre, et notamment celui de *Benjamin*. Après tout, Jean Nohain est un présentateur vedette de la Radiodiffusion française avec *42 millions de français* et anime également des émissions pour enfants. La principale collaboratrice de Jean Nohain est alors Gabrielle Sainderichin, la femme de Sven Sainderichin que Saint-Ogan a connu du temps de *Cadet-Revue*. Il n'est pas impossible que l'introduction de Saint-Ogan à la radio de l'après-guerre soit en partie le fait de Jean Nohain.

32. L'épisode est raconté dans *JMS*, p. 188-189.

33. Né en 1898, Arno Charles-Brun est, depuis 1947, directeur des programmes de la Radiodiffusion française.

34. Le Programme Parisien est l'un des trois programmes de la radio d'État refondée en 1945, la Radiodiffusion Française (RDF), les deux autres étant le Programme national et Paris-Inter. (ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 162).

35. Tantôt écrit « Roland », tantôt écrit « Rolland », ce collaborateur radiophonique de Saint-Ogan est probablement présent dès *15 ans*, si l'on en croit le CaII qui identifie un « Rolland » autour de l'émission d'André Reval. Il incarnerait ainsi une forme de continuité dans les réseaux de Saint-Ogan.

et le principe des fêtes de l'enfance.

Saint-Ogan sait saisir ici l'évolution propre aux médias de divertissement et l'importance prise par la radio dans la vie des Français³⁶. Dès lors, il ne s'agit plus d'inciter les lecteurs d'un journal à écouter une émission, mais de faire découvrir la presse à travers l'émission. En 1953 est créé un bulletin officiel des *Jeudis de la Jeunesse*, d'abord distribué gratuitement sur demande puis, à partir d'octobre 1953 hebdomadaire et coûtant 25 francs. Saint-Ogan y raconte en un court texte une aventure de Monsieur Poche³⁷.

En 1957, *Les Jeudis de la Jeunesse* est remplacée par *C'est Jeudi*, une émission pour enfants animée par Michel Paulhiac. Nous ignorons les circonstances de ce changement, mais il n'implique pas un abandon de la radio par Saint-Ogan. Il crée dès 1957 pour l'émission de Paulhiac de courtes séquences adaptées par René Blanckeman et mises en ondes par Jean Dalten autour des personnages de Zig et Puce³⁸, puis, à partir de 1961, de Monsieur Poche. Il s'agit dans les deux cas de feuilletons radiophoniques d'une vingtaine de minutes où des acteurs interprètent les célèbres personnages.

Les feuilletons radiophoniques *Zig et Puce* et *Monsieur Poche* pourraient rappeler les feuilletons *Mitou et Toti* des années 1930 : des produits dérivés de séries graphiques. La différence est qu'en 1957 et 1961, *Zig et Puce* et *Monsieur Poche* sont des séries mortes, ou moribondes. Il est probable que les petits auditeurs n'en connaissent pas les versions imprimées. En réalité, leur modèle est celui d'un autre feuilleton créé et animé par Saint-Ogan qui témoigne de la nouvelle place centrale de la radio pour la création de séries pour enfants chez le dessinateur : *La Vache qui rit au paradis des animaux*. L'équipe à l'origine de cette émission est la même que celle des *Jeudis de la Jeunesse* : Arlette Peters et Saint-Ogan à l'animation, René Blanckeman aux textes, Jean Dalten à la réalisation. Elle est diffusée à partir de 1954 le jeudi sur Radio-Luxembourg, Radio-Andorre et Radio-Monaco. Si l'histoire racontée est originale, il s'agit néanmoins d'une émission publicitaire sponsorisée par les fromageries Bel. En 1959 une seconde série est créée, toujours financée par les fromageries Bel, *Cric et Crac à travers les âges*³⁹.

L'émission *La Vache qui rit au paradis des animaux* fait l'objet de produits dérivés sous la forme d'albums illustrés qui constituent la dernière grande série graphique originale de

36. Le nombre de postes récepteurs déclarés passe de cinq millions en 1945 à 10 millions en 1958. La télévision constitue alors une des principales sources d'information et de divertissement des français. André-Jean TUDÉSQ et Pierre ALBERT, *Histoire de la radio-télévision*, Presses universitaires de France, 1981 p. 53 et ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 186.

37. GROENSTEEN et MORGAN, *op. cit.* p. 79-80.

38. Selon Guy Lehideux, le feuilleton *Zig et Puce* est l'adaptation de l'album *Zig et Puce au cirque*. (LEHIDEUX, *op. cit.* p. 23).

39. En s'associant, à la fin de sa carrière, à la célèbre marque de fromage, Saint-Ogan poursuit une tradition lancée par un de ses maîtres, Benjamin Rabier, qui avait dessiné le logo de la Vache qui rit en 1921.

Saint-Ogan⁴⁰. Comme son nom l'indique, elle raconte les aventures de la Vache qui rit⁴¹ qui est transportée au paradis des animaux, un monde où les animaux sont libres et se comportent comme les humains⁴². Dix albums paraissent entre 1955 et 1956 chez l'éditeur Chavane. En rien anecdotique par la masse de dessins produits, cette dernière tentative de dessiner pour les enfants illustre bien la recherche d'autres systèmes de publication que ceux de l'avant-guerre (le système presse/albums Hachette) qui, avec la fin de sa série fétiche dans *Zorro*, a prouvé son épuisement⁴³.

La poursuite d'activités et de collaborations multimédiatiques connaît deux autres développements hors de la radio. En 1952 se crée une société de production « Les films de Zig et Puce » dont l'objectif est de tourner des films en prises de vues réelles inspirées de la célèbre série. Un court-métrage, *Zig et Puce sauvent Nénette* est tourné, réalisé par un acteur Georges Rollin, sur un scénario d'Yvan Noé. Y participe le chef de l'orchestre des *Jeudis de la Jeunesse*, Yvon Alain, qui compose une « marche de Zig et Puce »⁴⁴. Un épisode de la série dessinée paraissant alors dans *Les Belles images de Pierrot* introduit le personnage de Nénette en référence au film. Néanmoins, Saint-Ogan ne prend pas part à sa réalisation⁴⁵ et le film n'est diffusé qu'en 1955, dans une seule salle lors d'une représentation exceptionnelle. Enfin, en juillet 1962, pour la télévision publique française (on retrouve ici la RTF), il participe à l'adaptation en dessin animé de sa vieille série *Trac et Boum*, en collaboration avec Anne-Marie Ullmann. Mais la tentative fait long feu et ne connaît pas de véritable suite.

Le film *Zig et Puce sauvent Nénette* et l'émission *Trac et Boum* sont des œuvres dérivées auxquels Saint-Ogan ne participent pas réellement. Néanmoins, elles confirment qu'à partir des années 1950 le support papier cesse d'être le support de prédilection des œuvres de Saint-Ogan au profit de l'audiovisuel, un milieu au sein duquel il noue de nombreuses collaborations régulières. Le revirement est important : il définit pour le dessinateur de

40. *Cric et Crac* fera également l'objet d'une adaptation en albums à la taille non négligeable : treize fascicules en 1959. L'intrigue reprend toutefois largement celle de *Mitou et Toti à travers les âges* et ne constitue pas à proprement parler une série originale.

41. Pour des raisons certainement contractuelles, Saint-Ogan ne redessine pas l'image de la Vache qui rit mais la reprend telle quelle dans les albums, comme une forme de citation de son maître Benjamin Rabier qui créa le personnage publicitaire en 1921.

42. L'idée du « paradis des animaux » est une idée vieille de plusieurs décennies, apparaissant d'abord dans *Zig et Puce* (Zig rêve qu'Alfred mort est envoyé au paradis des animaux), puis développée dans *Prosper l'ours*. Elle est entièrement à mettre sur le compte du dessinateur, non de la marque. De fait, l'univers de *La Vache qui rit au paradis des animaux* est très proche de celui de *Prosper l'ours*.

43. Le principe de publications des albums de la Vache qui rit n'est pas nouveau mais rappelle son statut de dessinateur vedette de la marque Ovomaltine entre 1932 et 1939, et la série *Mitou et Toti* : c'est une publication publicitaire, qui n'est pas vendue mais offerte comme matériel promotionnel aux acheteurs de la marque.

44. L'indicatif de l'émission est présente dans le film.

45. D'après Groensteen, Saint-Ogan « le trouva fort médiocre », GROENSTEEN et MORGAN, *op. cit.* p. 78.

nouvelles priorités entre médias ; s'il abandonne le dessin pour enfants, il n'abandonne pas la culture enfantine.

3.2 Une implication dans les réseaux syndicaux qui favorise les échanges entre les deux champs

L'intérêt de Saint-Ogan pour le public enfantin prend dans les années d'après-guerre une autre voie qui vient prolonger sa stratégie d'investissement de la presse enfantine : il prend part au développement de réseaux syndicaux par les dessinateurs pour enfants. Le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants (SDJE) devient alors le cadre de nouvelles sociabilités directement liées à une activité de dessinateur. Ce choix vient confirmer notre constat selon lequel le ralentissement de sa production graphique pour la jeunesse cache des stratégies détournées d'action au sein de la production culturelle pour enfants.

L'analyse des réseaux syndicaux nous apporte en outre un témoignage crucial sur la façon dont les sociabilités du dessin de presse et celle du dessin pour enfants se mêlent dans l'après-guerre d'une façon inédite chez Saint-Ogan dont nous avons vu, avant-guerre, une forte compartimentation des réseaux.

3.2.1 Le SDJE, centre des réseaux syndicaux de Saint-Ogan

L'histoire du SDJE a été étudiée par l'historien Thierry Crépin dans le cadre de son travail sur la presse pour la jeunesse dans la première moitié du XX^e siècle⁴⁶. Grâce aux archives du syndicat, conservées par Pierre Le Goff, son dernier président dans les années 1970, auxquelles il a pu avoir accès, Crépin est parvenu à retracer la création, les positions et les luttes de ce syndicat qui constitue le premier regroupement de dessinateurs de bande dessinée. Les paragraphes qui suivent reprennent amplement ses analyses.

Origine et composition du SDJE

Le Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants est créé le 15 janvier 1946. Son principal initiateur est Auguste Liquois (1902-1969) dont la carrière comme dessinateur pour enfants commence vers 1926 comme dessinateur de presse, de la même façon que celle de Saint-Ogan, mais qui se spécialise nettement à partir de 1937 dans la presse pour enfants. Il participe alors aux revues *Pierrot* et *L'Épatant*. Après la guerre, il est un dessinateur régulier des revues *Vaillant* et *Coq Hardi*. Son parcours professionnel est représentatif de celui des dessinateurs nés après 1900 qui, s'étant spécialisés dans la presse pour enfants durant les années 1930, trouvent le succès dans la presse reconstruite à la

46. CRÉPIN, *op. cit.* p.171 et suivantes. Thierry Crépin est mort en 2012 et la présente thèse doit beaucoup à son travail sur la presse pour enfants.

Libération⁴⁷. Liquois fait son apprentissage syndical au sein du SDJ de Farinole où il crée une section pour les journaux pour enfants qui préfigure le SDJE. Entre 1936 et 1939, il agit au nom du SDJ, et en s'associant avec la SdH et l'UADF, pour demander au ministre de l'Éducation nationale des quotas pour les dessins étrangers dans la presse pour enfants, mais sans succès. Fort de cette expérience syndicale, Liquois relance le SDJ à la Libération avec le soutien de Farinole puis le transforme, en janvier 1946, en SDJE.

Si la fondation du SDJE doit beaucoup à l'engagement personnel de Liquois⁴⁸ et à son expérience d'avant-guerre, il rassemble autour de lui plusieurs membres fondateurs⁴⁹. Le bureau élu en janvier 1946 nomme Saint-Ogan président, Liquois secrétaire général, Raymond Maillet secrétaire général adjoint et Joré (Henri Jaureguibier) trésorier⁵⁰. Deux personnalités importantes apportent leur expérience : Étienne Le Rallic et Marijac. Étienne Le Rallic (1891-1968) est l'aîné des fondateurs. D'abord dessinateur dans la presse humoristique hebdomadaire (*Le Rire*, *Le Pêle-Mêle*, *Fantasio...*), il devient, à partir de 1926, un des dessinateurs principaux des revues confessionnelles pour enfants (*Pierrot*, *Lisette*, *La Semaine de Suzette*, *Cœurs Vaillants*) et se spécialise nettement dans le dessin pour enfants à partir des années 1930. Membre des Humoristes, il agit dès l'entre-deux-guerres pour améliorer les conditions de travail de lui et de ses collègues, par exemple en négociant avec ses éditeurs (éditions du *Petit Écho de la Mode* et Union des œuvres) la récupération des dessins après parution et la possibilité de les revendre à d'autres éditeurs au bout de deux ans⁵¹. Parmi les anciens, il faut aussi compter Georges Bourdin (?-1964) qui rejoint le bureau du syndicat dans les années 1950 ; moins connu que ses confrères il subsiste sur lui moins d'informations, mais ses premiers dessins sont connus dès 1908 dans *Le Rire*, ce qui le situe dans la génération de Le Rallic et Saint-Ogan. Il rejoint Le Rallic autour des parutions du *Petit Écho de la mode* dans les années 1920⁵². Le scénariste Marijac (1908-1994) apporte son dynamisme dans la rénovation des revues pour enfants de l'après-guerre. D'autres membres, plus jeunes, deviennent des personnalités actives du SDJE dans les années qui suivent. Parmi eux, citons Bob Dan (1900-1972 - dessinateur pour *Jeudi*, *Mon Camarade* et *Junior*, puis pour les éditions Artima) et Jean Trubert (1909-1983 - dessinateur pour la Société Parisienne d'Édition) qui rejoint le syndicat un peu plus tard. Ils appartiennent à la génération qui suit celle de Saint-Ogan, celle qui

47. Liquois abandonne toutefois le dessin pour enfants dès la fin des années 1940 pour se consacrer à la peinture et la publicité.

48. Adhérent au Parti Communiste, Liquois possède une expérience militante.

49. Les biographies et dates des dessinateurs présentés dans ce paragraphe sont tirées de GAUMER, *op. cit.* et du site web <http://www.lambiek.net/comiclopedia.html>.

50. Les dessinateurs Raymond Maillet et Joré, plus jeunes que Liquois et Saint-Ogan, ont laissé moins de traces dans la création de bandes dessinées ; leurs noms ne figurent pas dans les anthologies et dictionnaires. Joré est un des dessinateurs des revues de Sagédition (notamment *Tarzan*). Raymond Maillet est surtout connu comme l'un des acteurs du cinéma d'animation français à partir des années 1960 ; il est l'un des fondateurs et directeurs de l'Association Française du Cinéma d'Animation.

51. Lettre de Le Rallic dans *Écho-Dessin*, n° 67, 1958, p. 4, citée dans CRÉPIN, *op. cit.* p. 169.

52. Source : http://www.lambiek.net/artists/b/bourdin_georges.htm.

commence sa carrière dans les années 1930 et, parfois après un bref passage dans la presse adulte, se spécialise dans la presse pour enfants. Le SDJE dresse alors un pont entre la génération des dessinateurs de la presse pour enfants nés avant 1900, et dont l'essentiel de la carrière s'est déroulée avant la guerre (c'est le cas de Saint-Ogan et de Le Rallic) et la génération suivante à son apogée dans l'immédiat après-guerre (Marijac, Liquois, Dansler, Trubert). Ces derniers font partie de la jeune école du dessin français qui renouvelle les canons esthétiques de la bande dessinée pour enfants au sortir de la guerre ; ils fréquentent les mêmes journaux et les mêmes éditeurs⁵³. Par la suite, des auteurs français plus jeunes, qui débute en cette fin des années 1940 se rapprochent également du SDJE, à l'image d'Albert Uderzo (né en 1927).

L'une des forces du SDJE est de réunir des dessinateurs aux positions politiques variées autour de combats communs. Le syndicat trouve bien son origine dans la lutte pour l'amélioration des conditions de travail des dessinateurs de la presse pour enfants. Il hérite des associations professionnelles des années 1930 en se spécialisant davantage. En effet, le SDJE est l'héritier direct du SDJ et de l'UADF : comme eux, il se définit comme un regroupement de dessinateurs dont l'action ne se limite plus, comme leur aîné la SdH, à une entraide financière mutuelle et à quelques manifestations communes, mais à des revendications exercées auprès des éditeurs voire auprès de l'état : c'est une vision d'un syndicalisme de lutte autant voire plus que d'une association professionnelle d'échanges. Mais le SDJE constitue aussi une première autonomisation au sein de la profession des dessinateurs de presse : pour la première fois, il distingue ceux qui se sont spécialisés dans la presse pour enfants. Il prend acte de deux évolutions cruciales des années 1930 : la multiplication d'éditeurs de presse pour enfants eux-mêmes spécialisés dans cette production et la spécialisation croissante de certains dessinateurs de presse au service de l'enfance. Les membres du SDJE consacrent la formation d'un champ culturel autonome du dessin de presse qui serait le dessin de presse pour enfants, dont les conditions d'exercice (fonctionnement par série, volume de dessins à réaliser plus importants, concurrence des importations américaines et italiennes, publication fréquente d'albums comme produits dérivés) sont en effet différentes des conditions d'exercice des dessinateurs de la presse pour adulte.

Un tournant protectionniste : la revendication des 75%

Dès ses débuts, le SDJE s'oriente clairement dans une direction corporatiste et protectionniste. Le mot d'ordre des années 1945-1950 est la défense des dessinateurs français face à l'importation de dessins étrangers. Le SDJE agit dans plusieurs directions pour porter cette revendication auprès de la classe politique et du grand public.

La défense du « dessin français » est d'abord une revendication politique qui se traduit par l'exigence des « 75% », en d'autres termes l'obligation pour les éditeurs de la presse

53. Sur cette génération : GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 56-66. Les journaux fétiches de cette génération sont *Coq Hardi* et *Vaillant*.

pour enfants de publier dans leurs pages un taux défini et minimal de dessins français. Cette revendication professionnelle est ancienne : elle date des années 1930, en réaction aux importations massives de bandes américaines dans les titres édités par Opera Mundi) et les éditions Mondiales⁵⁴. En 1936 et 1937, quelques dessinateurs menés par Le Rallic s'adressent directement au ministre de l'éducation nationale Jean Zay pour encourager le vote d'une loi qui limiterait le pourcentage de dessins étrangers dans les publications pour enfants. Elle constitue une spécificité de la profession de dessinateurs de journaux pour enfants, les autres journaux illustrés n'étant pas réellement touchés par la diffusion massive de matériel étranger. En 1945, Liquois, Marijac et Saint-Ogan, avant même la création du SDJE, contactent le ministère de l'Information pour lui soumettre une proposition de réglementation allant dans le sens d'un contingentement de 25% des dessins étrangers. Les élus communistes soutiennent la revendication des dessinateurs⁵⁵. La revendication des 75% s'inscrit bien dans la démarche nouvelle d'intervention syndicale au niveau législatif. Parallèlement à leurs démarches auprès des autorités, les dessinateurs se chargent de négocier directement avec les éditeurs. À partir de l'été 1948, le ministère de l'Information accepte de ne délivrer d'autorisation de parution qu'aux éditeurs ayant d'abord négocié un accord avec le SDJE comprenant la clause des 75%. À cette date, les souhaits des dessinateurs semblent s'exaucer. Mais l'examen du projet de loi sur les publications destinées à la jeunesse en 1949 rejette finalement l'article mentionnant les 75%, ce que vient confirmer le vote du 16 juillet 1949⁵⁶. L'autorisation préalable ne subsistant plus, les dessinateurs ne disposent plus de moyens de pression sur les éditeurs. Les membres du SDJE tentent toujours, après 1949, de faire passer cette loi, mais sans succès⁵⁷.

Parallèlement à la mobilisation politique, les membres du SDJE s'essayaient à plusieurs expériences éditoriales qui leur permettraient d'affirmer la qualité des dessinateurs français et d'avoir la même force que les éditeurs et agences de presse diffusant des bandes étrangères. Deux actions, promues par Liquois et Marijac, ont lieu en ce sens en 1945 et 1946. Au printemps 1945, durant la période qui voit la création de multiples journaux pour enfants avant que les autorisations de parution ne sélectionnent les titres à paraître, Liquois s'associe une première fois à Le Rallic, Marijac et Mat pour créer une revue pour les jeunes appelée *Ciné-Images* qui serait réservée aux dessinateurs français et dirigée par une coopérative d'auteurs, et qui contiendrait de la bande dessinée et des pages sur l'actualité sportive⁵⁸. La revue aurait été éditée et exploitée par les éditions Marcel Daubin, et aurait rapporté un revenu régulier au SDJE pour financer la caisse

54. Il est à noter que ces titres publièrent aussi des dessins français.

55. CRÉPIN, *op. cit.* p. 173-175.

56. *Ibid.* p. 175.

57. En 1952 paraît dans *Écho-Dessin* une notule annonçant la reprise des négociations sur les 75% auprès de la Commission de la presse de l'assemblée, Galland, Saint-Ogan et Bridge se chargeant de négocier avec le député Pierre de Léotard (conservée en Ca52/4). Malheureusement, cette entrevue ne débouche jamais sur une loi.

58. CRÉPIN, *loc. cit.*

de secours ou une maison de retraite. Toutefois, l'autorisation de parution n'est jamais signée et la revue reste un projet sans lendemain. L'échec est le même avec la tentative de création d'une agence de presse, le Service de diffusion du dessin français, concurrent d'Opera Mundi) et géré par le SDJE. Elle est fondée en 1946 et administrée par Marijac et Paul Debain, le co-fondateur de la revue *Coq Hardi*⁵⁹. L'agence permet de diffuser de nombreux dessinateurs français : Laborne, Niezab, Mathelot, Cazanave, Calvo⁶⁰... Mais face aux difficultés financières, la SDDF est liquidée et remplacée par Paris-Graphic en 1949. Toujours dirigée par Marijac, elle échappe progressivement au contrôle de la SDJE. La création d'une revue puis d'une agence de presse sont le signe d'une volonté croissante d'indépendance des dessinateurs vis-à-vis des éditeurs existants. Avec les échecs de la fin des années 1940, c'est une première tentative volontariste d'auto-édition par les auteurs qui disparaît⁶¹.

La dernière action des membres du SDJE en faveur du dessin français est la promotion de leurs revendications auprès du grand public à travers des manifestations. Le Grand Prix du dessin français, nom de la manifestation imaginée par le SDJE⁶², a été analysé par Thierry Crépin dont nous reprenons ici les conclusions⁶³. La manifestation se tient tous les ans de 1946 à 1948 et l'idée naît visiblement de Liquois lors d'une réunion de la SDJE en octobre 1946, appuyé par Saint-Ogan qui propose la formation d'un jury sous le

59. Selon Marijac, les dessinateurs du SDJE possédaient 50% des parts de l'agence. MARIJAC, *Souvenirs de Marijac : et l'histoire de « Coq-hardi »*, Grenoble : J. Glénat, 1978 p. 46.

60. Alain BEYRAND, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours : Pressibus, 1995 p. 945.

61. Toutefois, les succès de Marijac en tant que fondateur de *Coq Hardi* est une forme de réussite indirecte de cette stratégie. Dans cette revue, il accueille une grande partie des dessinateurs français (Le Rallic, Cazanave, Liquois, Duteurtre, Erik...). Cependant, il y publie également des bandes américaines (*Drago* de Burne Hogarth) et, dès les années 1950, doit se tourner vers d'autres éditeurs (en l'occurrence les éditions de Montsouris puis les éditions de Châteaudun). La revue disparaît en 1963 : sa disparition marque l'arrêt définitif des ambitions de la génération de dessinateurs passés par le SDJE tandis qu'une nouvelle génération, portée par des revues belges (*Le Journal de Tintin* et *Le Journal de Spirou*) et françaises (*Pilote*, *Vaillant* devenu *Pif* en 1965) est en pleine ascension.

62. Une autre action est à signaler parallèlement au Grand Prix : la création d'un label « dessin français » symbolisé par une cocotte en papier, à apposer sur les planches. Si les dessinateurs, en particulier les jeunes, apposent le label dans un premier temps, il disparaît lui aussi progressivement. Source : CRÉPIN, *op. cit.* p. 177.

63. Thierry CRÉPIN, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », dans : *Comicalités. Études de culture graphique* (16 mai 2011), [en ligne], dossier « La bande dessinée : un art sans mémoire ? », DOI : 10.4000/comicalites.217, URL : <http://comicalites.revues.org/217> (visité le 29/06/2014).

nom de « Académie de l'Image Française »⁶⁴. Le premier Grand Prix est décerné lors du premier Salon de l'Enfance, une manifestation organisée du 19 décembre 1946 au 4 janvier 1947 par le ministère de l'Éducation nationale qui entame à cette époque les travaux sur la réglementation de la presse pour enfants. Pour l'édition suivante, les liens avec le ministère se resserrent encore : le Grand Prix de 1947 est patronné par le bureau d'études de la direction des Mouvements de Jeunesse et de l'éducation Populaire rattachée au ministère de l'éducation Nationale, un des promoteurs de la loi. Une exposition de la presse enfantine à laquelle sont conviés les enseignants et dirigeants des mouvements de jeunesse est organisée au musée des Beaux-Arts de la ville de Paris⁶⁵ en novembre-décembre 1947. Enfin, l'édition de mai 1948 est cette fois entièrement organisée par le bureau d'études ministériel, même si le SDJE a droit à un panneau rappelant la revendication des 75%. Finalement, le SDJE perd le contrôle du Grand Prix⁶⁶ qui s'institutionnalise pour devenir un outil de propagande ministériel à l'époque de la loi du 16 juillet 1949. Une fois de plus, l'essai des dessinateurs se solde par un échec sur le long terme.

3.2.2 La place de Saint-Ogan au sein du SDJE

Élu président du bureau de 1946, la place de Saint-Ogan au sein du SDJE est incontestablement importante. Néanmoins, il n'a pas le profil d'un militant actif. Son rôle est à chercher ailleurs, dans d'autres traits de son action et de sa carrière.

En effet, l'histoire du SDJE nous montre que Saint-Ogan intervient finalement tardivement dans les actions qui annoncent la création du syndicat. Avant-guerre, il n'est pas présent dans l'ébauche d'une section des dessins pour enfants au sein du SDJ. En 1945, si l'on se fie à l'agenda qu'il tient dans le CaII, il n'a pas de contact avec les futurs fondateurs du SDJE (occupés par la création de la revue *Ciné-Images*) et préfère entretenir ses contacts professionnels d'avant-guerre : Jaboune et Camille Ducray. Il semble toutefois, selon les informations trouvées par Crépin aux archives nationales⁶⁷ qu'il signe le 21 mars 1945 une lettre au ministère de l'Information en compagnie de Liquois, Marijac et Le

64. La composition du premier jury fait l'objet d'une première liste, décrite par Crépin, qui mêle les générations, entre de grands anciens des premiers illustrés de la Belle Époque (Pinchon, Bourdin, Giffey, Niezab), la génération de Saint-Ogan dont les succès date de l'entre-deux-guerres (Le Rallic, Cazanave, Calvo) et la génération de l'après-guerre, celle de Marijac et Liquois (Dansler, Bourlès, Erik, Mat, Poïvet). Elle n'oublie pas non plus les humoristes non spécialisés dans le dessin pour enfants (Faivre, Galland, Farinole, Hamman) dont la présence s'explique par les liens syndicaux forts qui les unissent au SDJE. En leur sein est choisi, par vote entre les membres du syndicat, un jury final de sept personnes composé des quatre fondateurs du SDJE (Saint-Ogan, Liquois, Marijac et Le Rallic) et de trois autres dessinateurs : Pinchon, souvent présent comme grand aîné du dessin pour enfants, Hamman, le président du Salon des Humoristes, et Calvo.

65. Il s'agit de l'actuel Petit Palais.

66. Si les deux premiers lauréats, Jean Trubert et Raoul Auger, sont bien des choix des dessinateurs, les troisièmes lauréats, Max Brunel et madame Pelletier, ne sont plus désignés par le jury du SDJE.

67. CRÉPIN, « *Haro sur le gangster!* » P. 174.

Rallic, preuve que de premiers contacts existent dès 1945⁶⁸. Dès janvier 1946 cependant apparaissent des rencontres avec Liquois, et il participe à la rencontre avec le ministère pour l'application du critère des 75% dans l'attribution des autorisations de parution. Saint-Ogan est à présent élu président du SDJE et c'est à ce titre que son activité syndicale s'accélère. Entre 1946 et 1950 les réunions syndicales sont mentionnées dans le CaII, environ deux ou trois par an, soit des rencontres avec les autres membres (en particulier Liquois et Dansler, les deux autres membres du bureau), soit des assemblées générales du SDJE, soit des manifestations festives avec l'UADF⁶⁹. Les rencontres s'accroissent significativement au premier semestre 1949, avant le vote de la loi du 16 juillet : Saint-Ogan participe à plusieurs rencontres en compagnie de Galland, Liquois et Dansler, à la chambre des députés (le 25 janvier), à la Société des Gens de Lettres (les 8 et 9 février), au Cercle de la publicité (le 11 mars, avec Roquin et Joë Bridge, puis le 18 juillet), au ministère de l'Éducation nationale (22 juin), au Syndicat des journalistes (le 13 juillet). Cela sans compter les réunions syndicales, au nombre de cinq mentionnées pour l'année 1949, ce qui contraste avec les années précédentes et suivantes.

L'action syndicale de Saint-Ogan dans le contexte de la loi du 16 juillet 1949

L'activisme des années 1946-1949 est directement lié à un contexte historique particulier. La présidence du SDJE par Saint-Ogan coïncide avec les débats qui entourent le vote de la loi du 16 juillet 1949. Son action syndicale va ainsi s'éprouver dans le cadre des luttes d'influence qui précèdent, puis suivent, la nouvelle législation en matière de publications pour la jeunesse.

Ces dix dernières années, la loi du 16 juillet 1949, la mobilisation qui la précède et les conséquences de la création de la commission de surveillance ont été précisément étudiées par plusieurs historiens⁷⁰. Rappelons que, pour lutter contre ce qui est vécu comme une « démoralisation de la jeunesse », députés, pédagogues et dessinateurs se mobilisent dès la Libération pour faire voter une loi qui limiterait les publications jugées néfastes car pleines de violence, de vulgarité et d'immoralité. En effet, les illustrés étrangers sont la

68. Il mentionne au CaII/53 une « réunion syndicale » le 28 février 1945 qui peut correspondre à cette rédaction.

69. L'agenda tenu par Saint-Ogan n'ayant rien d'exhaustif, on peut supposer ces réunions plus nombreuses.

70. Pour approfondir la question de la loi de 1949 et de ses suites, que nous n'évoquerons que partiellement ici, voir Thierry CRÉPIN et Thierry GROENSTEEN, dir. *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris/Angoulême : Éd. du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999 et Jean-Matthieu MÉON, « L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil », sous la direction de Vincent Dubois, thèse de doctorat, Strasbourg : Institut d'Études Politiques de Strasbourg, 2003. L'interprétation exacte de la loi, et notamment de son rôle dans l'émergence de l'école belge, a fait l'objet d'un débat historique virulent entre Thierry Crépin et Harry Morgan. Ce dernier adresse ainsi une réplique à Thierry Crépin dans *Neuvième art*, n° 8, janvier 2003, p. 145. Il conteste notamment l'idée que l'action de la commission ait pu contribuer à l'épanouissement des revues belges en France après la guerre.

principale cible des associations mobilisées qui s'inscrivent ainsi dans la tradition d'un discours déjà présent dès le début du siècle pour défendre la morale et le bon goût au sein de la presse et de la littérature pour enfants. Alors que la crainte d'une montée de la délinquance juvénile inquiète la population et les hommes politiques, le président Vincent Auriol donne finalement l'impulsion pour le vote d'une loi de moralisation des publications destinées à la jeunesse. Suite au vote, une commission est créée pour assurer le respect de la loi. Elle se compose de représentants des diverses parties impliquées dans le débat qui a précédé le vote de la loi : l'état, à travers ses ministères (Justice, Intérieur, Information et Éducation Nationale), des députés, des éditeurs de la presse enfantine, des membres des mouvements de jeunesse, des dessinateurs, des associations familiales et des magistrats de la justice pour enfants⁷¹. Elle étend ses prérogatives en faisant preuve d'un rejet marqué envers toute forme de bande dessinée, y compris pour adultes. Or, l'absence de pouvoir juridique conduit assez vite à l'inapplicabilité de la loi et la commission élabore bientôt sa propre doctrine en essayant de pousser les éditeurs à l'autocensure au moyen d'avertissements, de mises en demeure et de recommandations⁷². Si elle n'a aucun pouvoir juridique, elle peut envoyer aux éditeurs des avertissements et rédiger des appréciations sur les différentes revues.

La mobilisation de Saint-Ogan commence dès sa nomination à la présidence du SDJE. Il publie plusieurs tribunes dans les journaux où a lieu le débat. Deux de ses interventions ont été conservées dans les cahiers : une première le 26 septembre 1946 dans *Forces Françaises*, en réponse à une tribune de Fernand Bouteille dans la même revue, et une seconde dans *Héraclès* en 1948⁷³. Dans les deux articles, ses interventions se font au nom du syndicat, en tant que président. L'article d'*Héraclès*, qui a pour titre « Les dessins des journaux pour enfants » est explicite sur son soutien au vote d'une loi de contrôle des publications ; il se plaint d'une catégorie d'éditeurs qui « ne se soucie que d'accrocher une clientèle en flattant ses goûts malsains » et poursuit en disant :

« C'est donc aux éducateurs de prendre la question en mains. l'État a aussi son mot à dire, car il se doit de protéger l'enfance contre tout danger moral. Nonobstant la loi sur la liberté de la presse, un contrôle des publications destinées à l'enfance par une commission composée de gens éclairés et de bonne foi semble de plus en plus s'imposer. »

Une fois la loi votée et la commission créée, c'est tout naturellement que Saint-Ogan

71. Thierry Crépin a mis en évidence l'hétérogénéité des réseaux culturels participant à la mobilisation puis à la commission comme une des raisons de l'échec partiel de cette dernière. Les pédagogues, les auteurs, les éditeurs, ont tous, en venant à la commission, des objectifs très différents et les décisions prises ne peuvent être que des compromis, chaque camp estimant que l'on ne va pas assez loin. Les divisions entre les réseaux culturels s'intéressant à l'enfance ont été fatales à l'œuvre de moralisation entreprise pendant la IV^e république.

72. Bernard JOUBERT, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Éd. du Cercle de la librairie, 2007, [réédité en 2011] p. 9.

73. *Héraclès* est une revue fondée en 1946 et consacrée à l'éducation physique et sportive.

s'impose comme le représentant des dessinateurs. Il est nommé commissaire et occupe cette place de la création de la commission en février 1950 jusqu'en octobre 1958, date à laquelle il est remplacé par son collègue Pierre Lacroix, jusque-là suppléant⁷⁴. Toutefois, sa participation à la commission semble moins active que ne le promettait son action syndicale. En tant que membre, ses interventions sont largement limitées par rapport à celles des nombreux pédagogues qui composent l'essentiel des membres de la commission. C'est du moins ce que nous montre l'analyse des procès-verbaux. Du 2 mars 1950 jusqu'au 4 juillet 1957, en trente-sept réunions, il n'est présent qu'à dix-huit d'entre elles⁷⁵. La désaffection de la commission de la part de Saint-Ogan est particulièrement visible à partir de l'année 1954. Dans cette même période, le nombre de ses interventions prises en note pour les procès-verbaux est de six, et il ne s'agit généralement que de quelques phrases et remarques assez brèves. L'impression générale qui ressort de la lecture est celle de la discrétion de Saint-Ogan, qui contraste avec ses interventions avant la mobilisation. Déception face à l'échec des espoirs de sa profession qui n'a pas su faire passer l'exigence des 75% ? Désintérêt progressif pour le monde de la presse enfantine à une époque où il se replie vers la presse adulte et la radio ? Fatigue liée à sa santé qui commence à se détériorer ? Il est intéressant de constater qu'Auguste Liquois, qui n'est que suppléant, est davantage présent par ses interventions que le président du syndicat. Saint-Ogan n'est membre d'aucune sous-commission et un événement témoigne de son manque d'influence en tant que commissaire. À la séance du 6 décembre 1950, au moment de nommer à une sous-commission pour l'examen d'une série de revues un « technicien » (groupe des auteurs et éditeurs), l'abbé Pihan (rédacteur en chef de *Cœurs Vaillants*) est élu à 12 voix contre 4 pour Alain Saint-Ogan. Il est assez clair qu'au milieu des parlementaires, des pédagogues, des ligues de moralité ou de parents et des éditeurs militants, les trois membres du SDJE se retrouvent assez isolés, surtout face au rédacteur en chef d'une des revues pour enfants les plus lues.

Pendant et après le vote de la loi, l'activité syndicale de Saint-Ogan reprend les revendications du SDJE. Il joue un rôle important en formulant l'articulation entre les revendications corporatistes des dessinateurs et les préoccupations des défenseurs de la loi. En effet, les principales importations que les dessinateurs aimeraient voir ralentir sont américaines, en particulier celles introduites par Paul Winkler. Or, cet objectif coïncide avec les discours des éducateurs qui, dès l'entre-deux-guerres, font de l'invasion culturelle américaine une cause de la perte de qualité des publications pour enfants et, plus généralement, de la « démoralisation » de la jeunesse. Portée d'abord par les catholiques puis par les communistes, la permanence du discours anti-américain dans les débats de la Libération explique le ralliement des dessinateurs à la loi. Certes, les deux dénonciations n'ont

74. Les autres commissaires représentants des dessinateurs sont d'autres dessinateurs syndicalistes : André Galland et Jean Trubert, les suppléants étant Robert Dansler et Auguste Liquois

75. Les sources relatives à la commission sont consultables au Centre des Archives Contemporaines de Fontainebleau : on y trouve les textes préparatoires et les procès-verbaux retraçant le déroulement des séances. CAC 19900208-1 et 2.

pas le même sens : pour les dessinateurs, il s'agit d'abord d'un discours protectionniste et d'une revendication placée sur le plan économique alors que les éducateurs catholiques et communistes se placent plus souvent sur le plan moral (les *comics* américains favorisant l'inculture et la violence)⁷⁶ ou politique (l'antiaméricanisme des communistes est bien entendu lié à la guerre froide). Néanmoins, il se trouve là un point de contact essentiel que Saint-Ogan sait activer. Dans sa tribune pour *Héraclès*, il dénonce les éditeurs « tributaires de certaines agences étrangères [...] qui mettent à leur manière du « sang à la Une ». »⁷⁷. Le 31 mars 1950 lors d'une séance de la commission, durant la rédaction d'un avertissement à un éditeur, il précise que « la plupart des dessins et illustrations apparaissant comme condamnables sont d'origine étrangère, américaine ou italienne »⁷⁸.

Limites et hésitations du militantisme de Saint-Ogan

On peut être surpris par le contraste entre ses paroles, en particulier auprès de ses collègues, et ses actes en tant que commissaire. En 1951, il publie dans *Écho-Dessin* une tribune dans laquelle il exhorte ses collègues à ne pas imiter les dessins américains, rappelant la revendication des 75%. Il s'y montre assez vindicatif, et l'article tend à démontrer qu'il est un des principaux défenseurs des revendications du SDJE .

« Hélas nous perdons notre meilleur, notre seul et véritablement fort argument lorsqu'oubliant notre intérêt et celui de notre pays, nous n'offrons plus aux enfants de chez nous que d'éternelles histoires de Far West, de saloons et de surhommes »⁷⁹

La tonalité de Saint-Ogan est bien celle d'une forme de protectionnisme. Au sein de la commission, cette image de Saint-Ogan comme meneur syndical est bien peu visible.

Thierry Crépin s'est interrogé sur l'efficacité syndicale de Saint-Ogan. En effet, il évoque dans son étude un échec visiblement provoqué par Saint-Ogan. Lors d'une négociation à l'automne 1948 avec l'éditeur Dargaud, qui souhaite publier *Le Journal de Tintin* en France (journal dont la majorité des dessinateurs est belge), Saint-Ogan et Dansler se font manipuler par Georges Dargaud. Missionnés par le SDJE pour imposer à Dargaud le quota de 75%, ils finissent par signer un compromis qui permet finalement la parution du journal sans le respect du quota. André Galland de l'UADF reprend les négociations

76. Ainsi, Thierry Crépin cite un article de Louis Pauwels en 1948 : « Louis Pauwels remarque que « quatre au moins de ces publications, parmi celles qui atteignent les plus forts tirages, sont composées avec des bandes achetées aux U.S.A., bandes qui sont publiées en feuilleton par des grands quotidiens pour Américains moyens » et qu'elles diffusent « les critères moraux et philosophiques du public américain le plus étroitement assujéti aux *movies* et *comics* strictement commerciaux », PAUWELS Louis. « Les enfants veulent du drame, du sang et des déshabillés prétendent les marchands d'images » dans *Combat*, 15 janvier 1948, p. 1, cité par CRÉPIN, *op. cit.* p. 228.

77. Article non daté paru dans *Héraclès*, conservé dans le Ca47/224.

78. Source : procès-verbaux de la commission (AN, 900208/article 1).

79. Article d'*Écho-Dessin* non daté, vers 1951, Ca51/71.

et les deux membres du SDJE présentent leur démission en décembre 1948 suite à cette affaire (démission refusée par les autres membres du syndicat)⁸⁰.

Cette faiblesse de Saint-Ogan sur le plan syndical se retrouve dans le commentaire amusé qu'il livre dans ses mémoires à propos de son engagement militant des années 1945-1950, là aussi contrastant fort avec ses discours de l'époque :

« Le syndicalisme est à la mode. Je m'empresse de déclarer que je suis tout à fait partisan des syndicats, mais la puissance d'un syndicat se mesure au nombre de ses adhérents... »⁸¹

Si la formule confirme l'engagement, elle semble indiquer, ironiquement, un certain détachement de la part de Saint-Ogan que l'on peut certes attribuer au recul du temps et à la volonté de contourner un échec passé (les mémoires sont écrites en 1961 et à cette date les combats du SDJE sont largement oubliés), et qu'il faut interpréter avec prudence. Mais il est vrai que l'engagement syndical de Saint-Ogan n'est pas le même que celui de ses collègues syndicalistes, Liquois, Le Rallic et Galland ayant tout trois commencé à s'intéresser aux problèmes de la profession dès l'avant-guerre, ce qui n'a jamais été le cas de Saint-Ogan. Surtout, le duo Liquois/Saint-Ogan, qui oppose deux personnalités contraires, un communiste actif à un conservateur catholique ayant déjà montré ses opinions anti-communistes, surprend. Peut-être peut-il expliquer en partie l'échec du SDJE, Liquois abandonnant le bureau du syndicat dès 1947 au profit de Dansler⁸². Cette remarque désinvolte de Saint-Ogan va dans le sens de l'analyse de Crépin, mais nous préférons la nuancer en rappelant que Saint-Ogan joue un rôle important dans la rédaction de textes auprès du SDJE et de l'UADF : il participe aux négociations avec les éditeurs en 1947 ainsi qu'à la rédaction du rapport envoyé aux sénateurs pour protester contre la loi sur le droit d'auteur en 1956. Dans ce rôle, son action militante est réelle. Mais c'est ailleurs que l'on peut trouver l'explication de la place importante qu'il occupe dans la communauté des dessinateurs pour enfants.

Un rôle politique et symbolique

Un des rôles les plus visibles de Saint-Ogan est son rôle politique. L'expérience du régime de Vichy lui a appris combien les relations avec les ministères pouvaient être importantes pour un dessinateur pour enfants à une époque où la protection de l'enfant devient un débat public. Dans le cadre de ses actions syndicales, Saint-Ogan est amené à fréquenter les ministères entre 1945 et 1960 : ministère de l'Éducation Nationale (pour les actions en faveur de la protection de l'enfance), de l'Information (pour les autorisations de parution de journaux pour enfants) et de la Justice (pour la commission de surveillance).

80. CRÉPIN, *op. cit.* p. 179-180 pour les détails de cette affaire.

81. *JMS*, p. 183.

82. On peut tracer un parallèle entre l'alliance circonstancielle entre Liquois et Saint-Ogan et celle entre le parti communiste et les ligues d'éducation catholique dans le cadre du vote de la loi du 16 juillet 1949 : dans les deux cas, le ciment de ces deux alliances est l'antiaméricanisme et le nationalisme.

Les rendez-vous dans les ministères sont relativement fréquents dans le CaII (deux ou trois par an mentionnés entre 1946 et 1950). Selon Crépin, s'appuyant sur les archives ministérielles, c'est Saint-Ogan qui associe le ministère de l'Éducation Nationale au Grand Prix de l'Image Française à partir de la seconde édition :

« C'est le moment choisi par Alain Saint-Ogan pour se rapprocher du bureau d'études de la direction des Mouvements de jeunesse et de l'éducation populaire. Il demande à transformer le Grand Prix en Prix de la Direction de l'éducation populaire ou de décerner le Grand prix sous la présidence du directeur de l'éducation populaire. En contrepartie, il s'engage à attribuer le prix à un dessinateur dont les œuvres seront jugées saines par la direction des Mouvements de jeunesse et de l'éducation populaire. »⁸³

Là où un Liquois apporte au SDJE ses qualités de syndicaliste, Saint-Ogan lui offre sa capacité à approcher les ministères.

Mais il ne faudrait pas occulter non plus le rôle symbolique de Saint-Ogan en tant que représentant des dessinateurs pour enfants. En 1945, il sort tout juste de l'expérience de douze années de rédaction en chef des revues pour enfants *Cadet-Revue* et *Benjamin* et possède ainsi une forme d'expertise en la matière là où la plupart des autres membres n'ont jamais occupé des postes éditoriaux⁸⁴. D'autre part, le succès de *Zig et Puce* avant la guerre est toujours dans les mémoires et Saint-Ogan, qui a pu continuer son activité pendant la guerre, est toujours une figure importante du divertissement pour enfants. Plus que le fondateur d'une profession, Saint-Ogan est probablement vu comme celui qui a su rendre le dessin pour enfants médiatique, et l'amener dans la grande presse ainsi que lui donner une place importante au sein de la culture enfantine par la création de héros de l'image. Il incarne ainsi une identité idéale du dessinateur de journaux pour enfants : celui qui a connu le succès sans sacrifier aux modes américaines, celui qui est susceptible de défendre une forme moderne d'histoire en images, la bande dessinée, tout en affirmant son attachement à la tradition de l'image française pour enfants. Or cette identité n'est pas exactement celle des jeunes dessinateurs actifs (plus actifs que lui) dans les années 1940 et 1950. Dès lors, le rôle symbolique joué par Saint-Ogan est un rôle décalé qui ne correspond déjà plus à la réalité de la profession mais qui joue sur la persistance symbolique de la bande dessinée française de l'avant-guerre après 1945.

Enfin, une des dernières hypothèses que nous formulons pour expliquer le choix de Saint-Ogan comme représentant des dessinateurs est sa polyvalence professionnelle. En effet, le SDJE, comme l'indique son nom, est à cheval entre deux champs culturels : la création pour enfants et le dessin de presse ; il dirige ses actions dans les deux directions. La première direction s'incarne dans la lutte pour les 75% qui se traduit par l'affirmation de la qualité supérieure d'un dessin français, argumentaire dont Saint-Ogan est l'un des

83. CRÉPIN, *op. cit.* p. 2.

84. De fait, Saint-Ogan est, avec Robert Velter rédacteur en chef du *Le Journal de Toto* en 1937, un des premiers dessinateurs français à devenir responsable d'une revue pour enfants. Après la guerre, ce poste sera plus facilement confié à des auteurs, surtout à des scénaristes (Marijac, Gosciny).

porteurs. La seconde direction est moins nette dans la personnalité des membres⁸⁵, mais elle explique l'alliance du syndicat avec des associations regroupant plus largement la profession des dessinateurs. Et, à cet égard, Saint-Ogan, parce qu'il réactive son activité de dessinateur de presse, est un rouage essentiel de cette alliance stratégique.

3.2.3 Saint-Ogan comme trait d'union entre les dessinateurs de la presse et de l'enfance

Parallèlement à son réinvestissement du dessin de presse et dans la continuité de sociabilités noués pendant l'Occupation, il se rapproche des organisations des dessinateurs de presse, et tout particulièrement de l'UADF. Ce rapprochement syndical est complémentaire avec son activité au sein de la SDJE, et Saint-Ogan contribue au rapprochement des deux structures et des deux milieux professionnels dont les intérêts sont largement communs.

Rappel historique : origines et évolutions de l'UADF

Nous avons déjà croisé l'UADF comme une des nouvelles structures de sociabilités des dessinateurs dans les années 1920, et aussi une des plus larges du point de vue des champs culturels puisqu'elle entend associer toutes les professions de la création graphiques. Ses fondateurs⁸⁶ ont en commun une grande polyvalence dans leurs activités, du dessin d'humour à l'affiche en passant par la bande dessinée, le dessin pour enfants, le croquis d'audience et l'illustration de romans. Comme la SdH, elle se donne pour but l'entraide mutuelle, mais se montre particulièrement active dans l'assistance des dessinateurs lors des litiges face aux éditeurs. Elle agit également pour une professionnalisation du dessinateur-illustrateur, à la fois face à des « amateurs » et face à la concurrence étrangère⁸⁷.

André Galland, président de l'UADF depuis 1936, relance l'association en 1944. À partir de cette date, l'activité de l'Union au service de la profession s'accroît. Un bulletin est créé (*Écho-Dessin*, qui disparaît en 1976) pour informer les membres de l'actualité et des actions sont prises à la fois auprès des éditeurs, pour la signature d'accords sur les rémunérations et les conditions de travail, et auprès de l'état pour une réglementation de la profession. Des prix minima sont fixés tous les ans pour appuyer les négociations. En 1963, l'UADF change de nom pour devenir le Syndicat National des Artistes Dessinateurs (SNAD) et poursuit son activité⁸⁸.

85. Les autres membres fondateurs et actifs du SDJE (Le Rallic, Liquois, Bob Dan, Jean Trubert), s'ils ont un jour publiés des dessins de presse adulte, se sont largement spécialisés pour l'enfance.

86. Gil Baër (1859-1931), Maurice Radiguet (1866-1941), André Galland (1886-1965) et Jean Chaperon (1887-1969).

87. CRÉPIN, *op. cit.* p. 170.

88. L'héritier de l'UADF est l'actuelle Union Nationale des Peintres-Illustrateurs.

Élargissement des luttes et des sociabilités professionnelles

Les liens entre SDJE et UADF sont nombreux et marquent de la part du plus jeune syndicat une volonté d'élargir ses luttes et ses sociabilités professionnelles au-delà de la seule revendication des 75%. Notons toutefois que cette revendication ancienne est relayée par l'UADF, en amont et en aval du vote de la loi de 1949 par André Galland qui conseille Liquois lors des négociations avec les éditeurs. De fait, les deux syndicats partagent plusieurs membres qui cotisent à l'une ou à l'autre association, à commencer par les deux présidents, Alain Saint-Ogan et André Galland⁸⁹.

Les deux syndicats mettent en commun certains de leurs moyens⁹⁰. Les colonnes du bulletin *Écho-Dessin* sont ouvertes aux collaborateurs du SDJE : il relaie les nouvelles du syndicat voisin de l'UADF, comme les changements de bureau. Il arrive que Saint-Ogan y publie des tribunes. Il semble aussi qu'UADF et SDJE aient eu une caisse de secours commune pour venir en aide à leurs membres⁹¹. Plus encore, les deux syndicats multiplient les occasions de rencontres en-dehors des rendez-vous purement syndicaux. Les cahiers de Saint-Ogan témoignent des nombreuses manifestations organisées conjointement par les deux syndicats. Nous avons ainsi retrouvé la trace d'une fête donnée à Ponthierry, relayée dans *Écho-Dessin* en mai-juin 1951, organisée par l'UADF⁹² ; les membres principaux du SDJE y sont présents : Saint-Ogan, Liquois, Dansler, Trubert⁹³.

Mais ce sont enfin des liens véritablement institutionnels et officiels qui lient les deux syndicats. Au moins à partir de 1949, ils sont regroupés au sein de la Fédération nationale des artistes dessinateurs et créateurs (FNDAC) qui regroupe, outre l'UADF et le SDJE, le Syndicat national des créateurs publicitaires et, en 1950, le Syndicat national des journalistes-dessinateurs (présidé par Joë Bridge). Les présidents des syndicats dirigent la Fédération à tour de rôle, et en 1951, Saint-Ogan obtient ce poste, puis de nouveau en 1954. La Fédération organise une manifestation festive annuelle, le Bal des Barbus, dont nous avons la trace pour les années 1949, 1950 et 1953 par des coupures de presse conservées dans les cahiers. Elle rassemble les dessinateurs des différents syndicats ainsi que des chansonniers pour des activités diverses (spectacle de variétés, concours de postiches, tombola, orchestre), les bénéfices étant reversés à la caisse de secours commune. Lors de cette fête, Saint-Ogan retrouve de nombreux collègues dessinateurs de presse comme Albert, Jacques Faizant, Bellus, Jean Effel⁹⁴. La manifestation est une forme de rendez-vous

89. Vincent SEVEAU, « Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée », sous la direction de Patrick Tacussel, thèse de doctorat, sociologie, Montpellier : Université Paul Valéry, 2013 p. 242-243.

90. Plus vraisemblablement, le SDJE profite des moyens de l'UADF, plus ancien et mieux installé.

91. Il en est fait mention dans une invitation conservée dans le Ca50/100, que l'on peut dater autour de février 1951.

92. Selon l'article, anonyme, il s'agit de la première grande fête syndicale depuis 1939. Elle est financée par la papeterie Leroy.

93. Ainsi que d'autres dessinateurs pour enfants : Duteurtre, Gire. Mais nous ignorons s'ils sont là au titre de membres de l'UADF ou comme membres du SDJE.

94. Voir les programmes conservés en Ca48/147 et Ca50/99.

œcuménique pour l'ensemble de la profession, tous champs d'activités confondus.

En juin 1954, l'association entre UADF et SDJE est désormais officielle : si le SDJE poursuit indépendamment son action syndicale, il est décidé « qu'il remet la partie administrative et financière au syndicat de l'UADF »⁹⁵. Ils disposent alors d'un trésorier commun et les membres du bureau du SDJE sont obligatoirement présents lors des réunions de l'UADF. Le sens de la fusion est bien le rattachement du SDJE à l'UADF, et non l'inverse : on peut supposer ici que le jeune SDJE rencontre quelques difficultés à mener à bien ses actions et doit désormais s'appuyer sur son aîné. Grâce à ce rapprochement qui, progressivement, devient une véritable fusion, les membres du SDJE profitent des actions syndicales portées par l'UADF. Ce dernier a pris la même orientation que son cadet en transformant les objectifs d'entraide professionnel en objectifs politiques de lobbying législatif.

Les membres du SDJE vont bénéficier d'un certain nombre de combats menés par l'UADF. À la Libération, le syndicat d'André Galland s'attache à préparer une réglementation de la profession de dessinateur en concevant des tables de prix minima et un code du travail. Dès 1947 ses actions sont couronnées de succès : il parvient à conclure un accord avec le Syndicat des éditeurs pour obtenir un certain nombre de droits essentiels. L'accord détermine une catégorisation des travaux de dessinateurs pour l'édition qui implique des modalités de contrat, de cession de droits et de rémunération différentes (paiement au forfait, conservation de l'original...). L'un des objectifs de l'accord est d'obtenir l'obligation pour l'éditeur d'établir un bon de commande. L'accord constitue une première étape pour un statut du dessinateur. Il est cependant remis en question au milieu des années 1950, avec le vote de la loi sur la propriété artistique. En effet, le projet de loi présenté le 20 avril 1956 vient poser plusieurs limites à la rémunération des dessinateurs : il permet aux éditeurs de se limiter à une rémunération forfaitaire (et non plus une rémunération proportionnelle que permettait l'accord dessinateurs-éditeurs de 1947) et d'acquérir exclusivement les droits d'exploitation de l'œuvre, là aussi contrairement aux revendications des dessinateurs arguant du fait qu'ils cédaient à l'éditeur un droit de reproduction et non un droit d'exploitation, et pouvaient donc revendre l'œuvre ultérieurement à un autre éditeur. La FNDAC proteste contre le projet de loi et fait parvenir en juin 1956 une lettre à tous les sénateurs pour signaler les points litigieux.

La seconde lutte syndicale importante de l'UADF et de la FNDAC est l'obtention de la carte de presse pour les dessinateurs de la presse pour enfants. L'extension du statut du journaliste, voté en 1935, aux dessinateurs de presse avait été un des combats du SDJ avant-guerre⁹⁶. Si ce syndicat n'avait pu obtenir un statut du dessinateur, il avait œuvré pour garantir le statut de journaliste, et donc la carte de presse, aux dessinateurs de presse. Une tribune de Saint-Ogan paraissant dans *Écho-Dessin* semble indiquer que cet acquis ne l'est pas pour tout le monde, et particulièrement pas pour les dessinateurs

95. *Écho-Dessin*, n° 32, juin 1954.

96. DELPORTE, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste*.

de journaux pour enfants⁹⁷. Comme l'explique Saint-Ogan : « Malgré tous les efforts de notre dévoué ami Joë Bridge, de nombreux dessinateurs pour journaux d'enfants ont beaucoup de difficultés à obtenir leur carte de journaliste. ». Sa remarque nous apprend tout d'abord que les revendications concernant la carte de presse sont portées par Joë Bridge, le président du Syndicat des journalistes-dessinateurs, illustrateur publicitaire n'étant pas lui-même dessinateur pour enfants : la solidarité syndicale voulue par la création de la FNDAC semble ici fonctionner. Mais malheureusement, le rattachement des dessinateurs pour enfants au statut de journaliste semble difficile.

Les deux principales luttes communes des syndicats de dessinateurs français entre 1945-1960 illustrent une forme de partage des tâches entre UADF et SDJE et, vers le milieu des années 1950, la FNDAC. Là où l'UADF agit d'un point de vue global, sur des questions qui touchent l'ensemble de la profession, la spécificité du SDJE et de Saint-Ogan est de se concentrer sur les luttes en lien avec la réglementation des publications pour la jeunesse. Le combat mené conjointement par les deux syndicats est intéressant du point de vue de l'identité professionnelle des membres du SDJE. De même qu'avant-guerre les membres du SDJ revendiquaient à la fois leur statut d'artiste (et la rémunération en droits d'auteur afférente) et leur statut de journaliste (et les avantages salariaux et sociaux afférents)⁹⁸, les membres du SDJE portent des revendications identiques. Comme le souligne Seveau, « c'est par la démarcation des illustrateurs œuvrant dans la presse de celle des illustrateurs indépendants généralistes que se marque la spécialisation des dessinateurs de bande dessinée, groupés sous l'égide du Syndicat des dessinateurs de journaux. »⁹⁹. Au sein de l'UADF, les dessinateurs du SDJE constitue le groupe dont l'identité journalistique est la plus forte, fruit de l'héritage du dessin de presse malgré leurs liens avec le monde de l'édition.

Saint-Ogan comme trait d'union entre deux réseaux : quelle identité professionnelle ?

En 1974, lors de la mort d'Alain Saint-Ogan, sa nécrologie, rédigée par Jean Trubert, est publiée dans *Écho-Dessin*. Depuis 1946 le dessinateur aura activement participé au rapprochement entre les deux structures, bien au-delà des fêtes communes. Dans l'entête de l'UADF, Saint-Ogan est mentionné comme « membre du comité d'honneur », en tant que président du SDJE (et non en tant que membre de l'UADF). Cette fonction de représentation inter-syndicale, il l'exerce à plusieurs reprises au cours de son mandat de président.

Dès le début des négociations syndicales avec les éditeurs en 1947, Alain Saint-Ogan est présent en tant que représentant du SDJE au sein de l'UADF, ce dont témoignent

97. Article non daté conservé dans le Ca56/71.

98. DELPORTE, *op. cit.*

99. SEVEAU, *op. cit.* p. 250.

les compte-rendus de réunion rédigés par André Galland¹⁰⁰. Ce dernier explique que, devant réunir des collègues pour une rencontre avec le Syndicat des éditeurs, il a à cœur de « faire appel à quelques camarades les plus représentatifs des catégories diverses des illustrations d'édition » : ce sera Pinchon, Georges Bourdin et Saint-Ogan pour le dessin pour enfants, ainsi qu'un certain « Large » pour l'illustration documentaire. Lors de cette réunion, c'est Saint-Ogan qui, d'après le compte-rendu dans *Écho-Dessin*, émet la proposition de catégorisation des activités d'illustrateur (auteur complet, auteur partiel, collaborateur, documentaire). La plupart des tribunes officielles de l'UADF, que ce soit sur des événements syndicaux ou amicaux, sont contresignées par Saint-Ogan. On lui connaît au moins deux tribunes dans *Écho-Dessin*, une sur l'instauration d'un quota de dessins français dans la presse et une autre sur la carte de presse pour les dessinateurs de journaux pour enfants¹⁰¹. Et il n'est pas rare, dans les articles du bulletin, qu'il soit fait mention conjointement des « deux présidents ». À bien des égards, le rapprochement entre UADF et SDJE doit beaucoup aux liens qui unissent Galland et Saint-Ogan, deux dessinateurs sensiblement de la même génération malgré des parcours différents.

Les liens de Saint-Ogan avec l'UADF sont confirmés par la consultation de son agenda dans le CaII. Dès 1948, sa participation à au moins une réunion de l'UADF par an est mentionnée, de même que quelques réunions inter-syndicales avec Galland, Roquin (président du Syndicat national des créateurs publicitaires) et Joë Bridge, comme en janvier et novembre 1955.

Le long passage de Saint-Ogan dans le milieu du dessin de presse, ses liens constants avec les milieux du journalisme et la polyvalence de son travail de dessinateur expliquent probablement qu'il tienne, au cours des années 1945-1960, le rôle de trait d'union entre le groupe autonome constitué par les dessinateurs pour enfants et l'ensemble des dessinateurs et illustrateurs pour lesquels l'UADF est une des structures de regroupement. Dans le même temps, et tout en gardant son rôle de représentant des dessinateurs de journaux pour enfants, il est, par son travail de dessinateur éditorialiste au *Parisien Libéré*, toujours en contact avec des dessinateurs de la presse pour adultes. Le balancement syndical du dessinateur entre UADF et SDJE traduit, du point de vue des structures de sociabilités professionnelles, le balancement de son identité professionnelle. Le moment fort du rapprochement syndical entre UADF et SDJE, entre 1945 et 1960, est un moment de lutte au cours duquel l'identité professionnelle de Saint-Ogan se construit comme celle d'un acteur d'un dialogue entre ces dessinateurs spécialisés et le reste de la profession.

Cependant, dans les années 1960 et 1970, Saint-Ogan s'éloigne progressivement des réseaux du dessin pour enfants. En 1959, il cède la présidence du SDJE à Jean Trubert. Son activité syndicale est alors plus réduite, mais il conserve une forme d'autorité et de reconnaissance auprès de ses collègues. Des documents de diverses natures en témoignent. En 1961, après son amputation de la jambe, il reçoit une carte de la part de l'assemblée

100. Compte-rendu conservé en Ca47/13-15.

101. Voir Ca51/71 et Ca56/71.

générale de l'UADF lui souhaitant un bon retour parmi eux . L'en-tête officiel de l'UADF (dont André Marty a repris la présidence) mentionne encore dans les années 1960 le statut de membre d'honneur de Saint-Ogan. Un statut qui lui est également conféré auprès de ses collègues dessinateurs de presse : en 1971, l'assemblée générale de la section dessinateur du Syndicat National des Journalistes (section présidée par Jacques Faizant) accueille Saint-Ogan qui intervient, notamment, pour inciter les jeunes à se syndiquer et se regrouper. Deux ans plus tard, la même section invite Saint-Ogan comme membre d'honneur d'un litige censé départager les dessinateurs Tetsu et Kiraz sur une affaire de plagiat¹⁰². Jusqu'à la fin de sa vie, Saint-Ogan conserve des liens très forts avec les milieux du dessin de presse et de l'illustration à travers les structures syndicales qu'il commence à fréquenter à la Libération. Elles sont pour lui, à partir de 1945, les principales structures de sociabilités professionnelles en-dehors des rédactions des journaux ou de salles de radio. Sa progression à travers les structures syndicales reflète parfaitement son propre parcours : encore très attaché au dessin pour enfants en faveur duquel il se bat activement de 1945 au milieu des années 1950, son rapprochement de l'UADF au cours des décennies 1950-1960, puis de la section dessinateur du SNJ dans la décennie suivante, répond à son recentrement progressif vers le dessin de presse et à son abandon du dessin pour enfants.

3.3 Entre reconnaissance institutionnelle et appropriation bédéphile : deux modalités de réception pour une carrière

L'identité professionnelle double de Saint-Ogan qui se construit entre 1945 et 1960 à travers sa production et son investissement syndical trouve un aboutissement dans la réception de son œuvre, tout particulièrement dans les quinze dernières années de sa vie. Dès la fin des années 1960 le dessinateur et son œuvre connaissent un phénomène de patrimonialisation. Par patrimonialisation¹⁰³, nous entendons le processus par lequel un artiste et son œuvre sont classés, par des tiers, comme faisant partie du passé, et ce faisant intégrés à un patrimoine représentatif de l'état d'un art à une époque. Le processus est à la fois positif (il démontre l'importance d'une œuvre au sein d'un champ culturel donné), et négatif (il entérine le fait que cette œuvre ne parle plus du présent mais ne peut qu'évoquer le passé). Sur le long terme, la patrimonialisation fige l'œuvre dans un statut, une interprétation définitive qui a vocation à rester pour l'Histoire.

102. Document conservé dans le Ca79/14.

103. Sur la définition de la patrimonialisation : Jean-Michel LENIAUD, *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, Mengès, 1992 p. 3. « le patrimoine n'existe pas a priori ; tout objet est susceptible d'en faire partie quand il a perdu sa valeur d'usage ; dans l'affirmative, il est affecté d'une valeur patrimoniale au terme d'un processus d'adoption qui s'appelle l'appropriation ». De fait, la patrimonialisation de l'œuvre de Saint-Ogan se produit au moment où ses œuvres ne sont plus lues par leur destinataire principal, le public enfantin. C'est ainsi que nous interprétons la perte de la « valeur d'usage ».

Dans le cas de Saint-Ogan le processus de patrimonialisation s'avère complexe parce qu'il met en rapport plusieurs groupes distincts, conséquence de son activité double. Il se singularise aussi par un processus commencé du vivant de l'auteur, justement parce que son activité se ralentit dès les années 1960 et que l'essentiel de sa production appartient au passé à partir de cette date.

Ce sont bien deux mouvements parallèles de patrimonialisation que nous allons analyser dans cette partie. Le premier mouvement est officiel et institutionnel et trouve sa source dans le statut gagné par Saint-Ogan après la Libération auprès de l'état. Le second mouvement, typique des années 1960 et plus militant voire revendicatif, marque le début de son inscription dans l'histoire de la bande dessinée et l'attribution d'une identité nouvelle. Il est néanmoins décisif car c'est cette identité de dessinateur de bande dessinée qui sera retenue pour la postérité.

3.3.1 Reconnaissance par les élites culturelles

Les années 1960 et 1970 sont marquées par une véritable et inédite reconnaissance de Saint-Ogan au niveau institutionnel, soit par l'État, soit par des représentants de l'élite culturelle. Ce mouvement trouve ses racines dès la Libération : c'est à cette époque qu'il se forge auprès des milieux politiques une image positive qui peut expliquer les célébrations officielles qui suivront.

Saint-Ogan et les pédagogues : le représentant du dessin français face à l'invasion américaine

Sa participation aux débats qui précèdent la loi du 16 juillet 1949, puis à la commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse jouent naturellement un rôle crucial en tant que moment de contact officiel entre Saint-Ogan et les instances étatiques. Mais, dans ce même cadre, un autre facteur est à l'origine de la reconnaissance de Saint-Ogan et de son œuvre par les élites culturelles : son intégration positive dans le discours d'une partie des pédagogues et spécialistes de l'enfance qui voient en lui le représentant du dessin français face à l'invasion de bandes dessinées américaines. Ce statut acquis au sortir de la guerre constitue une première et précoce appropriation de la mémoire de Saint-Ogan.

A priori, la reconnaissance de Saint-Ogan par les pédagogues actifs autour du vote de la loi de 1949 peut sembler paradoxal. En effet, les discours de certains représentants des associations familiales révèlent un véritable rejet de la bande dessinée. Comme l'explique Harry Morgan en citant les procès-verbaux de la commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse :

« En réalité, la Commission a été hostile à toute la BD. Dans la phraséologie de la Commission, l'amélioration des publications enfantines signifie en réalité la suppression des bandes dessinées ou, à tout le moins, leur réduction

à la portion congrue. »¹⁰⁴

Le premier rapport qui ouvre les travaux de la Commission, en 1950, annonce ainsi : « La presse enfantine aujourd'hui semble tendre à l'élimination du texte au profit de l'image ». Et Morgan cite plus loin Raoul Dubois, un des membres de la Commission et un des plus fervents opposants à la bande dessinée en tant que telle, dans un ouvrage de 1971 : « Nous continuons à penser que la bande dessinée fait partie des techniques d'un journal pour enfants. Elle doit s'y intégrer, aider à lui donner une variété de style et de contenu. Elle ne saurait le composer exclusivement. »¹⁰⁵.

L'opposition virulente envers la bande dessinée en général, incontestablement présente dans les travaux de la Commission après le vote de la loi, comporte cependant des degrés en fonction de l'interlocuteur considéré. Ils apparaissent dans certains discours antérieurs au vote et c'est ici qu'Alain Saint-Ogan trouve sa place. L'un des leitmotifs des éducateurs, et cela depuis le début du siècle à travers l'abbé Bethléem¹⁰⁶, est la critique d'un genre graphique qui viendrait de l'étranger, et particulièrement des États-Unis. L'importation massive de bandes américaines dans les illustrés d'Opera Mundi) à partir de 1934 a renforcé l'opposition combinée des milieux catholiques et des milieux communistes qui, pour des raisons différentes, critiquent féroce­ment la bande dessinée américaine. La brochure de Georges Sadoul parue en 1938, *Ce que lisent vos enfants*¹⁰⁷ est un pamphlet violent contre l'importation des *comics* américains dans *L'Intrépide* ou *Hurrah*, revues nécessairement pousse-au-crime et pornographiques. Le préjugé d'une bande dessinée américaine invitant à la violence et n'ayant pour seul but que de « démoraliser » la jeunesse est un des axes de combats des défenseurs de la loi du 16 juillet 1949.

Au sein de ces débats, la position de Saint-Ogan, qui est celle des dessinateurs français, est donc d'intervenir en faveur de la loi, puis au sein de la Commission pour limiter l'importation de *comics*. Mais en plus de sa mission syndicale, il a la lourde tâche de défendre la bande dessinée auprès de ses plus virulents opposants. C'est ainsi que se construit, dans les discours de Saint-Ogan et celui de ses défenseurs au sein des partisans de la loi, l'idée d'une « bonne » et d'une « mauvaise » bande dessinée, qui explique l'indulgence de certains contradicteurs vis-à-vis de Saint-Ogan. Sans être partagée par tous les éducateurs, cette attitude en pousse certains à décrire Saint-Ogan comme un dessinateur représentant une « qualité française », une image que lui-même se plaît à entretenir.

Cette position est du moins celle de Pierre et Sven Sainderichin dans *Forces françaises*

104. Harry MORGAN, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : Éd. de l'An 2, 2003 p. 2.

105. DUBOIS, *op. cit.* p. 32, cité par MORGAN, *op. cit.* p. 216.

106. La croisade contre la bande dessinée commence dès les années 1910 avec les attaques de l'abbé Bethléem contre les publications des frères Offenstadt. Lire à ce propos : Jean-Yves MOLLIER, « Aux origines de la loi du 16 juillet 1949, la croisade de l'abbé Bethléem contre les illustrés étrangers », dans : *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, sous la dir. de Thierry CRÉPIN et Thierry GROENSTEEN, Paris/Angoulême : Éd. du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999 p. 25-26.

107. Georges SADOUL, *Ce que lisent vos enfants : la presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Bureau d'éditions, 1938.

en 1946, lorsqu'ils appellent à un style « français » pour contrer le mauvais goût américain en 1947 : « Et vous ne pouvez pas ne pas être d'accord avec nous, cher Alain Saint-Ogan : vous avez prouvé que c'était possible et, à ce titre, vos dessins servent doublement d'illustrations. ». L'idée des œuvres « françaises » de Saint-Ogan démontrant la qualité française face à la médiocrité des œuvres venues des États-Unis est récurrente chez les pédagogues de l'immédiat après-guerre en lutte contre la bande dessinée, lorsqu'il s'agit de lister les « bonnes » et les « mauvaises » bandes dessinées. On peut ainsi lire dans le mensuel catholique militant *Ecclesia*, qui combat les « mauvaises lectures » que le journal « *Zorro* [...] a eu la chance de pouvoir demander à un Saint-Ogan d'assainir et de régénérer sa formule »¹⁰⁸. Le vocabulaire de la régénération employé par Noël Bayon nous renvoie au discours moralisateur porté au moins depuis le début du siècle par l'abbé Bethléem, et plus récemment par le maréchal Pétain. Saint-Ogan sert d'exemple vertueux, il serait capable de « régénérer » un journal rendu malade par des bandes dessinées licencieuses.

Lui a réussi à se maintenir dans les années 1930 malgré l'arrivée des magazines venus d'outre-atlantique. Ainsi, à la suite d'un droit de réponse de Saint-Ogan dans laquelle il défend l'usage de la bulle, le rédacteur en chef de la revue *Forces françaises*, Pierre Sainderichin lui rappelle son palmarès de la manière suivante :

« Cher Alain Saint-Ogan, vos armes sont redoutables : Zig et Puce, le pingouin Alfred, Mitou et Toti, le cheval Marcel, le chien Serpentin, le kangourou de Monsieur Poche – et tant d'autres, tant d'autres, avec leur arsenal de longues-vues, d'anneaux, de lampes, de rayons magiques (sans compter la fée Rutabaga !) se dressent à vos côtés pour vous soutenir ! »¹⁰⁹

Les héros cités par Sainderichin ont tous été créés dans les années 1930 et leur nom sert d'exemple plus de dix ans après.

Selon ces quelques citations¹¹⁰, Saint-Ogan est à la fois un gage de qualité, de bon goût, et de modernité. Il sert d'exemple vertueux aux nombreux contempteurs de la presse pour enfants qui poursuivent un discours moralisateur. Une image qui le sert forcément lorsqu'il est nommé à la Commission comme représentant des dessinateurs : dessinateur de bandes dessinées au milieu de détracteurs de la bande dessinée, il réaffirme son statut d'animateur bienveillant de la jeunesse, de porteur d'une culture enfantine de qualité à l'opposé des *comics* américains.

108. Noël BAYON, « Quand la presse enfantine trahit sa mission », dans : *Ecclesia* n° 21 (décembre 1950) p. 48.

109. Pierre et Sven SAINDERICHIN, « La presse enfantine. Une lettre d'Alain Saint-Ogan », dans : *Forces Françaises* (26 septembre 1946).

110. Que nous ne prétendons pas représentatives de l'ensemble des pédagogues : Pierre Sainderichin est, par ailleurs, un ami de Saint-Ogan et cherche certainement à le protéger.

Une période faste en reconnaissances officielles

Si une première image positive de Saint-Ogan se forge durant la décennie 1950, c'est à partir de la décennie suivante que commencent les véritables marques d'une reconnaissance officielle. Toutefois, la remise de la légion d'honneur en 1951 vient anticiper sur la suite¹¹¹. En 1951, Saint-Ogan est toujours en activité et a des contacts avec l'état par l'intermédiaire de la Commission de contrôle des publications destinées à l'enfance.

Entre 1967 et 1971, à une date où son activité est beaucoup plus réduite, plusieurs événements s'enchaînent. En 1967 la monnaie de Paris, qui tire régulièrement des médailles en l'honneur de célébrités, diffuse une médaille à l'effigie de Saint-Ogan, gravée par Lucien Lafaye. En 1970 Saint-Ogan est fait chevalier des arts et des lettres¹¹². En mars 1971 il reçoit la « médaille d'argent de la Ville de Paris », remise par le Conseil de la Ville de Paris. Ces trois premiers événements constituent déjà des signes visibles de la notoriété acquise par Saint-Ogan. Ils restent cependant le fait d'acteurs avant tout politiques.

Son intronisation auprès des élites culturelles a lieu lorsque, à l'occasion d'une exposition sur le dessin d'humour du XV^e siècle à nos jours de mars à mai 1971, la Bibliothèque nationale de France consacre une salle entière à Alain Saint-Ogan. Dans le même temps, il reçoit en mars 1971 le prix Charles Huard visant à récompenser une carrière de dessinateur de presse. Ce prix est doté par la Fondation pour l'Art et la Recherche et on remarque, dans le jury, des personnalités de la Bibliothèque nationale, comme Jean Adhémar (du cabinet des Estampes). L'abondance de ces récompenses et hommages en un temps réduit peut surprendre. Mais peut-être faut-il rappeler ici qu'il a été un des dessinateurs de *Forces Nouvelles*, l'hebdomadaire du MRP, ou encore qu'il fait partie, en mai 1968, d'une liste diffusée dans la presse de soutien au général de Gaulle suite aux manifestations ouvrières et étudiantes.

Quelle légitimation ?

Que retiennent de l'œuvre de Saint-Ogan les institutions qui le célèbrent ? D'une façon générale, on remarque un balancement entre deux tendances : soit l'image de Saint-Ogan sert, indirectement et de façon allusive, à « reconnaître » la valeur culturelle de la bande dessinée, soit il est définitivement rangé du côté des dessinateurs de presse.

En 1967, la médaille de la monnaie de Paris reconnaît officiellement Saint-Ogan par ses bandes dessinées dans la mesure où le revers représente Zig, Puce et Alfred, encadrés par les noms des autres héros de Saint-Ogan. Et la déclaration de Pierre Dehaye, directeur de l'administration des monnaies, est amusante dans sa façon allusive et non dénuée d'ironie de ne pas prononcer le mot « bande dessinée » : « Les personnages que vous avez créés, Alain Saint-Ogan, sont non seulement célèbres, mais classiques au panthéon d'un genre

111. Une fête est organisée par les amis dessinateurs de Saint-Ogan à l'occasion de cette récompense. En témoigne le dessin réalisé par André Galland à cette occasion (fig. 239).

112. René Goscinny a reçu la même distinction en 1968 : c'est le premier auteur de bandes dessinées à la recevoir.

dont la vogue va croissante car il répond aux besoins d'une époque. ». Au passage, il souligne un élément important de la patrimonialisation qui est alors à l'œuvre : ce n'est pas seulement la reconnaissance de la « célébrité » d'une œuvre, mais plutôt de sa valeur historique, ce qu'exprime symboliquement le terme « panthéon ». Lorsque André Planchet, du conseil de la Ville de Paris, remet la médaille d'argent de la ville à Saint-Ogan en 1971, il se montre plus explicite : « J'ai voulu honorer un des plus brillants dessinateurs parisiens, véritable créateur de la bande dessinée moderne en France, et même en Europe. ».

En revanche, le prix Charles Huard, qui fait en réalité suite à l'exposition à la Bibliothèque nationale de France, range Saint-Ogan parmi les dessinateurs de presse. L'exposition, conçue par Jean Adhémar, se tient rue de Richelieu et s'intitule « Le dessin d'humour du XV^e siècle à nos jours ». C'est à la fois une rétrospective sur le dessin d'humour et une forme de reconnaissance officielle d'un art jugé auparavant comme mineur. L'affiche s'enorgueillit de faire se côtoyer « des dessins de Léonard de Vinci et de Sempé ». Or, au sein de cette exposition, Saint-Ogan est mis à l'honneur par la remise du prix. De plus, une salle spéciale lui est consacrée. Ici, la légitimation de Saint-Ogan concerne spécifiquement son travail de dessinateur d'humour dans la presse pour adultes. Le jury qui remet à Saint-Ogan le prix Charles Huard est composé principalement de représentants d'une élite culturelle et de toutes les institutions qui incarnent la culture classique : Jean Adhémar, de la Bibliothèque nationale de France, Julien Cain, de l'Institut (qui administre la Fondation pour l'Art et la Recherche), André Chastel, du Collège de France, Jean Leymarie, du musée d'Art moderne de Paris. Il faut leur ajouter des critiques d'art et, incidemment (tout de même!) le secrétaire général de la section des dessinateurs du SNJ, Claude Raynaud, qui s'avère être l'assistant de Saint-Ogan au *Parisien Libéré*!

Toutefois, les publications et la médiatisation qui entourent l'exposition reviennent elles aussi sur sa place dans la bande dessinée. Le catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France rappelle que la principale gloire de Saint-Ogan est bien « le succès des bandes dessinées » par la création de *Zig et Puce*, tout en soulignant ses autres activités de dessinateur : dans la presse et au cinéma. Cela permet au *Parisien Libéré* de titrer sur son collaborateur : « Avec Alain Saint-Ogan, Zig et Puce rentrent à la Bibliothèque nationale. »¹¹³.

Quelle interprétation donner à des hommages institutionnels à l'égard d'un dessinateur de bande dessinée ? N'y a-t-il pas là une forme de reconnaissance indirecte du média des élites culturelles face aux discours de légitimation, comme une réaction pour témoigner de leur modernité ? L'accumulation des marques de reconnaissance officielles entre 1967 et 1971 est à double tranchant. Saint-Ogan se trouve institutionnalisé et, à travers lui, il est incontestable que les autorités politiques et culturelles cherchent à reconnaître une forme de bande dessinée après les critiques virulentes des années 1940-1950. En récompensant Saint-Ogan, la BnF et les élites culturelles des grandes institutions savantes font passer un double message à l'adresse des militants bédéphiles : la bande dessinée est acceptée sous

113. *Le Parisien Libéré* du 25 février 1971, p. 14-15.

certaines conditions. Cela, Cavanna le perçoit bien quand il critique le choix de mettre en avant Saint-Ogan plutôt que Dubout comme dessinateur de presse : reconnaissance d'un « art mineur », oui, mais tièdement, dit-il en substance. Certes, le changement de perspective est important par rapport à des années 1950 marquées, après le vote de la loi du 16 juillet 1949, par une méfiance instinctive des autorités envers les histoires en images dans leur ensemble, méfiance exprimée par l'intermédiaire des membres de la Commission. Mais, tout au long des années 1960-1970, la Commission (à laquelle ne siège plus Saint-Ogan) attaque le journal *Hara-Kiri*, puis *L'Hebdo Hara-Kiri* au nom de l'article 14 de la loi qui interdit leur exposition aux mineurs (et par conséquent leur présence en kiosque). C'est sur le prétexte de « bandes pornographiques et licencieuses » de Willem et Cabu qu'est prononcée l'interdiction à la vente du numéro du 9 novembre 1970 qui titre, à la mort du général de Gaulle « Bal tragique à Colombey : 1 mort »¹¹⁴. Demeure donc toujours l'idée, présente dès les débuts de la Commission, d'une « bonne » et d'une « mauvaise » bande dessinée. Ainsi, le discours officiel sur Saint-Ogan est dans la continuité de l'image véhiculée depuis la Libération d'un Saint-Ogan représentant la « bonne bande dessinée française ».

3.3.2 Saint-Ogan et le mouvement des bédéphiles des années 1960

Les réactions officielles d'élites culturelles s'empressant de reconnaître les qualités d'un dessinateur de presse sont des réponses à un phénomène plus vaste des années 1960, l'émergence des bédéphiles comme un mouvement organisé¹¹⁵, qui va lui aussi tenter de s'approprier l'image de Saint-Ogan. La rencontre de Saint-Ogan avec le mouvement militant de légitimation de la bande dessinée provoque un changement de perspective sur la lecture de son œuvre pour enfants qui conditionne très largement sa réception posthume. Paradoxalement, Saint-Ogan parvient à conserver une image positive malgré l'évolution des discours sur la bande dessinée qui parcourt les années 1960. Lorsque les premiers discours en faveur de la bande dessinée émergent au début des années 1960 en réponse aux attaques précédentes pour défendre, notamment, la qualité de la production américaine arrivée en France avant guerre, Saint-Ogan, figure pourtant active de la contestation anti-américaine, est épargné. La stratégie de réhabilitation permet à Saint-Ogan d'être admiré par les deux camps et de sortir des années 1960 auréolé d'une image de maître de la bande dessinée qu'il n'aura jamais revendiquée.

114. Bernard JOUBERT et Christophe CHAVDIA, « Il était une fois *Hara-Kiri*, journal bête et méchant, et ses interdictions », dans : *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, sous la dir. de Thierry CRÉPIN et Thierry GROENSTEEN, Paris/Angoulême : Éd. du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999 p. 145.

115. Nous employons tout au long de notre étude, par facilité, le terme de « bédéphile » qui n'est pas attesté dans tous les dictionnaires, mais se trouve dans le Larousse avec la définition suivante : « amateur de bandes dessinées ».

La constitution du champ de la bande dessinée dans les années 1960

Le contexte historique de la bande dessinée des années 1960 a été analysé par le sociologue Luc Boltanski comme celui de la « constitution du champ »¹¹⁶. Il décrit le passage d'un champ culturel de grande diffusion, faiblement autonome face aux contraintes économiques imposées par les éditeurs, à un champ culturel partiellement intégré à la culture savante, légitime et autonome. Une évolution due à l'action conjointe de plusieurs agents, aussi bien des agents extérieurs issus de la culture savante (universitaires, journalistes, commentateurs) que des artistes eux-mêmes¹¹⁷. L'un des moteurs en est, au sein de la nouvelle génération, « la constitution d'une culture spécifique qui récupère, accumule et organise les produits du travail de plusieurs générations de dessinateurs »¹¹⁸. Pour Boltanski la conscience des œuvres passées du champ caractérise un champ culturel savant et autonome. Incontestablement, la croissance des études savantes sur la bande dessinée et sur son histoire a contribué à en faire un champ autonome défini à la fois pour l'avenir (une jeune génération de dessinateurs revendiquant l'appartenance à un même art graphique) et pour le passé (le travail de sélection auquel ont procédé les premiers historiens de la bande dessinée). C'est bien l'action conjointe des auteurs et des commentateurs qui, dans les années 1960, entraîne l'autonomisation du champ de la bande dessinée désormais définie comme une catégorie professionnelle acceptée socialement et culturellement.

Le sociologue décrit la situation avant 1960 comme une période d'« assujettissement des producteurs aux lois du marché », le pouvoir des éditeurs « de définir dans une très large mesure le contenu et les propriétés formelles des œuvres » et l'absence « de culture propre au champ »¹¹⁹. Ce constat semble corroboré par la situation des dessinateurs de journaux pour enfants pendant la période 1945-1960 : en lutte contre les éditeurs ils échouent à gérer eux-mêmes la diffusion de leurs œuvres et sont contraints d'accepter les conditions d'une réglementation de leur profession largement déterminée sans eux. Par ailleurs, nous soulignons que la revendication portée par le SDJE est moins, comme ce sera le cas des auteurs des années 1960, la revendication symbolique d'une légitimité culturelle (à une époque où, dans le cadre des débats, la qualité des bandes dessinées est violemment remise en cause) que la revendication de meilleures conditions économiques de travail¹²⁰. Les luttes du SDJE peuvent constituer une première étape vers l'autonomisation du champ de la bande dessinée, en tant qu'elles sont la première expression commune

116. Luc BOLTANSKI, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 1 (janvier 1975), DOI : 10.3406/arss.1975.2448.

117. Boltanski s'attache notamment à décrire l'émergence d'une nouvelle génération de dessinateurs dont le capital culturel est plus important que leurs aînés : Gotlib, Mandryka, Druillet, Brétécher, Fred, et qui accepte moins les contraintes traditionnelles d'un champ de grande diffusion.

118. BOLTANSKI, *op. cit.* p. 47.

119. *Ibid.* p. 37-38.

120. La question des 75% (et, dans une moindre mesure, celle des droits d'auteurs et de la carte de presse) illustre bien une demande exercée dans le seul champ économique, et non dans le champ culturel, la question de la qualité de la bande dessinée française venant en appui des revendications économiques, et non l'inverse.

à un groupe professionnel d'une volonté de s'affranchir des contraintes économiques. Mais c'est bien la génération suivante qui s'appuie sur cette conscience professionnelle naissante, encore restreinte dans le champ économique, pour affirmer des revendications de légitimation culturelle. Ils espèrent faire évoluer la bande dessinée pour y trouver un terrain d'épanouissement culturel et artistique¹²¹.

Émergence et organisation des mouvements de bédéphiles Les revendications des auteurs trouvent un écho dans l'évolution des conditions de réception de la bande dessinée. L'évolution des années 1960 est aussi celle de l'arrivée d'un nouveau public de lecteurs de bande dessinée issu de la culture savante¹²² et, plus généralement, du recul des discours hostiles à la bande dessinée qui dominaient au moins depuis le début du siècle. Avant 1960, et à plus forte raison au moment où se multiplient les discours hostiles en provenance du milieu des pédagogues, la bande dessinée d'une part n'est jamais nommée en tant que telle mais par des périphrases¹²³, d'autre part jouit d'une image négative. Un tel rejet peut expliquer l'impossibilité, de la part des auteurs, de penser leur art de façon qualitative et autonome.

Ce second axe d'évolution du public nous intéresse particulièrement en ce qu'il décrit l'émergence d'un discours de célébration et de légitimation¹²⁴ dont le rôle sera central pour la réception de l'œuvre de Saint-Ogan. Plusieurs événements cristallisent un processus que les défenseurs de la bande dessinée annoncent comme une « légitimation culturelle » de la bande dessinée : *Astérix* de Goscinny et Uderzo faisant la une de *L'Express* (1966), le musée des Arts décoratifs accueillant une exposition de bande dessinée (1967), les premiers salons de la bande dessinée à Toulouse (1973) et Angoulême (1974), la création de nouvelles revues de bande dessinée pour adultes...

Désormais existent dans l'environnement médiatique et culturel les conditions d'une réception positive de la bande dessinée, qui possède une définition propre. Un tel mouvement tient à des effets générationnels, comme l'explique Pascal Ory :

« La logique de la démocratisation et de la massification pousse les arbitres culturels à considérer avec moins de hauteur les créations consommées par le grand public. Un nombre croissant de l'intelligentsia canonisatrice se trouve avoir été influencé, pendant ses jeunes années, par plusieurs formes de

121. Les exemples de tentatives d'affranchissement des contraintes économiques, que reprend Boltanski, sont nombreux : Jean Giraud fait évoluer son trait en un style plus personnel, Druillet et Fred éclatent l'espace de la bande dans des compositions originales, Gotlib pratiquant la parodie d'autres bandes dessinées...

122. BOLTANSKI, *op. cit.* p. 40-41.

123. Nous devons ici faire un aparté sur l'histoire du terme « bande dessinée ». Il désigne d'abord les strips issus des agences de presse et paraissant dans la presse quotidienne. Puis, par extension, à partir de la fin des années 1950, le terme est utilisé pour désigner toute forme d'histoires en images à bulle (d'après BEYRAND, *op. cit.* p. 9).

124. « La mise en place d'un appareil de production, de reproduction et de célébration accompagne les transformations du champ ». BOLTANSKI, *op. cit.* p. 43.

cultures, au bout du compte incontournables ; ils y reviennent avec nostalgie [...] Naît alors le « fandom », domaine des fanatiques. Un petit groupe d'amateurs acharnés applique l'esprit de club à la réhabilitation de ce qu'il proclame très haut être un art. »¹²⁵

La constitution du champ de la bande dessinée engagé dans les années 1960 n'est pas un retournement soudain et total, mais la conjugaison de plusieurs évolutions affectant des groupes différents au sein de la société qui, simultanément mais pour des raisons distinctes, se font les défenseurs de la bande dessinée.

Il faut d'abord noter le revirement des milieux pédagogiques et universitaires qui s'ouvrent à la bande dessinée. De nombreux chercheurs, ou des intellectuels hors de l'université, y voient un sujet d'études potentiel, dans des domaines aussi variés que la sociologie (Évelyne Sullerot, *Bande dessinée et culture*, Opera Mundi, 1966), l'histoire (Gérard Blanchard, *Histoire des histoires en images*, Marabout, 1969), et l'esthétique (Pierre Fresnault-Deruelle soutient sa thèse intitulée *L'univers et les techniques de quelques bandes dessinées d'expression française : essai d'analyse sémiotique* en 1970 à Tours). Dans le même temps et de façon décisive, l'attitude des pédagogues et prescripteurs à l'égard de la bande dessinée évolue. Les ouvrages de Jacques Marny, *Le monde étonnant des bandes dessinées* (Le Centurion, 1968) et d'Antoine Roux, *La Bande dessinée peut-être éducative* (édition de l'école, 1970) contribuent à persuader en quelques années un milieu éducatif jusque-là très hostile aux bandes dessinées de l'intérêt du média¹²⁶.

Du point de vue de la création, outre les auteurs, un premier groupe est celui des éditeurs qui, à l'image d'Éric Losfeld à partir de 1964, sortent la bande dessinée de la presse quotidienne et de la presse pour enfants¹²⁷. D'autres encore cherchent à valoriser un patrimoine ouvert de la bande dessinée, qui regroupe œuvres du passé et auteurs internationaux : c'est le cas de *Charlie Mensuel*¹²⁸. De nombreux amateurs se regroupent au sein d'associations et de festivals, qu'ils soient des lecteurs de la nouvelle génération de dessinateurs ou des nostalgiques attirés par les bandes dessinées de leur enfance. À partir des années 1960, la bande dessinée devient un secteur attractif de l'économie culturelle. C'est là le sens de la couverture de *L'Express* qui, en titrant en 1966 sur *Astérix*, se penche d'abord sur un phénomène économique et médiatique.

L'une des conséquences de ces phénomènes est la multiplication des espaces de diffusion et de publicité de ce qu'on pourrait appeler le « paratexte » de la bande dessinée, ce qui

125. Pascal ORY, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Éditions du Seuil, 1983 p. 2.

126. Annie RENONCIAT, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*, [exposition du Musée national de l'éducation, Rouen, du 10 décembre 2008 au 30 octobre 2010], Poitiers : SCÉRÉN, 2011 p. 158.

127. Éric Losfeld est un des premiers éditeurs à publier des albums de bande dessinée pour adultes inédits dans la presse (*Jodelle* de Guy Pellaert, *Lone Sloane* de Philippe Druillet). GROENSTEEN, *op. cit.* p. 116.

128. *Ibid.* p. 114.

n'appartient pas à la création et à l'édition proprement dite mais relève d'un discours sur la bande dessinée ou autour de la bande dessinée. Le contraste est saisissant entre la production documentaire des années 1950 et celle des années 1960. Dans le premier cas, on compte généralement trois ouvrages pionniers, par Barthélemy Armengual sur *Pif le chien* (1955), François Caradec sur *Christophe*¹²⁹ (1956), Pol Vandromme sur *Tintin* (1959), accompagnés de quelques articles isolés dans des revues universitaires. Puis, dans les années 1960, c'est une floraison d'articles, de revues et d'ouvrages qui nous permettent de parler de l'éclosion d'une littérature spécialisée¹³⁰. Si les auteurs des années 1950 étaient encore des « francs-tireurs », ceux des années 1960 sont organisés en associations ou en revues dont nous aurons l'occasion de parler plus tard¹³¹.

Les discours de légitimation de la bande dessinée ne sont pas dénués de contradictions. Nous laisserons à d'autres auteurs le soin de décrire les ambiguïtés propres au discours bédéphiles dont les échos nous parviennent encore aujourd'hui¹³².

Impact sur la réception des œuvres de Saint-Ogan

Par la confrontation de l'évolution de la carrière de Saint-Ogan avec les phénomènes à l'œuvre dans la constitution du champ de la bande dessinée, nous pouvons démontrer que l'intégration du dessinateur à ce champ dans les années 1960 l'identifie résolument comme un auteur du passé.

Saint-Ogan et les jeunes générations de dessinateurs Si Saint-Ogan est encore une figure symbolique du dessin pour enfants pour ses collègues dans les années 1950, il devient, à partir de 1960, un auteur du passé¹³³. Dès lors, au moment où se constitue

129. François CARADEC, *Christophe*, P. Horay, 1981, [première éd. 1956].

130. Notons bien que nous considérons ici l'aspect quantitatif, et non qualitatif : les ouvrages de Caradec, Armengual et Vandromme sont d'une justesse d'analyse bien meilleure que nombre d'ouvrages parus dans la décennie suivante.

131. Nous empruntons le terme de « francs-tireurs » à Thierry Groensteen. Signalons aussi qu'en 1965, François Caradec fait paraître le premier panorama historique sur la bande dessinée. Malheureusement, n'ayant pas trouvé d'éditeur en France, il est contraint de le publier en italien, chez Garzanti, sous le titre *I primi eroi* (François CARADEC, dir. *I Primi Eroi*, Milano : Garzanti, 1962). Le décalage n'est que de quelques années entre son projet de publication et le véritable démarrage d'un engouement populaire pour la bande dessinée. Voir François CARADEC, « Bande dessinée en prose », dans : *L'Éprouvette* n° 1 (janvier 2006) p. 61-69.

132. En particulier : Thierry GROENSTEEN, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême : Éd. de l'An 2, 2006 (en particulier le chapitre cinq, « La bande dessinée mise à nu par ses thuriféraires, mêmes », p. 98-129) ; Harry MORGAN, *Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique. 1830-1970*, [en ligne], 2007, URL : <http://theadamantine.free.fr/univete.html> ; Charles AMELINE, « Généalogie d'un interdiscours », mémoire de maîtrise, Nanterre : Université Paris X, 2009.

133. Il partage ce statut de « survivant » de la bande dessinée française d'avant-guerre avec quelques autres : Pellos, Mat, Marijac... Mais, d'une part ces derniers sont un peu plus jeunes que lui et n'ont commencé dans l'histoire en images que dans les années 1930, et non 1920, d'autre part n'ont-ils pas eu, à l'apogée de leur carrière, la même notoriété que Saint-Ogan avec *Zig et Puce*.

le champ de la bande dessinée, Saint-Ogan ne peut y être intégré qu'en tant qu'auteur historique¹³⁴. Interrogé au début des années 1970 sur sa vision de la bande dessinée, Saint-Ogan déclare : « La bande dessinée doit être imparfaite. Et le gros défaut actuel, à mon avis, c'est qu'il y a trop de perfection et trop de collaborations inégales pour un même plan. Un architecte fait les maisons, un spécialiste de l'automobile fait les autos, je veux bien que les enfants veuillent une Citroën ou une Mercedes parfaitement reproduite mais moi cela m'ennuie. »¹³⁵. On retrouve dans cette affirmation un indice de son décalage avec les pratiques nouvelles de la bande dessinée francophone. Considéré de son vivant comme un auteur patrimonial et non comme un auteur actif du champ de la bande dessinée, Saint-Ogan abandonne son œuvre aux commentateurs du média.

La seconde vie de l'œuvre de Saint-Ogan Saint-Ogan ne produit plus mais son œuvre passée connaît un renouveau certain grâce au mouvement de réédition lié à l'intérêt nostalgique d'amateurs. Les principaux rééditeurs des années 1960-1970 sont les éditions Azur (rééditions des premiers albums *Bicot* et des *Les Pieds Nickelés* en 1965, puis *Tarzan* de Burne Hogarth en 1967), l'éditeur Horay¹³⁶, et plus tardivement Jacques Glénat (1969) et Futuropolis (1972) qui systématise le procédé.

Dans le cas de Saint-Ogan, la première réédition en album a lieu de son vivant : un volume « intégral », chez Stock, des cinq premiers albums de la série *Zig et Puce*, en 1966. Elle porte bien le double sceau typique de la légitimation de la bande dessinée : le balancement entre une rhétorique commerciale « nostalgique » et un vernis intellectuel qui vise à faire entrer la bande dessinée dans la culture savante. L'annonce publicitaire vise explicitement les amateurs nostalgiques de leur enfance, ce nouveau marché créé par l'engouement bédéphile : « Retrouvez votre jeunesse et faites la découvrir à vos enfants avec les aventures de *Zig et Puce* ». Mais la préface est signée par Pierre Gaxotte, « de l'Académie Française », certes ami de longue date de Saint-Ogan (et rédacteur en chef du *Parisien Libéré*), mais qui apparaît aussi comme une utile caution intellectuelle¹³⁷.

Parallèlement, les albums de Saint-Ogan arrivent sur le marché des collectionneurs et commencent à être cotés dans les argus. Dans la revue *Le collectionneur français* en 1967,

134. Ce décalage est renforcé par son incapacité à prendre en compte les évolutions stylistiques de la période, que ce soit les évolutions des dessinateurs français de l'après-guerre (goût pour le réalisme anatomique, le récit d'aventure et les grands genres américains de la science-fiction et du western) ou les succès des écoles de dessin belges (Hergé, Jijé, Franquin). Ainsi, son *Zig et Puce*, en 1960, est définitivement une série du passé. La modernisation qu'en propose Greg, qui reprend les droits sur la série en 1962, témoigne de ce décalage. Sur la reprise de *Zig et Puce* par Greg : Jacques GLÉNAT-GUTTIN, « Le retour de Zig et Puce... et de quelques autres », dans : *Schtroumpf : les cahiers de la bande dessinée* n° 17-18 (1972) p. 24-28.

135. Éric LEGUÈBE, « Alain Saint-Ogan », dans : *Phénix* n° 22 (1972) p. 9.

136. Jusque-là spécialisé dans les romans et les recueils de dessins d'humour (Maurice Henry, Mose...), Horay réédite *Little Nemo* de Winsor McCay, cette fois avant tout comme représentant du Modern Style

137. Assez logiquement suivront, après sa mort, les rééditions de *Zig et Puce* par Futuropolis (1986-1992) et Glénat (1995-2001).

repris dans d'autres revues comme *Fiction*, il est fait mention de la série *Zig et Puce* chez Hachette (20 F), avec un tarif particulier pour le plus rare *Zig et Puce au XXI^e siècle* (40 F). À titre de comparaison, des albums similaires atteignent des sommes semblables : *Bicot* chez Hachette est à 20 F en moyenne, *Gédéon* de Rabier à 15 F, les albums de *Tarzan* chez Hachette atteignent eux entre 50 et 100 F selon les éditions. Et l'édition originale de *Tintin au pays des Soviets* (édition du Petit Vingtième), hors compétition, culmine à 150 F. Les prix sont principalement déterminés en fonction des tirages. Un argus un peu plus tardif estime le prix des *Zig et Puce* d'après guerre autour de 15 F. Dans un autre argus, conservé par Saint-Ogan dans le Ca72/56¹³⁸, les tarifs sont plus élevés et plus contrastés : un *Zig et Puce au XXI^e siècle* peut atteindre, état neuf, 450 F alors que les autres albums d'avant-guerre sont, état neuf, à 65 F. Cet argus est aussi l'occasion de constater que les autres séries (*Monsieur Poche* : 35 F, *Prosper l'ours* : 45 F) sont moins bien cotés alors que leurs tirages sont sans doute plus bas, mais on voit aussi apparaître la mention du mythique *Zig et Puce mécanos*, un supplément de *Dimanche-Illustré* à très bas tirage qui devient vite une lubie de collectionneur.

Les argus comme les rééditions ont un impact important sur l'œuvre de Saint-Ogan : ils vont la restreindre à *Zig et Puce* ou, plus précisément, centrer l'attention sur cette série au détriment des autres, même si les spécialistes de *Phénix* offrent une vision exhaustive de Saint-Ogan. Mais ils ne s'adressent qu'à des spécialistes, et le grand public comme les journalistes retiennent surtout *Zig et Puce* comme métonymie de l'œuvre complexe de Saint-Ogan.

Dans le sillage des rééditions, le nom de Saint-Ogan est repris dans la plupart des ouvrages et des articles qui se consacrent au passé de la bande dessinée. Dans *Pilote*, Remo Forlani imagine en 1962 une série d'articles intitulée « Le roman vrai des bandes dessinées », construction historique de la bande dessinée au sein d'une de ses revues des plus dynamiques. Saint-Ogan ne manque pas d'y être mentionné. Il a également droit à une notice biographique dans l'encyclopédie de François Caradec, *I Primi Eroi*. La liste pourrait ainsi se poursuivre au rythme des différents ouvrages qui jalonnent l'historiographie naissante de la bande dessinée : évocation de Saint-Ogan dans *Les copains de votre enfance* chez Denoël en 1965, puis dans l'anthologie Planète sur *Les chefs-d'œuvre de la bande dessinée* en 1967, puis dans le catalogue de l'exposition *Bande dessinée et figuration narrative*, toujours en 1967. Le plus intéressant est que Saint-Ogan est, dès les années 1960, le dénominateur commun pour plusieurs groupes d'auteurs sur la bande dessinée qui ne partagent pourtant pas les mêmes conceptions et ne travaillent pas ensemble. Ainsi, quand l'universitaire Gérard Blanchard publie son *Histoire des histoires en images* en 1969 chez Marabout, pourtant critiqué par certains militants bédéphiles, il consacre plusieurs pages à Saint-Ogan et à sa série *Zig et Puce*.

Enfin, il convient de noter que Saint-Ogan est nommé président des deux premiers festivals de bande dessinée français : celui de Toulouse (1973 - l'association des Amis de

138. Il est vraisemblablement diffusé dans *Le Figaro* du 22 novembre 1968.

la bande dessinée) et d'Angoulême (1974 - fondé par Francis Groux, directeur des affaires culturelles de la ville)¹³⁹. Les organisateurs du festival de Toulouse montent une exposition en son honneur intitulée *Des incunables à Zig et Puce*. Installée à la bibliothèque municipale, elle se compose de deux parties : une exposition de livres anciens enluminés, de gravures et d'images populaires, et une rétrospective de l'œuvre de Saint-Ogan qui a l'avantage de ne pas se focaliser sur la seule bande dessinée¹⁴⁰. Le dessinateur vient inaugurer l'exposition le 28 mai 1973 et un catalogue, est réalisé par André Daussin. Le quotidien *La Dépêche du midi* en profite pour faire paraître un recueil des dessins de presse que Saint-Ogan a publiés dans leurs pages entre 1921 et 1928. Intitulé *48 planches d'Alain Saint-Ogan*, il est réalisé à partir d'originaux confiés par le dessinateur. À Angoulême, Saint-Ogan ne peut être présent pour raisons de santé, mais les récompenses remises lors du festival sont appelés en son honneur des « Alfred » et représentent un pingouin Alfred sculpté¹⁴¹.

Le dernier livre-hommage Mais l'hommage à Saint-Ogan le plus significatif est sûrement la parution, chez Hachette, de *Zig et Puce au XXI^e siècle*, hommage à Alain Saint-Ogan quelques jours après sa mort le 21 juin 1974. L'ouvrage (en bon à tirer au moment de la mort de Saint-Ogan, précise un avertissement en première page) combine une réédition de *Zig et Puce au XXI^e siècle* (jusqu'à-là jamais réédité, puisqu'il ne figure pas dans l'intégrale partielle de Stock), un ensemble d'articles savants sur la vie et la carrière de l'auteur et une suite d'hommages graphiques et textuels adressés par des dessinateurs de l'époque. Il est une synthèse de treize années de commentaires et d'articles sur Saint-Ogan, et la marque d'une appropriation définitive du dessinateur par le monde de la bande dessinée¹⁴². Il est à noter que les auteurs qui rendent hommage à Saint-Ogan dans ce livre sont habilement choisis (Gosciny, Uderzo, Franquin, Greg et Hergé). Ils sont les vedettes de la bande dessinée pour enfants contemporaine. Le double événement de la mort de Saint-Ogan et de la sortie de la réédition-hommage offre une importante couverture médiatique à la mémoire de l'artiste.

La multiplication de ces occasions d'hommages et de célébration de Saint-Ogan parti-

139. Au début des années 1970, les associations d'amateurs de bande dessinée sont suffisamment structurées pour organiser des festivals, qui donnent une dimension supplémentaire à leurs écrits. Le modèle est celui du festival italien de Bordighera en 1965 (qui se déplace ensuite à Lucca). À la suite des festivals de Toulouse et Angoulême naît celui de Chambéry, en 1977.

140. Élément assez étonnant : on retrouve même dans cette exposition des dessins de presse du temps du *Coup de patte*. Il faut saluer ici l'ouverture d'esprit des organisateurs qui, dans le détail de l'exposition, sont loin d'enfermer Saint-Ogan dans le champ culturel de la bande dessinée.

141. Elles garderont ce nom jusqu'en 1988, date à laquelle elles deviennent des « Alph'Art ». Une fois de plus, Hergé succède et se substitue à Saint-Ogan !

142. Presque en même temps, Éric Leguèbe fait paraître aux éditions SERG *Alain Saint-Ogan dessinateur de presse*, une intéressante analyse de sa carrière de dessinateur de presse accompagnée de dessins récents du *Parisien Libéré*. Là où Leguèbe s'inscrit dans la lignée des études savantes, l'hommage d'Hachette est clairement une célébration commerciale sans nuances.

cipent à sa patrimonialisation, c'est-à-dire à la constitution de sa mémoire. La célébration de la bande dessinée et la célébration de Saint-Ogan tendent à se confondre et à s'identifier en de multiples occasions.

3.3.3 L'appropriation de Saint-Ogan par la SOCERLID comme « père » de la bande dessinée française

La patrimonialisation de l'œuvre de Saint-Ogan lui donne un retentissement plus fort auprès de bédéphiles « nostalgiques ». Nous utilisons l'expression « bédéphiles nostalgiques » pour décrire une catégorie de bédéphiles qui s'intéressent d'abord aux bandes dessinées qu'ils ont lues durant leur enfance, et forgent, à l'aide de ce filtre, leur propre définition du média. Ils ne s'intéressent qu'incidemment à la création contemporaine, et leur préférence va, significativement, à la création pour la jeunesse.

Parmi les différents acteurs qui participent à la légitimation de la bande dessinée, ce mouvement est celui qui a suscité le plus d'études. Depuis le milieu des années 2000, plusieurs auteurs ont tenté de reconstituer les origines de l'historiographie de la bande dessinée. Ces études vont ainsi nous permettre de circuler sur un terrain défriché au moment d'aborder la question des rapports entre Saint-Ogan et la bédéphilie de son temps. Mais si Jean-Philippe Martin, Thierry Groensteen, Harry Morgan se sont penchés sur l'évolution de la bédéphilie des décennies 1960 et 1970, c'est aussi dans le but de mieux en prendre le contre-pied et d'en souligner les faiblesses méthodologiques et théoriques.

Que ce groupe de militants ait été amplement privilégié par rapport à d'autres acteurs n'est pas nécessairement surprenant. En effet, le mouvement bédéphile nostalgique porte en lui plusieurs caractéristiques qui justifient cet intérêt. Tout d'abord, il est organisé et non le fait d'individualités, avantage qui lui donne une force et un impact certains. Ensuite, il est médiatiquement porteur et son militantisme réactif le rend probablement visible du plus grand nombre, et plus efficace que d'autres discours de la même époque¹⁴³. Enfin, il a encore de nombreux héritiers parmi les « spécialistes » de bande dessinée. La vision théorique de la bande dessinée qu'il a construite est encore transmise de nos jours ; ce dernier fait semble justifier, chez Morgan et Martin en particulier, la dénonciation par l'exemple de ce que Morgan appelle le « discours fanique »¹⁴⁴. Ce sont les représentants de ce groupe qui se sont appropriés la mémoire de Saint-Ogan et forger son identité de dessinateur de bande dessinée.

143. Ainsi, l'ouvrage Gérard BLANCHARD, *La bande dessinée : histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers/Paris : Gérard et Cie/L'Inter, 1969, a-t-il eu moins de résonances dans le grand public et son audience a surtout été importante dans les milieux universitaires. L'impact du mouvement bédéphile sur la légitimation de la bande dessinée auprès d'un large public est certain et, en cela, leur objectif missionnaire a été rempli.

144. En effet, pour ces deux auteurs, certaines « tares » des bédéphiles des premières générations comme l'anti-intellectualisme ou l'autocélébration unanimiste, demeurent chez leurs héritiers, qu'ils identifient notamment au sein des revues *Circus* ou *Bédéka*. Il importe alors de démontrer en quoi leur conception de la bande dessinée est, au départ, faussée, par l'héritage qu'ils revendiquent.

Chronologie et évolution du mouvement : du CBD à la SOCERLID

En 1961, un article de Pierre Strinati¹⁴⁵ entraîne la création du Club des bandes dessinées en mai 1962, constitué d'amateurs du genre aux profils variés dont Francis Lacassin, Alain Resnais, Jean-Claude Forest, Pierre Couperie, Pierre Strinati, Remo Forlani, Evelyn Sullerot...¹⁴⁶. L'objectif des membres de l'association est la promotion et la réédition des *comic strips* américains lus pendant leur enfance. Ces premiers nostalgiques, ceux du CBD, vont peu s'intéresser à Saint-Ogan : leur principal objet est la bande dessinée américaine diffusée en France dans les années 1930 (*Flash Gordon, Tarzan, Mickey, Mandrake, Terry and the pirates, Winnie Winkle, La Famille Illico, Popeye...*).

Progressivement, tout au long des années 1960, la bédéphilie nostalgique s'ouvre à d'autres époques et à d'autres espaces culturels. En conséquence, à l'automne 1964 le CBD se scinde en deux associations rivales : le Centre d'étude des littératures d'expression graphique (CELEG) et la Société civile d'étude des littératures dessinées (SOCERLID). C'est cette dernière qui nous intéresse plus spécifiquement, car c'est elle qui va prendre en charge la transmission de la mémoire de l'œuvre de Saint-Ogan. Revenons sur sa création : en novembre 1964, suite à un litige judiciaire, cinq membres quittent la CBD pour fonder la SOCERLID¹⁴⁷.

La différence fondamentale entre le CELEG et la SOCERLID tient moins aux objectifs poursuivis (la défense et la promotion de la bande dessinée) qu'aux moyens d'action : l'association dissidente amplifie les pratiques de promotions traditionnelles (rééditions, débats associatifs) en proposant d'autres modalités dont le but n'est plus de toucher les amateurs nostalgiques mais de mettre en contact le grand public avec la bande dessinée. Ils organisent donc des expositions, de nombreuses conférences au sein d'une association parallèle, la Société Française de Bandes Dessinées (SFBD - créée en 1968), et rédigent plusieurs sommes historiques et théoriques.

Le grand triomphe de la SOCERLID est l'organisation de l'exposition *Bande dessinée et Figuration narrative* entre avril et juin 1967 dans les salles du musée des arts décoratifs. L'exposition mêle reproductions grand format et planches originales. Par son intitulé, elle cherche à légitimer la bande dessinée en la rapprochant d'un mouvement pictural en plein essor, la Figuration Narrative¹⁴⁸. Le succès public de l'exposition est réel, relayé par la presse. En ce sens, si *Bande dessinée et Figuration Narrative* n'est pas la première

145. Pierre STRINATI, « Bandes dessinées et Science-fiction, l'âge d'or en France 1934-1940 », dans : *Fiction* n° 92 (juillet 1961).

146. Groensteen parle « d'acte de naissance de la bédéphilie militante » (GROENSTEEN, *op. cit.* p. 110).

147. Il s'agit de Claude Moliterni, Pierre Couperie, Édouard François, Proto Destefanis et Maurice Horn ; ce dernier quittera cependant le groupe en 1968.

148. Les membres de la SOCERLID gèrent la partie « bande dessinée », tandis que la partie « Figuration Narrative » est prise en charge par le critique d'art Gérard Gassiot-Talabot, défenseur du mouvement. La présence de tableaux était une condition posée par le musée pour que l'exposition ait lieu et les deux parties de l'exposition ont finalement peu de rapports. Comme l'explique Thierry Groensteen : « Les deux parties de l'exposition constituaient deux projets distincts, arbitrairement réunis pour la circonstance. » (GROENSTEEN, *op. cit.* p. 159).

exposition de bande dessinée, elle marque un jalon important pour deux raisons : pour la première fois, des œuvres de bande dessinée sont exposées pendant plus d'une semaine dans l'enceinte d'un musée national ; les associations de défense de la bande dessinée découvrent dans l'exposition un moyen efficace de défendre leur vision de la bande dessinée. Un catalogue vient compléter la visite : c'est une synthèse des études menées par la bédéphilie militante depuis près de cinq ans¹⁴⁹. L'exposition de la SOCERLID est la première étape d'une construction historique à destination du grand public.

À partir de 1972, quelques membres travaillent à une *Encyclopédie mondiale de la bande dessinée* qui ne connaîtra que deux volumes, aux éditions SERG. Ils possèdent leur revue d'étude, *Phénix*, à partir d'octobre 1966. Elle se distingue du reste du mouvement bédéphile par une posture à la fois érudite (caution apportée par l'historien Pierre Couperie et propagandiste, les deux caractéristiques rentrant parfois en conflit et expliquant les failles des discours portés par les membres de l'association, pointés par les historiens actuels du mouvement¹⁵⁰, mais se rejoignant dans une volonté unique de bâtir un système théorique englobant l'ensemble de la bande dessinée.

La place de Saint-Ogan dans les évènements de la SOCERLID

L'appropriation de l'œuvre de Saint-Ogan par la SOCERLID a lieu entre 1966 et 1974, du premier numéro de la revue *Phénix* à l'organisation du premier festival d'Angoulême. Elle commence par l'insertion du dessinateur dès les premières études de ces spécialistes. En 1966 est fondée la revue d'étude *Phénix* qui domine le paysage de la presse spécialisée jusqu'au milieu des années 1970. Saint-Ogan est présent dès le premier numéro par un article d'Édouard François intitulé « Alain Saint-Ogan et la science-fiction inconnue »¹⁵¹. Que Saint-Ogan soit étudié d'abord sous l'angle de la science-fiction ne doit pas surprendre, car, à cette date, la revue *Phénix* prévoit d'étendre son champ d'investigation aux littératures dites de « l'imaginaire » : la science-fiction, la *fantasy*... Au sein de ce premier numéro, il est le seul auteur français évoqué avec Robert Gigi, dessinateur de la série contemporaine *Scarlett Dream*¹⁵². Il côtoie donc un dossier sur Milton Caniff, maître américain vénéré par les nostalgiques, et un article sur *Little Nemo* de Winsor McCay.

149. On peut reprendre ici une analyse de Pierre-Laurent Daures (Pierre-Laurent DAURES, 1967 : *Bande dessinée et Figuration Narrative, la première grande exposition de bandes dessinées*, [en ligne], mis en ligne sur le site *Sur la bande dessinée*, 2011, URL : http://www.pilau.fr/pilau_mongenialfanzine/BD_et_figuration_narrative.html [visité le 29/06/2014]) qui discerne trois intentions aux organisateurs de l'exposition, qui se traduisent notamment dans la scénographie : 1. Partager auprès d'un large public le savoir que la SOCERLID a sur la bande dessinée pour rétablir des vérités ; 2. Former le goût du public en distinguant les chef-d'œuvres de la bande dessinée ; 3. Changer, au propre et au figuré, le regard porté sur la bande dessinée en la sortant de ses supports de publication habituelle pour la mettre en scène.

150. Voir notamment le « fanisme » et autres « maladies infantiles de l'érudition » cité par Harry Morgan. MORGAN, *op. cit.*.

151. Rappelons ici que 1966 est l'année où paraît la réédition de *Zig et Puce* chez Stock.

152. Encore faut-il préciser que la présence de *Scarlett Dream* dans *Phénix* s'explique probablement par le fait que le scénariste de la série n'est autre que Claude Moliterni, rédacteur en chef de la revue !

L'exposition *Bande dessinée et figuration narrative* en 1967 constitue un second jalon dans l'intérêt porté à Saint-Ogan par la SOCERLID. Elle permet d'intégrer l'œuvre du dessinateur aux réflexions menées par le groupe sur la bande dessinée, son histoire et son esthétique. Toutefois, cette place, en 1967, est encore réduite car tributaire des penchants américano-centrés du CBD. Trois de ses dessins sont reproduits dans le catalogue¹⁵³, tous issus du *Zig et Puce* des années 1930. Quelques-uns de ses jeunes collègues disposent d'une place équivalente : Pellos, Jijé, Raymond Poïvet, Peyo, André Franquin, Albert Uderzo (rendu célèbre par le succès d'*Astérix*), mais Hergé (7 dessins) et Morris (5) sont mieux représentés¹⁵⁴. De plus, les chapitres thématiques sur la technique et l'esthétique de la bande dessinée préfèrent s'arrêter, à côté des inévitables maîtres américains, sur les jeunes dessinateurs des années 1950-1960, et tout particulièrement sur l'école belge du *Le Journal de Spirou* et du *Le Journal de Tintin*. Saint-Ogan a tout de même droit à deux pleines pages là où la plupart de ses collègues n'ont que quelques cases (exception faite, une fois de plus, d'Hergé). Parmi les dessinateurs de sa génération, il est un des mieux servis avec Pellos : quelques petites cases de Pinchon, Louis Forton, Erik et Marijac suffisent à caractériser la production française de l'entre-deux-guerres¹⁵⁵. Sans être encore central, il bénéficie d'un traitement favorable par rapport à d'autres auteurs français.

Par ailleurs, lors du passage à Nevers en décembre 1968 d'une de leurs expositions itinérantes, les membres de la SOCERLID organisent une projection de diapositives représentant l'album *Zig et Puce au XXI^e siècle*¹⁵⁶. C'est en effet durant l'année 1969 que se joue vraiment la rencontre.

La donne change considérablement à partir du moment où Saint-Ogan et les membres de la SOCERLID se rencontrent physiquement. La première rencontre publique a lieu en octobre 1966 lorsqu'Alain Saint-Ogan est invité à l'inauguration d'une exposition sur Milton Caniff organisée par l'association dans les locaux de la Société française de photographie. Puis, Saint-Ogan cesse d'être un simple invité pour être amené au centre des attentions : en janvier 1969, il donne une interview devant les membres de la SFBD au musée des Arts décoratifs de Paris. La SFBD, émanation de la SOCERLID et dirigée par Proto Destefanis, a comme objectif d'organiser auprès d'un public plus large, des expositions, des conférences et des rencontres avec les auteurs : l'Américain Burne Hogarth avait été invité en 1967, les Français Raymond Poïvet et Gotlib en 1968. L'année

153. En l'absence de photographies complètes de l'exposition, nous ne pouvons qu'émettre des suppositions à travers son catalogue.

154. N'oublions pas que Morris est très proche des milieux bédéphiles, un des membres actifs du premier CBD.

155. Pour comparaison, les dessinateurs américains considérés comme les maîtres de la bande dessinée par les organisateurs obtiennent au décompte des dessins repris dans le catalogue des scores peu équilibrés par rapport aux francophones : il est reproduit 22 dessins de Milton Caniff (*Terry and the pirates*), 20 de Burne Hogarth (*Tarzan*) et 19 d'Alex Raymond (*Flash Gordon*).

156. La projection de diapositives, qui consiste en une diffusion « page par page » des albums, est une pratique courante des premiers amateurs de bande dessinée.

suivante, c'est donc au tour de Saint-Ogan de se prêter au jeu des questions, et on y projette inévitablement les diapositives de *Zig et Puce au XXI^e siècle*, en passe de devenir un classique aux yeux des spécialistes. Le bulletin de la SFBD est baptisé Alfred en l'honneur du personnage de Saint-Ogan. L'événement sera retracé dans la revue *Phénix*. Car, consécutivement à l'interview, un numéro spécial consacré à Saint-Ogan paraît vers mars 1969¹⁵⁷. On retrouve dans ce numéro une lettre de Saint-Ogan qui traduit ce nouveau rapport direct entre un auteur et ses commentateurs.

Par la suite, d'autres rencontres ont lieu. Lorsqu'en novembre 1969 le journal Pogo (fondé en 1969 par Claude Moliterni comme une revue de création originale) organise un concours pour les jeunes auteurs, c'est Saint-Ogan qui préside le jury et remet le prix. D'après les brochures de l'époque, il semble qu'autour de 1970, Saint-Ogan soit « président d'honneur » de la SFBD, sans que nous sachions s'il s'agit d'une fonction active ou, plus probablement, d'un titre purement honorifique. La SFBD continue de faire la promotion de l'œuvre de Saint-Ogan : en mai 1972, elle diffuse le dessin animé *Un concours de beauté*. Enfin, dans les numéros suivants de *Phénix*, deux autres interviews de Saint-Ogan seront retranscrites : dans le n° 22 de 1972 et dans le n° 40 de 1975.

Lorsqu'en 1974 la SOCERLID participe à l'organisation du premier festival d'Angoulême, Saint-Ogan en est le président. Entre 1966 et 1969, Saint-Ogan passe de simple invité à celui de figure essentielle pour les membres de la SOCERLID. Le fait que les relations entre Saint-Ogan et les membres de la SOCERLID ne se soient pas limitées à des articles mais aient pris des dimensions concrètes n'a pu qu'amplifier le travail de Pierre Couperie et, plus spécifiquement, Édouard François, sur Saint-Ogan. Contrairement à un Burne Hogarth (trop lointain géographiquement), Saint-Ogan est une personnalité à plusieurs titres bien plus accessible, qui représente habilement aussi bien l'époque de l'âge d'or que la bande dessinée francophone.

La construction du mythe de Saint-Ogan comme « père » de la bande dessinée française

Dans les discours qu'elle porte sur Saint-Ogan, la SOCERLID va travailler à « réhabiliter » Saint-Ogan. Rappelons-nous que l'image de Saint-Ogan pendant les années 1950 est celui d'un auteur soutenu par une partie des pédagogues anti-bande dessinée. Or, les associations bédéphiles s'inscrivent, dès le départ, dans une logique d'opposition aux défenseurs de la loi de 1949¹⁵⁸. Plutôt que de rejeter le seul auteur véritablement apprécié par leurs opposants, les membres de la SOCERLID travaillent à le réintégrer dans leur chronologie de la bande dessinée.

157. Il s'agit du neuvième numéro. Le principe éditorial de *Phénix* est de consacrer tout ou partie de chaque numéro à un auteur ou une œuvre.

158. Dès le premier numéro de la revue d'étude *Giff-Wiff*, les arguments des pédagogues de la Commission sont critiqués. Harry Morgan cite plusieurs exemples de cette contre-offensive des bédéphiles. Voir : MORGAN, *op. cit.*.

Les bédéphiles nostalgiques du début des années 1960 construisent leurs discours sur le ciment d'un puissant mythe américanocentré qui veut définir la nature même de la bande dessinée comme états-unienne : leur champ de vision se limite aux héros et auteurs de l'« âge d'or » de la bande dessinée¹⁵⁹. Ces bandes dessinées qu'ils ont lues étant enfants leur servent pourtant à établir une série de critères permettant de classer ce qui ressortit à la bande dessinée, ce qui en est à exclure, et ce qui en constitue les chefs-d'œuvres. L'idée que la bande dessinée est née aux États-Unis ou du moins y a connu ses développements les plus conséquents conditionne sa définition : c'est un média de masse, diffusé préférentiellement par voie de presse et en feuilleton, idéalement imprimé en noir et blanc et employant des « phylactères ».

Selon Thierry Groensteen, le mythe de l'origine américaine, qui définit le *Yellow Kid* de Richard Felton Outcault comme la première bande dessinée à cause de son usage de la bulle en 1896, a été transmis aux bédéphiles français par la documentation américaine qui leur sert de base lors de la rédaction de la première somme que constituait le catalogue *Bande dessinée et figuration narrative*¹⁶⁰. En effet, la trame chronologique suivie dans cet ouvrage est celle de l'évolution du domaine américain, sur laquelle vient se greffer la bande dessinée européenne, et chacun des chapitres historiques commence par une description de l'état de l'art aux États-Unis¹⁶¹. La « paternité » y est officiellement attribuée non à Outcault, mais à Rudolph Dirks et ses *Katzenjammer Kids* créés en décembre 1897 dans le *New York Journal*. Les auteurs du catalogue n'ignorent pas les dessinateurs, américains et européens d'avant les années 1890 et les noms de Rodolphe Töpffer et Wilhelm Busch ; seulement ceux-ci ne font « qu'annoncer » la bande dessinée dont « l'aboutissement » est bien américain. À plusieurs reprises, il est question de trouver, autour de 1890, une frontière entre ce qui relève de la bande dessinée et ce qui n'en relève pas : ainsi parle-t-on des « prédécesseurs » de la bande dessinée et il est dit Pierre COUPERIE et al., dir. *Bande dessinée et figuration narrative, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, [Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, 7 avril-5 juin 1967], Musée des arts décoratifs, 1967 p. 5 : « Georges Colomb, qui signait alors Christophe, mit au point la formule qui allait être pour longtemps celle de l'histoire en images européenne, dernière approximation avant la bande dessinée telle qu'elle serait créée aux

159. Comme le rappelle Harry Morgan, « l'âge d'or » appelé ainsi par les bédéphiles est « l'âge d'or des journaux d'enfants français [publiant des adaptations de *strips* américains] », et n'a donc rien à voir avec la réalité de la production américaine de l'époque (*ibid.*).

160. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 10.

161. Pierre Couperie précise en introduction, page 5 : « Nous ne nous sommes pas limités à la bande dessinée américaine, mais nous lui avons laissé la place éminente qui lui revient à toutes les périodes. ».

États-Unis. »¹⁶².

À plusieurs reprises, le critère définitif qui autorise le passage de la non-bande dessinée à la bande dessinée semble être l'usage de la bulle. Une bande dessinée est une histoire en images où « les personnages s'expriment au moyen de phylactères. »¹⁶³ La forme du texte sous l'image, la plus fréquente en Europe avant les années 1940, est alors considérée comme archaïque. Harry Morgan a défini cette « maladie infantile de l'érudition » sous le nom de « purite »¹⁶⁴ :

« La délimitation discrétionnaire du champ des littératures dessinées opère aussi au niveau du code. La définition de la BD par la présence de la bulle (censée créer un type de narration spécifique et des rapports texte-image eux aussi spécifiques) renvoie tout autre dispositif à une préhistoire du médium. On trouve ici un emprunt à la littérature secondaire américaine (Coulton Waugh, *The Comics*, Macmillan, 1947), validé une fois encore par des nostalgies enfantines, en l'occurrence le souvenir de l'épatement des petits lecteurs devant des bandes américaines à bulles, perçues comme révolutionnaires par rapport aux paquets de texte infra-ictoniques des bandes françaises. »¹⁶⁵

Tout le travail des historiens de la SOCERLID sur Alain Saint-Ogan consiste à l'élever au rang de « chaînon manquant » entre la bande dessinée américaine, qui représente l'étalon de mesure, et le domaine francophone (tout particulièrement le domaine belge). Ils construisent une généalogie précise qui donne de Saint-Ogan une image toute différente de celle que les pédagogues défendaient jusqu'ici. Au lieu d'être le « dessinateur français qui résiste à l'invasion des bandes américaines », il devient « le dessinateur français qui fait passer en France les techniques modernes des auteurs américains ».

La place attribuée à Saint-Ogan dans l'histoire de la bande dessinée par la SOCERLID est la rencontre entre le mythe de la bulle et la fascination des « origines » de la bande dessinée¹⁶⁶. Déceler « qui l'a fait en premier » est pour eux un objet de recherche essentiel. Or, l'emploi de la bulle par Saint-Ogan dans *Zig et Puce* dès 1925 permet de remonter

162. Dans le détail, la lecture du catalogue *Bande dessinée et figuration narrative* nous indique surtout que ses auteurs ne sont eux-mêmes pas parfaitement certains de la définition historique qu'ils souhaitent donner à la bande dessinée, et la frontière entre les prédécesseurs et les inventeurs demeure dans un flou constant : tantôt Christophe invente la bande dessinée, tantôt le *Yellow Kid* n'est qu'un prédécesseur, tantôt les critères de la bande dessinée évoluent pour les besoins d'une démonstration. . . Il faut se souvenir que nous nous situons ici dans un moment de construction historique, où les sources et les réflexions sont encore faibles, où la connaissance du domaine de la bande dessinée est loin d'être exhaustive, et où les approximations sont inévitables.

163. FILIPPINI et al., *op. cit.* p. 7.

164. MORGAN, *op. cit.*

165. *Ibid.*

166. Pour plus de détails sur les discours historiques sur Saint-Ogan, se reporter à Julien BAUDRY, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », dans : *Comicalités. Études de culture graphique* (10 fév. 2012), URL : <http://comicalites.revues.org/578> (visité le 29/06/2014).

assez loin et d'en faire un pionnier de ce procédé qui se développe et se perfectionne chez les dessinateurs français dans les années 1930¹⁶⁷. Ils sont ainsi, sinon les découvreurs, du moins les artisans de la diffusion massive de l'idée que Saint-Ogan est le premier dessinateur français à populariser l'usage de la bulle. L'analyse est dressée dès *Bande dessinée et figuration narrative* et donne lieu à une rhétorique précise qui amène les historiens à comparer *Zig et Puce* de Saint-Ogan au *Bibi Fricotin* de Louis Forton, par la proximité de leurs thèmes et de leurs dates de création (autour de 1925), le premier étant dans la voie du progrès quand le second reste attaché à l'archaïsme :

« utilise toujours le texte continu, sous l'image, avec de très rares ballons ; il était réservé à un autre dessinateur de créer la première véritable bande dessinée française. Alain Saint-Ogan (...). L'emploi exclusif du ballon, un grand sens de la narration figurée, efficace et de rythme varié, des trouvailles dans l'organisation des planches, font de *Zig et Puce* une étape essentielle de la bande dessinée en France et marquent une rupture avec l'archaïsme où elle s'était fixée. »¹⁶⁸

Les travaux ultérieurs ne font que répéter la découverte¹⁶⁹, voire l'amplifie en l'interprétant comme une révolution instantanée dont le dessinateur serait le seul responsable¹⁷⁰.

L'étape suivante dans la chronologie de la bande dessinée est l'idée que Saint-Ogan ait transmis sa découverte à d'autres dessinateurs. Les auteurs de la SOCERLID, et particulièrement Pierre Couperie, marquent ici leur nette préférence pour l'école belge de l'après-guerre par rapport à l'école française, généralement dénigrée. En conséquence, ils mettent en avant la filiation entre Saint-Ogan et Hergé. Si le premier a créé la bande dessinée en France, le second l'a créée en Belgique. Dans la rhétorique des bédéphiles, le

167. De plus, Saint-Ogan a été, lors des débats de l'après-guerre sur la moralisation de la presse enfantine, un des défenseurs de l'usage de la bulle face aux pédagogues qui y voit une laideur du dessin : les bédéphiles nostalgiques en avaient-ils eu vent ? Nous l'ignorons, mais, si c'est le cas, ce fait d'armes ne pouvait que redorer le blason du dessinateur

168. COUPERIE et al., *op. cit.*. Les lignes qui précèdent ont été écrites par Édouard François, dont le champ d'études principal est la bande dessinée française.

169. En 1969, le numéro spécial Saint-Ogan de *Phénix* commence par ces mots (Pierre COUPERIE, « Vie et carrière d'Alain Saint-Ogan », dans : *Phénix* n° 9 (1969) p. 9) : « Alain Saint-Ogan est le créateur de la bande dessinée moderne en France et même en Europe continentale. Le premier, en 1925, il rompt avec le système vieillot du texte sous l'image, hérité des *Fenouillard* et *Bécassine* et permet à la bande dessinée humoristique française de combler rapidement les vingt-cinq ans de retard qu'elle avait sur les comics américains. ».

170. Dans un texte plus tardif, Édouard François se sent obligé de rectifier le ton grandiloquent de Pierre Couperie et précise tout de même que « Saint-Ogan resta un isolé parmi les autres dessinateurs. » (Claude MOLITERNI, dir. *Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Ivry : Éditions S.E.R.G., 1972 p. 25).

couple Saint-Ogan/Hergé¹⁷¹, permet de tracer une ligne directe des origines américaines à la modernité de l'école belge. C'est en tout cas ce qui apparaît dans *Bande dessinée et figuration narrative*, où le parallèle entre les deux prend la forme d'un progrès du premier au second : « Les décors [d'Hergé sont] d'un réalisme de plus en plus soigné ; les ballons - point faible de Saint-Ogan qui les casait n'importe où - sont nets et rectangulaires. L'aspect général est soigné, ordonné, moins fantaisiste, moins libre que le style de Saint-Ogan. »¹⁷². La vision téléologique de la diffusion progressive de la « véritable bande dessinée » trouve ici un enchaînement logique. Le lien « paternel » avec Hergé a pu servir la fortune critique de Saint-Ogan auprès des bédéphiles¹⁷³.

L'utilisation de la bulle dans *Zig et Puce* est une donnée historique démesurément instrumentalisée par les premiers historiens de la bande dessinée, en particulier dans leur pratique du panorama historique où ils cherchent à poser des jalons et choisir des bornes chronologiques. *Zig et Puce* parle d'autant mieux que la série est connue. Le plus surprenant est que Saint-Ogan lui-même assimile cette donnée et l'intègre à son auto-discours, quoique d'une façon très laconique : « On s'accorde généralement à me considérer comme le dessinateur qui fut le premier à créer la bande dessinée française. C'est possible. »¹⁷⁴. Il valide ainsi son intégration savante au champ de la bande dessinée, non seulement par ses pairs (ce qui était le cas depuis 1946), mais aussi par la critique.

Déformation et amplification du discours

L'idée de Saint-Ogan comme « père » de la bande dessinée se transmet ensuite hors des écrits de la SOCERLID jusqu'à devenir un lieu commun des discours sur Saint-Ogan. L'un des artisans de la diffusion large de cette idée est Éric Leguèbe journaliste au *Parisien Libéré*, proche de Saint-Ogan et auteur occasionnel de *Phénix*. Il publie en 1972 dans *Le Parisien Libéré* un article qui sort la mémoire du dessinateur d'une histoire simplement érudite pour en faire un symbole. Intitulé « En même temps que ses 80 ans, la bande dessinée d'expression française fête l'un de ses grands créateurs », il est republié dans de

171. Dont les liens sont d'ailleurs réels mais pas si directs. Hergé avoue ainsi à Numa Sadoul en 1972 : « Si, Saint-Ogan a eu beaucoup d'influence sur moi, au contraire, car je l'admirais, et je l'admire encore : ses dessins étaient clairs, précis, lisibles ; et l'histoire était narrée de façon parfaite. C'est dans ces domaines-là qu'il m'a profondément influencé. » (Numa SADOUL, *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Tournai : Casterman, 2000, [première éd. 1975] p. 123). On notera au passage que les éléments mis en avant par Hergé (clarté des dessins, narration fluide) vont plutôt à l'encontre de l'idée d'un progrès de l'un vers l'autre défendue par la SOCERLID.

172. COUPERIE et al., *op. cit.* p. 79.

173. C'est autour de 1970 que commencent à apparaître les premiers discours autour d'Hergé dont le succès commercial appelle d'inévitables explications théoriques. L'ouvrage de Numa Sadoul (voir note 171) est d'ailleurs un palier important de l'élaboration du « mythe » Hergé par les critiques de bande dessinée, plus de dix ans après celui de Pol Vandromme, davantage centré sur l'analyse de l'œuvre (Pol VANDROMME, *Le Monde de Tintin*, Gallimard, 1959).

174. SAINT-OGAN, Alain. « Réponse d'Alain Saint-Ogan à une lettre d'Éric Leguèbe », dans *Phénix* n° 9 (1969), (numéro spécial consacré à Saint-Ogan) p. 4.

très nombreux quotidiens régionaux¹⁷⁵. On retrouve dans son article une grande partie des « lieux communs » attachés à l'auteur : la naissance de *Zig et Puce*, le goût pour le journalisme, le succès mondain d'Alfred, sa modestie légendaire. De plus, Leguèbe remarque le grand nombre d'hommages faits à Saint-Ogan depuis quelques années et les énumère (rééditions, numéro spécial de *Phénix*, célébration). L'article est aussi un commentaire sur la redécouverte de l'œuvre de Saint-Ogan, de son dessin animé et de ses albums. Il embrasse ainsi à la fois la carrière de l'auteur et la construction contemporaine de sa mémoire. Mais sa rhétorique ne s'arrête pas à un simple éloge. Il s'attache aussi à rappeler les liens de Saint-Ogan avec l'histoire de la bande dessinée. Le titre est éloquent à cet égard, qui rapproche « l'anniversaire » de la bande dessinée française (la date semble d'ailleurs assez fantaisiste) et Saint-Ogan : l'année 1972 est « l'année Saint-Ogan ». Il cite alors Pierre Couperie comme caution scientifique : « Pierre Couperie n'a-t-il pas écrit à son propos qu'il est le créateur de la bande dessinée moderne en France et en Europe continentale ? ».

Par la multiplication des articles abondant dans ce sens et la répétition, jusque de nos jours, de la même idée, la figure de Saint-Ogan s'intègre au champ de la bande dessinée par la grande porte. Cette intégration ne manque pas d'être problématique : elle interroge l'identité professionnelle de Saint-Ogan réduite à un seul champ là où l'essentiel de sa carrière s'est déroulée dans deux champs culturels, voire davantage si on considère l'ensemble de ses travaux.

Conclusion du chapitre 3

Analysées au filtre de la comparaison entre dessin de presse et création pour enfants, la production de Saint-Ogan et ses sociabilités dévoilent une réalité contrastée qui nous permet d'avancer quelques conclusions quant à la manière dont l'équilibre s'opère entre les deux champs au sein de sa carrière. La stratégie de Saint-Ogan opère dans deux directions. D'un côté il choisit de différencier très nettement son activité au sein des deux champs. Son retour dans la presse pour adultes se fait uniquement par le biais du dessin et par un recentrage sur un titre unique, *Le Parisien Libéré*, au sein duquel il termine sa carrière de dessinateur de presse ; en revanche sa production à destination du public infantin se poursuit sur des supports toujours aussi variés où le dessin cesse d'être le cœur de son activité au profit de la radio. Il n'y a pas de concurrence entre les deux champs qui ne font plus appel aux mêmes pratiques, entre la création graphique et la

175. Plusieurs coupures de presse relevées dans les Cahiers témoignent de l'importante diffusion de cet article. Il paraît dans au moins dix journaux : *Le Soir* de Marseille, *La Montagne* de Clermont-Ferrand, *La gazette provençale* d'Avignon, *Les affiches de Normandie* de Rouen, *Les affiches parisiennes*, *L'éveil de la Haute-Loire* du Puy, *Libération Champagne* de Troyes, *Le Peuple* de Bruxelles, *Le Courrier Français* de Bordeaux, *La renaissance du Bessin* de Bayeux, *Nord-Littoral* de Calais. . . L'abondance de ces parutions montrent peut-être également l'ascendant que Saint-Ogan possède dans le monde du journalisme. Voir l'édition de cet article en annexe 1.6.

création audiovisuelle. D'un autre côté il développe des sociabilités professionnelles qui, entre le SDJE et l'UADF, lui permettent de conserver des contacts forts à la fois dans la presse pour enfants et dans la presse pour adulte, assurant ainsi ses réseaux et sa capacité à agir au sein des deux champs. Dans ce cadre, sa participation à la Commission de surveillance des publications destinées à la jeunesse renforce l'impression d'un Saint-Ogan qui, parce qu'il dessine moins pour les enfants, cherche à conserver sa place d'acteur de la culture enfantine acquise durant l'entre-deux-guerres par d'autres moyens que la création graphique.

C'est à ce prix que Saint-Ogan parvient à conserver, après 1945, une identité professionnelle réellement mixte : à la fin des années 1950, il est conjointement dessinateur de presse et animateur de l'enfance. Il est essentiel de constater que, chez un artiste aussi éclectique que lui, la question de l'identité professionnelle ne peut se réduire à l'étude de sa production. D'autres facteurs rentrent en jeu, parmi lesquelles les sociabilités professionnelles jouent un grand rôle. Rétrospectivement, les évolutions d'après 1945 peuvent nous conduire à nous interroger sur la réalité de son identité professionnelle avant guerre. La poursuite d'une activité et de sociabilités multimédiatiques n'est-elle pas la continuité de pratiques présentes dès la fin des années 1920 ? Ne faut-il pas voir Saint-Ogan comme un acteur « généraliste » de la production culturelle pour enfants plutôt que comme un dessinateur ayant fait carrière auprès du public enfantin ? N'a-t-il jamais cessé d'être avant tout un dessinateur de presse, le premier métier au sein duquel il a été formé ? C'est dans cette profession où il s'engage en 1913 qu'il va terminer sa carrière en 1974, publiant ses derniers dessins dans *Le Parisien Libéré* quelques mois avant de mourir.

Il nous faut tirer un second enseignement de l'analyse de la période 1945-1974. Toutes les données récoltées convergent pour la scinder en deux phases bien distinctes. Entre 1945 et 1961, sa double identité professionnelle est incontestable : pour les raisons évoquées plus haut, aucun champ ne prend le dessus sur l'autre. En revanche, de 1961 à 1974, son activité auprès des enfants semble disparaître. Plusieurs indices, concrets ou symboliques, vont dans ce sens. Exception faite de quelques dessins très ponctuels dans *Le Journal de Tintin* en 1967 et 1969¹⁷⁶, sa dernière création graphique importante pour les enfants est la réalisation des albums dérivés du feuilleton radiophonique *Cric et Crac à travers les âges* en 1958. Les interventions de Saint-Ogan à la radio s'arrêtent en 1961. Il cesse à la fin des années 1950 l'essentiel de son activité syndicale liée à la presse pour enfants, au sein du SDJE et de la Commission. En 1962 il cède les droits de sa principale série, *Zig et Puce*, au dessinateur Greg qui la relance dans *Le Journal de Tintin*. Ajoutons qu'en 1961, il fait paraître aux éditions de la Table Ronde¹⁷⁷ ses mémoires sous le titre *Je me souviens de Zig et Puce et de quelques autres*, titre qui renvoie dans le passé la série qui l'a fait connaître auprès des enfants. Les années 1961-1974 seront presque uniquement

176. Il s'agit de deux illustrations de nouvelles, *La drôle de guerre de Monsieur Hixe* de D. Meire et *La dernière classe* de Pierre Step.

177. Sur l'impulsion de son ami Pierre Descaves qui dirige la collection « Quelques pas en arrière... ».

occupées par son activité au sein du *Parisien Libéré*.

Comment interpréter ce phénomène ? Une première explication est liée au déclin de sa santé à partir de 1959. Il doit subir de longues hospitalisations entre 1959 et 1961 qui aboutissent à l'amputation de sa jambe gauche. Les interviews des années 1970 témoignent de difficultés croissantes qui peuvent expliquer le choix d'abandonner une partie de son activité. Néanmoins, une autre explication, moins personnelle, doit être avancée. Les évolutions de la culture enfantine dans les années 1960, avec l'arrivée à l'adolescence de la génération du *baby-boom* et la construction d'une culture adolescente marquée par l'opposition générationnelle¹⁷⁸ accentuent son éloignement du monde de l'enfance. Son rejet des grèves étudiantes lors de mai 1968 montre qu'il n'est plus réellement en phase avec la jeunesse des Trente Glorieuses¹⁷⁹.

Doit-on penser pour autant que l'identité professionnelle de Saint-Ogan en tant qu'acteur de la culture enfantine disparaît complètement ? Nous ne le pensons pas. Simplement prend-elle une nouvelle dimension à partir des années 1960. C'est ici que l'analyse de la réception et de la patrimonialisation de son œuvre à la fin de sa vie nous est utile. Nous avons vu que cette patrimonialisation conduit, au terme d'une appropriation conjointe par les élites culturelles et par le mouvement bédéphile, à l'inscription solide de Saint-Ogan dans le champ de la bande dessinée, alors même qu'il n'agit plus au sein de ce champ. Cette inscription opère une sélection dans l'œuvre de l'artiste : elle concentre sa mémoire sur son activité graphique, et plus spécifiquement sur son activité graphique à destination des enfants. Finalement, il apparaît que le champ de la bande dessinée ne vient pas se substituer aux deux autres : il est le champ au sein duquel son œuvre pour enfants finit par s'inscrire. C'est en étant réinterprétée comme relevant de la bande dessinée, et de fait étant réduite à sa seule dimension graphique que l'identité professionnelle de Saint-Ogan comme créateur pour enfants passe à la postérité.

178. RIOUX et SIRINELLI, *op. cit.* p. 312-313.

179. Son nom paraît dans un communiqué du 24 mai, publié notamment dans *Le Monde* et *Le Parisien Libéré* qui prône l'apaisement.

Conclusion de la première partie

Mener une double carrière ne signifie pas nécessairement, pour un artiste, compartimenter ses deux activités. L'exemple de Saint-Ogan est bien celui d'un auteur qui crée en même temps dans le champ du dessin de presse et dans celui de la création pour enfants. Sa carrière alterne périodes d'exclusivité, où il ne travaille que comme dessinateur de presse, et périodes de simultanéité, où il devient aussi créateur pour enfants. Entre 1913 et 1927, Saint-Ogan travaille presque uniquement dans le champ du dessin de presse pour adultes ; c'est en son sein qu'il apprend à dessiner et qu'il intègre un premier milieu professionnel. Son intérêt pour le public enfantin n'apparaît que de façon très ponctuelle, et plutôt à la fin de la période. La seconde période, entre 1927 et 1945 inverse les rapports entre dessin de presse et création pour enfants, le second champ devenant nettement dominant quantitativement et qualitativement mais Saint-Ogan poursuit son activité de dessinateur de presse. Dans les deux champs, la période, qui correspond aux trente et quarante ans de l'auteur, se caractérise par une recherche de diversification. Les années d'après-guerre, entre 1945 et 1961, voient le retour de Saint-Ogan dans la presse adulte et débouche sur une forme d'équilibre entre les deux champs qui occupent une place égale dans la production de l'auteur. À partir de 1961, cependant, l'abandon définitif de ses activités à destination de l'enfance le voit se concentrer jusqu'à sa mort sur sa participation au *Parisien Libéré* en tant que dessinateur d'actualité. Mais paradoxalement, cette dernière période est aussi celle durant laquelle son œuvre pour enfants est réinvestie par des amateurs de bande dessinée préoccupés de légitimer culturellement le média.

Entre 1927 et 1961, Saint-Ogan est à la fois dessinateur de presse et créateur pour l'enfance. Son exemple révèle ainsi les différences et les points communs entre les deux champs sur le plan des supports et du contexte de production d'une part, et sur le plan des sociabilités d'autre part. Le champ du dessin de presse est pour lui celui de l'apprentissage, et il en possède une vision relativement fermée ; il s'accommode d'une production répétitive destinée à une lecture de masse où les contraintes du journal prime sur la liberté créatrice du dessinateur. Cette vision se traduit différemment à l'une et l'autre extrémité de sa carrière : il préfère, au départ, s'inscrire dans une tradition des dessinateurs humoristes qu'il ne cherche pas à remettre en question frontalement tandis qu'à la fin de sa carrière il s'engage dans une collaboration durable avec *Le Parisien Libéré* pour réaliser, pendant vingt-cinq ans, des dessins d'actualité de même forme et de même nature. Le seul moment où il semble expérimenter dans le domaine du dessin de presse est celui où son activité

est la plus faible, durant les années 1930. Notre analyse doit être mise en rapport avec son activité au service du public enfantin où, à l'inverse, l'éclectisme est la règle. La perception que Saint-Ogan semble avoir de la création pour enfants est infiniment ouverte : il ne s'intéresse que peu à ses structures traditionnelles (la presse et l'édition spécialisée), il passe d'un support ou d'un mode d'expression à l'autre, il cherche à investir des réseaux de sociabilités qui ne sont pas limités à son activité professionnelle... Saint-Ogan n'est pas un dessinateur pour enfants mais un créateur pour enfants ; sa vision est celle d'une culture enfantine transmédiate lui offrant l'occasion de diversifier son activité. Schématiquement, l'équilibre général entre les deux champs est celui d'un rapport entre un contexte de stabilité qui est le dessin de presse et un contexte d'expérimentation qui est la création pour enfants.

D'après l'exemple de Saint-Ogan, les milieux de la presse pour adultes et celui de la création pour enfants entretiennent d'incontestables relations qui expliquent la possibilité de passer d'un champ à l'autre, que notre dessinateur n'est pas le seul à saisir. C'est tout d'abord sur le plan de supports que se lit cette mise en relation : la presse pour adultes voit dans la création pour enfants l'occasion de nouveaux contenus susceptibles d'attirer un autre public. Là est la raison initiale de l'engagement de Saint-Ogan pour ce public. De fait, nous avons pu constater, par l'étude de la production culturelle pour l'enfant, qu'il est nécessaire d'étendre cette observation au fait que les créateurs pour enfants investissent un nombre croissant de supports et de médias et que, parallèlement, les éditeurs de médias jusqu'ici réservés à l'adulte (disques, radio, cinéma...) voient dans l'enfance un public à conquérir. La culture enfantine est, durant l'entre-deux-guerres, en pleine expansion pour des motifs généralement commerciaux.

Il découle assez logiquement de ce phénomène des relations nouvelles entre les deux champs sur le plan des sociabilités. Devenue un débouché pour des dessinateurs de presse, la création pour enfants dans la presse tarde un peu à avoir, en 1946, un syndicat dédié pour ses créateurs, le SDJE, qui est pleinement l'héritier des structures syndicales du dessin de presse avec lesquelles il entretient des relations suivies après la guerre. Là encore la position centrale de Saint-Ogan en fait le symbole de cette profession. Progressivement, les dessinateurs de presse pour enfants sont identifiés comme dessinateurs de bande dessinée à la faveur du mouvement de légitimation du média. La constitution d'un groupe professionnel cohérent dans les années 1960 obéit ainsi à un double héritage, celui du dessin de presse et celui de la création pour enfants.

Nous avons enfin observé que les deux champs étaient confrontés à la problématique de la massification de la production culturelle qui doit s'adresser à un public de plus en plus large (et cet enjeu est aussi fort pour le public enfantin que pour le public adulte). On peut supposer que le développement d'une culture de masse en ce début de XX^e siècle contribue à rapprocher les deux publics. Sans que la distinction entre œuvres pour adultes et œuvres pour enfants ne disparaissent, on peut s'interroger, à suivre la carrière d'un artiste polyvalent comme Saint-Ogan, sur la perméabilité des frontières entre les deux

publics.

Deuxième partie

Circulation des pratiques entre dessin
de presse et dessin pour enfants chez
Saint-Ogan : vers des œuvres
intergénérationnelles

Du point de vue de la création graphique, Saint-Ogan, par la dualité de sa carrière, développe une œuvre qui s'adresse à un double public, le public adulte et le public enfantin. Il se présente alors comme l'exemple d'un créateur polyvalent maîtrisant les traditions graphiques et littéraires de deux champs culturels, un cas qui ne manque pas de soulever des questions quant aux phénomènes de circulations entre les œuvres pour adultes et les œuvres pour enfants. L'existence de passerelles entre les deux pôles de sa carrière nous conduit à penser que les deux traditions ont pu, chez lui, se mêler et s'influencer mutuellement pour donner lieu à des œuvres mixtes.

Notre seconde partie, plus spécialement consacrée à une analyse des œuvres, posera donc la question des possibilités et des procédés de réalisation d'œuvres intergénérationnelles dans la création graphique de la première moitié du XX^e siècle. Quel a pu être l'impact sur le dessin pour enfants de l'arrivée de dessinateurs venus du dessin de presse ? Peut-on identifier des caractéristiques relevant spécifiquement de l'une ou l'autre tradition ? S'adresser aux enfants suppose-t-il un travail d'adaptation à des contraintes esthétiques particulières ? Comment une œuvre peut-elle s'adresser simultanément à deux publics ? La création pour enfants, produite par les adultes, s'est toujours nourrie de la culture adulte, mais les modalités de ces interactions peuvent différer d'un artiste ou d'une œuvre à l'autre.

L'objet précis de notre recherche, parce qu'elle se concentre sur l'ensemble de l'œuvre d'un seul créateur, est bien l'étude des circulations de pratiques de production et de création d'un champ à l'autre. Nous distinguons ici volontairement les caractéristiques de l'œuvre qui relèvent de la production, c'est-à-dire ce qui a trait à sa diffusion (titre, format, paratexte...), et celles qui relèvent de la création, c'est-à-dire les choix artistiques. Suivant cette logique, nous considérerons successivement notre artiste selon trois points de vue : en tant qu'auteur publiant, en tant que dessinateur, et en tant qu'humoriste. Son statut d'auteur suppose des pratiques de publication. Leur analyse découle des observations faites dans la première partie : nous examinerons comment Saint-Ogan élabore, ou participe à, des stratégies de publication qui ont pour but de concevoir des œuvres intergénérationnelles. Les pratiques liées à son statut de dessinateur et d'humoriste sont des pratiques de création qui nous permettront d'approfondir la relation entre un choix esthétique et un public spécifique. Chez Saint-Ogan, la circulation des pratiques passe à la fois par son style et par ses choix en matière d'humour graphique. Il s'agit là des deux caractéristiques des œuvres où les phénomènes de circulation entre les traditions adultes et enfantines sont les plus visibles.

Chapitre 4

Stratégies de publication et de production pour des œuvres intergénérationnelles

L'analyse successive des contextes de production des œuvres de Saint-Ogan dans la première partie de notre travail partait du constat d'une séparation éditoriale entre œuvres pour adultes et œuvres pour enfants. Les champs du dessin de presse et de la création pour enfants se distinguent par des supports différents. Mais la réalité des stratégies de production de Saint-Ogan n'est pas aussi nette. Pour avancer, notre réflexion doit adopter une méthodologie spécifique qui vient compléter les analyses de la production et des sociabilités : l'analyse de la réception des œuvres. Cette étape est indispensable pour retracer l'intégralité du cycle de vie de l'œuvre, de sa création à l'interprétation que peuvent en donner des publics différents. Dans le cas de Saint-Ogan, la compréhension des phénomènes qui orientent la réception d'une œuvre vers l'un ou l'autre public, que ce soit par le dessinateur lui-même ou par ses éditeurs, a un impact important sur le développement d'œuvres intergénérationnelles.

Nous employons le terme « intergénérationnel » dans un sens spécifique qui va au-delà de la lecture commune d'une œuvre par plusieurs générations. Dans la définition large qui sera celle de ce travail, une œuvre « intergénérationnelle » est une œuvre dont certaines caractéristiques la font relever à la fois de la tradition de la création pour adultes et de celle de la création pour enfants. Il peut donc s'agir d'une œuvre « tout public », touchant à la fois les adultes et les enfants ; mais nous englobons aussi dans notre définition des œuvres touchant séparément les adultes et les enfants, soit pour des raisons différentes, soit à des moments différents. De fait, une œuvre intergénérationnelle peut être originellement destinée à l'un des deux publics mais se trouver être, par l'évolution des conditions de diffusion ou par la présence de motifs ne relevant pas de la tradition de son public initial,

reçue par l'autre public¹.

Avant de nous intéresser aux caractéristiques esthétiques des œuvres intergénérationnelles, il nous semble utile de nous interroger sur la façon dont des pratiques de production et de publication, non-artistiques, peuvent orienter l'adresser à un public. Chez Saint-Ogan, deux pratiques se situent justement à la limite entre les deux champs : la publication dans des hebdomadaires familiaux et la pratique du réemploi. Nous examinerons les mécanismes présents dans ces deux pratiques qui facilitent une circulation des œuvres. Cet examen implique des considérations préalables sur la méthodologie de l'analyse des publics.

4.1 Les publics destinataires de l'œuvre de Saint-Ogan

De nombreuses œuvres de Saint-Ogan sont intergénérationnelles. Mais comment démontrer la multiplicité des publics destinataires ?

4.1.1 Perspectives méthodologiques : analyser le public

Une multiplicité des publics

Pour l'historien, l'étude du public est une nécessité qui présente aussi des difficultés. Selon Jérôme Bourdon² la première est épistémologique : comment définir ce qu'est le « public » ? La seconde est méthodologique : quelles sources utiliser pour reconstituer le public d'une œuvre et comment les interpréter malgré leurs contradictions potentielles ? Et La troisième est matérielle, enfin, pour les historiens s'éloignant de la période contemporaine, en manque d'informations concrètes sur la réception d'une œuvre. C'est aux deux premiers écueils que nous devons faire face.

Bourdon rappelle utilement qu'il est nécessaire de « penser l'histoire des médias et l'histoire culturelle ensemble » pour adopter une méthodologie adéquate³. Pour notre part, l'essentiel de l'œuvre de Saint-Ogan relevant de la culture de l'imprimé, nous nous appuyons également sur les apports de l'histoire de la lecture qui, depuis plusieurs décennies, se dégage comme champ d'études à part entière. En France, Roger Chartier a lancé la réflexion sur les mécanismes qui façonnent et font évoluer le lecteur et sa pratique de la lecture. Il décrit le phénomène comme une « dialectique de l'imposition et de l'invention ».

« Un des objets majeurs de l'histoire de la lecture, lorsqu'elle est construite à partir de l'histoire de la littérature ou de l'image, réside donc dans l'identi-

1. Isabelle Nières donne des exemples d'œuvres qui, dans notre définition, sont ou sont devenues des œuvres intergénérationnelles : *Les aventures de Télémaque* et *Alice aux pays des merveilles*, d'abord récits pour enfants, sont à présent lus plutôt par des adultes. NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 20-22.

2. Jérôme BOURDON, « La triple invention : comment faire l'histoire du public », dans : *Le Temps des médias* n° 3 (automne 2004) p. 12-25.

3. *Ibid.* p. 21.

fication des écarts qui, dans la longue durée, se creusent entre les lecteurs et les lectures imaginées, désignées, visées par les œuvres et, d'autre part, leurs publics pluriels et successifs. »⁴

Pour Chartier, un écart peut se créer entre la vision initiale du créateur et la réalité de la réception (« entre les lectures imaginées [...] et les publics successifs »), entre l'évolution des lectures au fil du temps (« dans la longue durée ») ou plus simplement entre plusieurs modalités de réception simultanées mais différentes (« leurs publics pluriels »). Le public devient alors une entité capable d'agir sur l'œuvre en amont (lorsqu'il est pensé par l'auteur et les créateurs), en aval au moment de la réception, et, sur le long terme, par l'évolution de cette réception.

Public induit, public visé, public réel

Partant de ces réflexions, nous concevons au long de notre analyse trois types de publics : le public induit, le public visé et le public réel. Ils se placent chacun à un stade de l'œuvre : celui de sa conception, celui de sa diffusion, et celui de sa réception. Le public induit correspond au « public idéal » voulu par le dessinateur et contenu dans l'œuvre elle-même⁵. Le public visé est déterminé par les procédés de diffusion de l'œuvre et dépend en grande partie de l'attitude de l'éditeur qui fait le lien entre l'artiste et un public, mais aussi du statut de l'artiste, évalué en fonction de ses œuvres précédentes. Enfin, le public réel est le destinataire final lecteur de l'œuvre.

Pour connaître chacun des types de publics, une méthodologie différente est nécessaire. Le public induit doit se comprendre par une bonne connaissance de l'auteur et une analyse de ses déclarations afin de savoir si lui-même a conscience du public auquel il s'adresse. Il doit aussi prendre en compte les représentations sociales et les pratiques qui font qu'une œuvre destinée à tel public doit comporter telle caractéristique. Le public visé peut être déterminé de deux manières. D'une part la connaissance de l'éditeur ou, dans le cas d'un éditeur comme Hachette, de subdivisions éditoriales comme la collection, peut permettre d'identifier le public. D'autre part des indices plus concrets nous aident à déterminer le public visé, dans l'analyse du paratexte⁶. L'œuvre est parfois entourée d'indices qui déterminent très concrètement le public visé, soit matériellement inscrits sur l'œuvre, soit

4. Roger CHARTIER, dir. *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, [actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, Paris], IMEC éd, 1995 p. 2.

5. Le sémioticien Umberto Eco nous apporte une clé de compréhension utile à cette notion de « public induit » par la définition du Lecteur Modèle que prévoit l'auteur d'une œuvre : « générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre » (Umberto ECO, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem BOUZAHER, B. Grasset, 1985). Nous nous emploierons à déceler dans les œuvres de Saint-Ogan les traces du Lecteur Modèle, toujours dans l'optique d'une comparaison adulte/enfant.

6. Suivant Genette, déterminons le paratexte comme les éléments qui « procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux » ; Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982 p. 10.

signalés dans des publicités : des en-têtes indiquant « pour vous mesdames » ou « roman pour la jeunesse »... Le public réel, enfin, est sans doute le plus difficile à déterminer : il ne peut que faire l'objet d'hypothèses, même si parfois des témoignages de lecteurs dans des autobiographies peuvent éclairer l'historien attentif. Il nous sera utile de nous demander si un autre public que celui apparemment visé peut trouver un intérêt (ludique, pédagogique, critique...) à la lecture de l'œuvre.

Lectures d'enfance et lectures d'adultes

Dans le cadre de notre questionnement sur la circulation des œuvres entre les générations chez Saint-Ogan, l'analyse du public revient à distinguer le public enfantin du public adulte. Pour répondre à cette question, Isabelle Nières opère une distinction qui rappelle l'analyse de Roger Chartier et recouvre notre propre distinction entre public induit, visé et réel. Elle avance trois critères permettant d'identifier un corpus d'œuvres pour enfants : l'identification de pratiques de création (une œuvre écrite pour les enfants), de pratiques éditoriales (une œuvre éditée pour les enfants) et de pratiques culturelles (une œuvre lue par les enfants)⁷. Elle s'attache à souligner que, si dans la plupart des cas les trois critères se recouvrent, il n'y a rien là d'automatique, en particulier dans une perspective historique. « Ce qui est édité pour la jeunesse peut ne plus être édité à son attention ; ce qui est édité pour les enfants peut n'avoir jamais été conçu et écrit pour eux. ». L'auteur cite ainsi plusieurs cas de circulations entre publics : *Esther* et *Athalie* de Racine, pièces écrites pour un jeune public, sont désormais interprétées par des adultes ; *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719) a glissé vers la littérature enfantine en Grande-Bretagne dès 1768, au point de donner naissance à un genre romanesque à part entière et spécifique à la littérature pour enfants, la robinsonnade⁸. La frontière entre lectures adultes et lectures enfantines est perméable.

La prise en compte d'un public enfantin est déjà, en soi, une évolution historique relativement récente, liée au statut nouveau de l'enfant à l'époque moderne⁹. Elle se traduit d'abord par la volonté de former l'enfant, par exemple au moyen de *Civilités*, fréquentes à partir du XVI^e siècle. Puis, à partir du XVIII^e siècle, une littérature de fiction destinée à l'enfant se développe, élargissant ainsi les buts d'une écriture pour les enfants¹⁰. Enfin, du point de vue du public visé, l'histoire de l'édition pour enfants commence en Grande-Bretagne dans les années 1740 avec la boutique de John Newbery¹¹ : à partir de cette date se développent des éditeurs spécialisés pour la jeunesse. La notion de public

7. NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 17.

8. *Ibid.* p. 19-20.

9. Voir sur ce sujet les travaux de Philippe ARIÈS, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien régime*, Plon, 1960. Ariès a tenté de comprendre à quel moment apparaît, dans la société, un sentiment d'enfance qui permet d'identifier l'enfant comme un être aux besoins différents de ceux de l'adulte. Si ses thèses ont pu être nuancées, il est pour nous un utile point de départ à la réflexion sur le public enfantin.

10. NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 31-32.

11. *Ibid.* p. 32.

enfantin est bien réelle aux XIX^e et XX^e siècles, durant lesquels des auteurs et des éditeurs continuent de se spécialiser pour ce public, mais elle est aussi multiple, chacun de ces acteurs développant sa propre vision de l'enfance, et ses propres critères.

Les conditions d'une lecture par l'enfant sont plus complexes à prendre en compte historiquement et posent davantage de problèmes. Il est évident que les lectures enfantines ne se limitent pas à ce qui leur est destiné par les adultes. Mais peut-on distinguer certains critères qui rendent un texte plus ou moins lisible par l'enfant ? Dans son étude sur la littérature pour la jeunesse, Bertrand Ferrier rappelle que « au centre de la question du lectorat se pose la question de l'appréhension des capacités du jeune lecteur »¹². Il distingue ensuite des critères qui, en fonction des capacités émotionnelles et linguistiques de l'enfant, permettent de savoir si un texte lui est accessible, tels que le vocabulaire, la syntaxe et les niveaux de langue. Cette approche nous intéresse pour notre étude. Elle est particulièrement pertinente pendant les années d'entre-deux-guerres. En effet, cette période se caractérise par une conscience aiguë des spécificités du public enfantin : contrairement aux périodes précédentes et suivantes, l'enfant est considéré comme un public ayant des besoins et des compétences trop spécifiques pour recevoir les mêmes livres que l'adulte. Le cas des œuvres intergénérationnelles chez Saint-Ogan se présente comme une façon de contourner un contexte de fort cloisonnement.

4.1.2 Quelle conscience du public enfantin chez Saint-Ogan ?

Essayons à présent de déterminer à quel point Saint-Ogan a conscience de s'adresser à un public enfantin et des spécificités liées à cette adresse. L'écueil matériel pointé par Bourdon est peut-être pour nous le moins crucial : il est résolu par la nature de nos sources et par la période étudiée. En effet, les nombreuses coupures de presse conservées par Alain Saint-Ogan dans ses cahiers sont autant de témoignages de la réception de ses œuvres dans les médias. De même, il existe au début du XX^e siècle plusieurs commentateurs de la littérature pour enfants qui offrent une interprétation de l'adéquation des œuvres de Saint-Ogan au public enfantin. Ce sont ces sources qui vont nous intéresser à présent.

Saint-Ogan parle de l'enfance

Dès les années 1930, Saint-Ogan parle du public enfantin aux journalistes qui l'interrogent. Il l'évoque déjà dans une interview de 1932¹³. Il s'agit du premier texte connu où Saint-Ogan parle du public enfantin. Un an plus tard, il donne une seconde interview à

12. Bertrand FERRIER, *Tout n'est pas littérature ! : la littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009 p. 152.

13. L'interview en question nous est connue par sa présence dans le Ca26/19 sous la forme d'une page dactylographiée seulement identifiée par la mention « Copyright Opera Mundi ». Nous avons pu la dater car Jean de Lardélec y fait allusion dans un article de *La Revue des lectures* sur *Cadet-Revue*. Elle doit provenir de *La dépêche du centre* et date de l'année 1932.

Claude Gaudin pour le journal *Le Jour* en 1933 autour de la question « L'enfant 1933 est-il différent de ses prédécesseurs ? ». Ces deux premières sources sont ici particulièrement importantes, car elles permettent d'établir que, dès le début de sa carrière de dessinateur pour enfants, Saint-Ogan a conscience de certaines spécificités du public enfantin, mais entretient avec elles un rapport ambigu.

Dans la première source, Saint-Ogan n'hésite pas à présenter sa spécialisation comme une contrainte, voire une fatalité :

« C'en est même à un point que je ne peux plus en sortir. Il en est hélas toujours ainsi quand on a commencé à prendre un genre : tout le monde s'attend à ce que vous produisiez éternellement la même chose. Je suis, et pour toujours, le dessinateur qui a l'approbation de l'abbé Bethléem ! Le jour où il me l'a écrit, je me suis vraiment rendu compte que, sans m'en apercevoir, ma signature était devenue une sorte de « marque de garantie », et que si je me mettais à traiter des sujets légers, on crierait au scandale. »¹⁴

Le constat est d'autant plus juste qu'à cette date, sa présence à différentes fêtes de l'enfance ne fait que renforcer son attachement au public enfantin.

Cette contrainte dont il est pleinement conscient, il n'hésite pas à s'en affranchir, comme le révèle un an plus tard l'interview de 1933¹⁵. À la question qui lui est posée des différences entre l'enfant de 1933 et les générations précédentes, il confirme sa perception fine des évolutions contemporaines : l'enfant devient intelligent plus vite, il fait preuve d'un meilleur esprit critique¹⁶. . . Plus loin, il déclare : « Il y a maintenant très peu de différences entre les grandes personnes et les petites. », et il ajoute encore :

« C'est pourquoi chaque fois que je dessine ou que j'écris pour des enfants, je ne pense pas spécialement à eux. Je [dessine] des aventures humaines capables de divertir non pas spécialement l'enfant mais le grand public gai, le grand public jeune. ».

Ainsi, s'il a conscience des contraintes du contexte de réception qu'il a choisi, il avoue volontiers qu'elles ne débouchent pas nécessairement sur des stratégies de production différenciées. Il n'entend pas s'adresser uniquement à l'enfant mais comprend déjà l'intérêt d'une adresse plus élargie¹⁷. Ce qui nous intéresse chez lui est bien le double mouvement de sa pensée qui combine, dans un paradoxe qui n'est qu'apparent, la conscience de

14. Interview Opera Mundi), Ca26/19.

15. GAUDIN, Claude. « L'enfant 1933 est-il différent de ses prédécesseurs ? » dans *Le Jour*, vers 1933 (article conservé dans le Ca29/7)

16. Saint-Ogan s'inscrit ici dans l'évolution des conceptions sur l'enfant chez qui, sous l'influence des pédagogues de l'Éducation Nouvelle, sont mises en valeur les caractéristiques de débrouillardise et d'autonomie.

17. Le terme du « grand public jeune » implique ici une conception de la jeunesse élargie, non pas liée à un âge de la vie mais plutôt à une conception de l'existence.

contraintes de production liées au public enfantin et l'affranchissement de ces contraintes dans sa pratique de créateur¹⁸.

4.1.3 Oeuvres spécifiques et œuvres intergénérationnelles

L'analyse de ses œuvres tend toutefois à montrer que la désinvolture de Saint-Ogan vis à vis de son public n'est qu'apparente. Il sait parfaitement distinguer les deux publics et leurs attentes.

Choisissons tout d'abord un dessin d'humour paru dans *L'Intransigeant* (fig. 11). Au niveau du contenu, notons que, même si l'histoire drôle met en scène un enfant, la compréhension du dialogue comique suppose la déduction d'un sous-entendu (« les pilules ne sont pas faites pour aller dans une carabine ») et l'enfant est plus « objet » du gag que le public visé (on se moque gentiment de sa naïveté). En ce qui concerne le paratexte, aucune précision ne vient signifier que le public visé est un autre public que celui du journal : un public adulte donc, public de la grande presse de l'époque. Le fait que le dessin d'humour soit entouré par de nombreux articles d'actualité confirme qu'il n'est pas fait pour être lu à part, comme c'est parfois le cas des « pages des enfants ».

Comparons cette œuvre à l'un des albums *Mitou et Toti* des années 1930, *Mitou, Toti et Serpentin* paru en 1936. L'étude du contenu nous met face à des motifs propres à la littérature enfantine : des enfants-héros accompagnés d'un compagnon animalier, un format graphique de l'album. L'un des chapitres voit les personnages se rendre dans des univers purement enfantins : le royaume des fées, le pays des jouets... Par ailleurs, l'histoire est l'adaptation des fascicules publicitaires *Mitou et Toti* de 1932 pour Ovomaltine, déjà destinés aux enfants. L'étude des conditions de publication confirme l'impression d'un objet pour enfants : il est publié à la Librairie Hachette, qui dispose d'un département jeunesse, et dans un format qui, chez eux, est spécifique à l'enfance. C'est bien dans la page des enfants des catalogues d'étrennes que l'on trouve mention de l'album. Le nom de la collection, « Les albums Saint-Ogan » joue justement sur l'attachement du dessinateur à un public.

Pour ces deux œuvres, le public visé ne fait aucun doute, même si on peut éventuellement supposer des publics réels différents : dans le cas de *Mitou, Toti et Serpentin*, des pédagogues, des libraires et des bibliothécaires spécialisés ; dans le cas du dessin d'humour, d'éventuels enfants lecteurs du journal de leurs parents. Si le public réel est éventuellement différent du public visé, ce dernier est suffisamment défini, par les stratégies de diffusion

18. Une citation plus tardive, datée du temps des débats sur la loi de 1949 complète le propos : « J'ai eu l'occasion, depuis vingt-cinq ans, de m'occuper et même de diriger de nombreux journaux pour les jeunes et il faut avouer que je me suis heurté à un public assez peu différent du grand public. J'entends par là qu'il est fort amateur de choses sensationnelles. [...] De même que les adultes moyens préfèrent les romans aux mémoires des grands hommes, l'enfant à quelques rares exceptions près préfère au récit instructif des œuvres d'imagination. » (SAINT-OGAN, Alain. « La presse enfantine. Une lettre d'Alain Saint-Ogan » dans *Forces françaises*, 26 septembre 1946 (Ca46/71).). Quinze ans plus tard, le constat de Saint-Ogan d'une proximité entre les deux publics est toujours le même.

ou par l'œuvre elle-même. Nous avons pris ces exemples pour présenter une analyse idéale et pour que la mise en relief du caractère intergénérationnel d'autres œuvres n'en soit que plus claire. En témoignent les deux exemples suivants où, si le public initial est bien l'enfant, la stratégie commerciale qui entoure l'œuvre laisse supposer un public plus large.

Le mariage d'Hector Coderlan, un roman pour les « jeunes »

En 1929 Saint-Ogan fait paraître chez Hachette le roman *Caddy-Caddy* avec Pierre Humble et illustre *Nicole et ses bêtes* de Thérèse Lenôtre, mais est aussi l'auteur complet du *Mariage d'Hector Coderlan*, « roman gai ». Le thème du roman en fait un récit du passage à l'âge adulte : le héros est un jeune homme que l'on devine avoir autour de dix-huit ans et qui songe au mariage et oscille par son attitude, durant toute l'histoire, entre deux âges de sa vie (il est décrit au début du roman comme « un gentil garçon, mince, et bien découplé, avec une figure encore bon enfant et un peu poupine à laquelle il essayait de donner de l'impertinence » ; p.10). Le public induit par les thèmes (un public plutôt masculin, au-delà de 16 ans) concorde avec le public visé par l'éditeur. Il paraît dans la Bibliothèque bleue de Hachette qui, suivant la catégorisation par âge des collections de cet éditeur, correspond aux adolescents et jeunes adultes, ou, pour reprendre le terme repris dans la presse et dans les publicités : « à la jeunesse »¹⁹. Le public est bien déterminé et la stratégie publicitaire de l'éditeur joue sur la possibilité d'une lecture adulte. Saint-Ogan, dans la petite présentation qu'il signe (ou qu'on lui fait signer) pour la publicité liée au *Mariage d'Hector Coderlan*, dit : « Ce que j'ai voulu faire : un livre gai qui puisse être lu par tout le monde ». Les journalistes lui donnent raison. Citons par exemple *Excelsior* :

« Si le *Mariage d'Hector Coderlan* s'adresse plus particulièrement à la jeunesse, c'est cependant un livre qui peut être lu par tout le monde et qui enchantera autant les vieux que les jeunes par son esprit et son amusante philosophie »

ou encore *Paris-Midi* :

« Un bon livre pour la jeunesse qui y trouvera quelques-uns de ses petits ridicules. Un bon livre pour tous les âges, car malgré sa fine malice, un enfant le comprendrait. Une charmante satire à laquelle il serait dommage que sa couverture bleue fit du tort auprès des grandes personnes. »²⁰.

Le terme même de « jeunesse » doit être distingué de « enfance » en ce qu'il contient justement l'idée d'un âge intermédiaire entre l'enfance et l'âge adulte. *Le Mariage d'Hector Coderlan* est l'exemple d'une œuvre de Saint-Ogan volontairement placée, par la stratégie de diffusion, entre les âges afin de toucher le « grand public jeune » dont parle Saint-Ogan dans l'interview de 1933.

19. La présentation de la bibliothèque bleue dit « les romans les plus passionnants pour les jeunes gens et les jeunes filles ».

20. Les citations proviennent de coupures de journaux conservées dans le Ca18/38-42.

Le pingouin Alfred, héros du tout-Paris

Le cas du pingouin Alfred pose une question différente puisqu'il s'agit de comprendre comment un personnage tiré d'une œuvre pour enfants²¹ donne lieu à un produit dérivé destiné aux adultes : le fétiche Alfred.

Le pingouin Alfred connaît une phase de grande célébrité au sein du public adulte durant l'année 1927. Un fétiche en velours à son effigie est créé dans les ateliers de Jeanne Lanvin. La campagne publicitaire qui accompagne le lancement de la peluche la destine bien spécifiquement à un public adulte. Elle est mise en vente comme porte-bonheur pour les conducteurs, et profite alors de l'engouement pour l'automobile. Elle est présentée en mars 1927 au Salon des Humoristes dont Saint-Ogan est un habitué. Relayés par la presse, plusieurs événements, dont il est d'ailleurs difficile de démêler le vrai du faux, viennent amplifier le phénomène : une nouvelle danse créée par Joséphine Baker appelée l'Alfred, inspirée par la marche du pingouin (la danseuse pose avec la peluche) ; la présence d'un fétiche Alfred dans le *Spirit of Saint Louis* de l'aviateur Charles Lindbergh pour un voyage de Paris à Bruxelles ; la signature par le président Gaston Doumergue sur une des peluches lors d'un meeting aérien (la photographie fait le tour de la presse européenne) ; plusieurs revues de music-hall citant le pingouin²². . . Le fétiche est décliné en divers types d'objets (bouchons de radiateur, pantoufles et médaillons) et fait l'objet d'annonces « pour se méfier des contrefaçons ». C'est ainsi qu'Alfred, durant les années 1927-1929 devient une référence dans les milieux mondains et parisiens.

Derrière cette vogue se trouve une véritable stratégie commerciale, comme en atteste les mémoires de Saint-Ogan.

« Un matin je vis arriver dans mon atelier du boulevard Murat un étrange petit monsieur. Il devait avoir à peu près mon âge. Chauve, distingué sans doute, mais un peu maniéré. Il se présenta : P. . . S. . . , de nationalité anglaise. - Votre pingouin Alfred est un succès, me dit-il. Mme Jeanne Lanvin est décidée à en faire des poupées fétiches. Votre fortune est faite si vous acceptez que je devienne votre manager. »²³

Le P.S. évoqué par Saint-Ogan est vraisemblablement Félix Portal, à l'origine de la campagne de presse autour d'Alfred et le fondateur d'une société d'exploitation du fé-

21. Rappelons que *Zig et Puce* est publiée dans la « page des enfants » de *Dimanche-Illustré*.

22. Fig. 201 : ce dessin de Benjamin Rabier est réalisée pour la revue *T'as t'y ton Alfred* du comédien Mansuelle en février 1928.

23. *JMS*, p. 86.

tiche qui s'avérera finalement déficitaire, si l'on en croit le dessinateur²⁴. Il semble que le publicitaire s'inspire ici d'autres engouements passagers de la vie parisienne pour un « fétiche », mascotte en tissu censée porter bonheur²⁵. Saint-Ogan tentera, vers 1933, de provoquer un phénomène identique autour de l'ours Prosper, mais sans rencontrer autant de succès. La mode des fétiches était peut-être déjà passée.

La mode du pingouin Alfred ne dure pas plus de deux ans mais interroge le caractère intergénérationnel, non plus des œuvres, comme dans le cas du *Mariage d'Hector Coderlan*, mais des personnages de Saint-Ogan. Le choix de monter une campagne publicitaire pour adultes autour d'un personnage pour enfants laisse à penser qu'il pouvait être connu des adultes et que le public réel d'œuvres comme *Zig et Puce* dépasse le cadre du public enfantin visé initialement. Comme le démontre les exemples du *Mariage d'Hector Coderlan* et du pingouin Alfred, le caractère intergénérationnel des œuvres peut se trouver au niveau du public induit (les motifs présents dans l'œuvre), du public visé (la stratégie de diffusion de l'éditeur) ou du public réel (l'appropriation effective de l'œuvre par un public). Il est en partie le fruit de stratégies de production soit de la part de l'auteur, soit de la part de diffuseurs qui l'entourent (éditeurs, publicitaires...).

4.2 La presse familiale, support principal des œuvres intergénérationnelles

La principale stratégie de production que Saint-Ogan met en œuvre pour pouvoir jouer sur le caractère intergénérationnel de ses créations est sa prédilection pour la presse familiale. Tout au long de sa carrière, il s'intéresse particulièrement à ce type de support

24. Nous pensons, sans certitude toutefois, avoir identifié P.-S. Dans les cahiers apparaît en 1927 le nom de « Portal-Spada ». « Portal-Spada » est le pseudonyme de l'acteur Charles Redgie, très actif en France dans les années 1930 dans des rôles secondaires mais qui cesse de tourner après la guerre (Maurice BESSY et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Pygmalion, 1987). Toutefois il est difficile de comprendre comment Saint-Ogan aurait noué des contacts avec le milieu du cinéma qu'il fréquente peu. Notre seconde hypothèse, plus probable, est qu'il s'agirait du journaliste économiste Félix Portal, né en 1902, gérant d'un groupement d'importation, qui a travaillé à *L'Intransigeant*, et pourrait correspondre au portrait du « capitaliste » que fait Saint-Ogan du mystérieux investisseur du pingouin Alfred (*Who's Who en France*, 1953-1954). Quoi qu'il en soit, « Portal-Spada » disparaît de la carrière de Saint-Ogan dès la fin de la campagne publicitaire « Alfred ».

25. Les articles pour la peluche Alfred font souvent allusion à d'autres fétiches, en particulier Nénette et Rintintin. Ces deux personnages, un petit bonhomme et une petite bonne femme en tissu, ont été créés en 1913 par le dessinateur Poulbot et adaptés en poupées de laine. Ils connurent un succès populaire proche de celui d'Alfred, avec toutes sortes de déclinaisons, mais eux protégeaient des horreurs de la guerre et non des accidents de voiture. Le terme de « fétiche » est alors employé par analogie avec les gris-gris des soldats venus des colonies. Ces deux personnages, eux aussi à mi-chemin entre le monde adulte et le monde de l'enfance, puisqu'ils connaissent des adaptations dans la littérature enfantine, lancent la mode des fétiches en France.

dont le principe éditorial est justement de s'adresser à plusieurs publics²⁶. L'analyse de la place de la presse familiale dans la diffusion des œuvres de Saint-Ogan peut nous aider à comprendre en quoi le choix privilégié d'un support spécifique obéit à une stratégie d'élargissement intergénérationnel du public.

4.2.1 La presse familiale en France : un support au statut complexe

Avant de poursuivre notre réflexion sur les rapports entre supports de diffusion et public chez Saint-Ogan, il nous faut nous arrêter sur un problème de définition. Qu'entendons-nous par « presse familiale » ? La qualification de « familiale » doit être explicitée par un rappel historique du statut complexe de cette presse en France.

Le développement d'une lecture familiale de la presse au XIX^e siècle

Dans *Médias et journalistes de la République*, Marc Martin souligne combien l'émergence d'une presse populaire à grand tirage est liée à la prise en compte d'un public de plus en plus large par les entreprises de presse et, tout particulièrement dans les premières décennies de la III^e République, par le choix de s'adresser au public féminin, par opposition au public masculin traditionnel. L'élargissement général du public au XIX^e siècle, qu'il concerne les femmes, les enfants, ou les milieux pauvres, est lié à une série d'évolutions sociales : alphabétisation des populations, émergence d'un temps de loisir en-dehors des heures de travail, développement d'espaces de lecture publique²⁷. À la fin du XIX^e siècle, un certain nombre de femmes et d'enfants ont acquis l'habitude de la lecture de la presse, et à un moment où la lecture du journal ne se fait plus dans des clubs de lecture, à la location, mais à la maison, avec la famille²⁸. Le changement de public de la presse est alors considérable et débouche sur la formation d'un « public de masse ».

Deux stratégies sont alors visibles chez les éditeurs pour attirer un public le plus vaste possible. La première consiste à fonder des journaux spécialisés s'adressant à un public volontairement ciblé ; c'est la transformation de la presse sportive (*L'Auto* en 1900), de la presse féminine (*Femina* en 1901), de la presse pour enfants. La seconde stratégie consiste à concevoir des journaux généralistes rassemblant plusieurs rubriques spécialisées, avec une neutralité de ton et de contenu. Les suppléments hebdomadaires illustrés des grands

26. Conformément à notre définition du terme « intergénérationnel », nous différencions ici une œuvre qui s'affiche comme « familiale » au sens où elle se veut destinée à tous les membres de la famille simultanément et un support composite contenant plusieurs œuvres, comme un journal, ayant chacune d'elles un public différent qui fait du support un support « familial », non parce qu'il s'adresse simultanément à plusieurs publics, mais parce qu'il s'adresse successivement aux différents membres de la famille.

27. Pour plus de détails, se reporter à Martyn LYONS, « Les nouveaux lecteurs au XIX^e siècle », dans : *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, sous la dir. de Guglielmo CAVALLO et Roger CHARTIER, trad. par Jean-Pierre BARDOS et Marie-Claude AUGER, Éd. du Seuil, 1997 p. 365-400.

28. MARTIN, *op. cit.* p. 76.

quotidiens (celui du *Petit Journal* apparaît dès 1884) s'inscrivent dans cette stratégie. Nous situons nos hebdomadaires familiaux du XX^e siècle dans ce même héritage de la diversification des contenus à la fin du XIX^e siècle²⁹.

Le but de l'hebdomadaire familial est de réunir toute la famille autour d'un même journal. Le format hebdomadaire est conservé, permettant un contenu plus dense détaché de l'actualité quotidienne et ouvert à tous les thèmes pour encourager une multiplicité de publics qui, assurément, ne lira pas l'ensemble mais achètera le journal pour l'une ou l'autre rubrique. Rubriques historiques et scientifiques, page humoristique sont encore peu spécifiques. Au contraire, les pages spécialisées autour du sport, de la mode, ou encore les romans feuilletons et les histoires en images visent un public spécifique. Un observateur de l'époque fait remarquer que l'image participe à l'homogénéisation d'une lecture familiale : « le journal illustré s'adresse en même temps aux femmes, aux enfants, à la famille entière. »³⁰. La plupart de ces rubriques n'est pas en soi nouvelle et originale ; ce qui est relativement nouveau est leur concentration au sein d'un hebdomadaire qui n'est plus, dès lors, spécialisé pour un type de lecture ou un type de lecteur, mais autorise plusieurs modalités de lecture.

Toutefois, le modèle de l'hebdomadaire familial reste problématique en France et se montre particulièrement dépendant d'une influence anglo-saxonne. Les hebdomadaires de divertissement français restent attachés à la tradition de l'hebdomadaire humoristique, qu'il soit satirique ou grivois, mais dans les deux cas résolument adulte. Dressant un panorama de la presse illustrée de la Belle Époque, Jacques Lethève arrive à la conclusion que l'hebdomadaire « familial » n'est pas une formule qui fait vendre. Il cite l'exemple de *Rions* qui ne survit qu'une seule année et poursuit :

« Cette tendance, il est vrai, fut rarement favorable à ceux qui la préconisèrent. Ni *Polichinelle* (1896), ni *Le Bon vivant* (1899), ni *La Vie amusante* (1903) illustrés « pour tous » n'eurent une longue existence. La seule exception dans ce domaine concerne le *Le Pêle-Mêle* qui, créé en 1895, devait franchir le cap de la guerre. »³¹

Le monde anglo-saxon, bien plus qu'en France, sait rebondir sur l'émergence d'une lecture familiale pour développer un grand nombre d'hebdomadaires populaires de divertissement. Aux États-Unis, la même recherche d'un public large et populaire conduit à généraliser le principe du supplément dominical humoristique. La concurrence des journaux new-yorkais des années 1890 conditionne l'arrivée de nombreuses séries humoristiques

29. Pour Delporte, le moteur de la massification du public est moins le changement de contenu que l'unification des prix et la hausse du niveau d'instruction : « Du point de vue du contenu rédactionnel, *Le Petit Journal* n'invente pas grand-chose si ce n'est - et c'est bien cela qui compte - qu'il met le récit à la portée de toutes les bourses, qu'il en développe les multiples formes qu'il exploite systématiquement. » (DELPORTE, « Presse et culture de masse en France » p. 101-102). Dans cette hypothèse, la diversification des contenus est plus une conséquence qu'une cause de la massification du public.

30. DUBIEF, Eugène. *Le journalisme*, Hachette, 1892, p.191, cité dans (*ibid.* p. 108).

31. LETHÈVE, *op. cit.* p. 2.

dessinées : en 1893, Joseph Pulitzer, propriétaire du *New York World* lance une édition dominicale avec supplément humoristique, trois ans avant son concurrent, William Randolph Hearst du *New York Morning Journal*. La formule du supplément dominical est un grand succès, suivi par une grande partie de la presse américaine, avec les mêmes formules dont le but est de s'adresser à toute la famille : pages pour les femmes et les enfants, sports, *comic strips*³². La présence de nombreux *comic strips* est une caractéristique de tous ces titres. Pour David Kunzle, le *comic magazine* (terme difficilement traduisible en français, peut-être en « magazine humoristique illustré ») se comprend avant tout dans un siècle où, dit-il, « The comic magazine, like many other kinds of popular magazine, was a bonding force between generations, sexes, and adjacent classes. »³³. Lue en famille et à voix haute, la presse familiale rassemble tous les âges autour du divertissement. Dans une étude sur la lecture de la presse par les enfants en Angleterre, Diana Dixon souligne que, outre les quelques titres spécialisés pour la jeunesse, les lectures enfantines passent également par des hebdomadaires familiaux de divertissement tels que *Punch*, *Fun*, ou de titres meilleurs marchés (*penny* et *halfpenny-paper*) : *Ally Sloper's Half Holiday* et *Comic Cuts*³⁴.

Ainsi, au début du XX^e siècle, les quelques hebdomadaires qui font le choix d'une stratégie intergénérationnelle revendiquent le modèle anglo-saxon comme un modèle « différent »³⁵. C'est le cas de *Dimanche-Illustré* où l'influence anglo-saxonne est une donnée essentielle des circulations intergénérationnelles.

***Dimanche-Illustré* : jeux de circulation des œuvres**

Durant l'entre-deux-guerres, les hebdomadaires familiaux les plus notables sont *Dimanche-Illustré* et *Paris-Soir-Dimanche*. Tous deux commencent comme suppléments dominicaux illustrés (De *Excelsior* en 1923 pour le premier, de *Paris-Soir* en 1935 pour le second). Il faut encore y ajouter *Ric et Rac* en 1929, lancé par la maison Arthème Fayard. Nous nous arrêtons sur *Dimanche-Illustré* au regard de son importance dans la carrière de Saint-Ogan.

Avant de s'appeler *Dimanche-Illustré*, le journal a pour nom *Excelsior-Dimanche* et est le supplément dominical du quotidien *Excelsior* fondé en 1910 et appartenant depuis la

32. Michael C. EMERY et Edwin EMERY, *The press and America : an interpretative history of the mass media*, Englewood Cliffs (N.J.) : Prentice-Hall, 1992, [première éd. 1954] p. 195.

33. KUNZLE, *op. cit.* p. 2.

34. Diana DIXON, « Children and the Press, 1866-1914 », dans : *The Press in English society from the seventeenth to nineteenth centuries*, sous la dir. d'Alan J. LEE et Michael HARRIS, London ; Toronto : Fairleigh Dickinson university press Associated university presses, 1986.

35. C'est en particulier le cas de l'*American Illustrated* de la Librairie Mondiale dès juin 1907. Comme son nom l'indique, ce « journal universel hebdomadaire pour la famille et la jeunesse » se fait passer pour une publication franco-américaine, mais emploie surtout des dessinateurs français. Il se compose essentiellement d'histoires drôles illustrées et de romans feuilletons. Il est en partie disponible dans les collections numérisées du CIBDI : <http://collections.citebd.org/>.

guerre au groupe Dupuy³⁶. Déjà, l'apparition d'*Excelsior* avait été annoncée comme une révolution : il s'agissait alors du premier quotidien à accueillir la photographie en grande quantité, et les autres quotidiens s'étaient adaptés à ce nouveau mode de présentation de la presse. Sans doute est-ce le même type de changement que souhaitent provoquer les propriétaires d'*Excelsior* en lançant un supplément du dimanche : prendre de l'avance sur la concurrence en lançant une « nouvelle formule », ou ce qui passe pour en être une. Le tirage d'*Excelsior* stagne pendant l'entre-deux-guerres autour de 130 000, soit bien loin derrière *Le Petit Parisien* qui reste millionnaire, mais il récupère en partie la clientèle de droite qui déserte *L'Écho de Paris* à partir des années 1920. N'étant pas décisif au sein du groupe Dupuy, il est peut-être le support idéal pour une expérience éditoriale, à plus forte raison parce qu'il symbolise la modernité de l'image, alors que *Le Petit Parisien* a déjà un supplément plus traditionnel.

Comme l'*American Illustrated* quelques décennies plus tôt, *Dimanche-Illustré* revendique ses origines anglo-saxonnes. Le texte de présentation qui orne la deuxième page du premier numéro le 4 mars 1923 explique ainsi aux lecteurs et aux agences publicitaires ce qu'est ce nouvel hebdomadaire :

« Il va sans dire que notre supplément ne fait en aucune manière double emploi avec le numéro quotidien du même jour. Tandis que ce dernier rend compte, par les photographies et le texte, de l'actualité immédiate de la veille, notre supplément comble lui une lacune de la presse française qui ne possédait pas, avant lui, à l'encontre de toutes les presses étrangères, de Journal du Dimanche, du genre « sunday's papers » dont les tirages atteignent des chiffres formidables, aux États-Unis et en Angleterre notamment. »

Dans l'argumentaire publicitaire du journal, le lien entre diversité du contenu et multiplicité des publics est clairement établi pour démontrer le caractère inédit de la publication³⁷.

Si l'on en croit les chiffres donnés au sein même du journal, *Excelsior-Dimanche* se trouve être un succès. À partir de mars 1924, il devient *Dimanche-Illustré* et gagne, semble-t-il, une forme d'indépendance vis-à-vis d'*Excelsior* (sans que nous sachions exactement en quoi consiste cette indépendance au niveau structurel). Il est désormais possible de l'acheter séparément du quotidien et il est mis en vente dès le samedi. La transformation d'*Excelsior-Dimanche* en *Dimanche-Illustré* est présentée comme un signe de bonne santé

36. Le groupe Dupuy possède également le quotidien *Le Petit Parisien*.

37. Ce dont témoigne les deux phrases suivantes, toujours du même éditorial : « *Excelsior-Dimanche* est par excellence la lecture familiale du jour de loisir ; il commente les événements saillants de la semaine et annonce ceux, prévisibles, de la semaine suivante. Il fait la plus large part à des articles illustrés documentaires du type magazine ; romans historiques, contes, double page comique en couleur pour les enfants, renseignements et recettes pour les lecteurs, page humoristique avec dessins, etc. » et « Son tarif [...] se justifie par la circulation certainement intensive de ce supplément qui passe de mains en mains dans la famille, lu par petits et grands, puisque tous y trouveront matière à distraction et à instruction et qu'il est - grâce à son format réduit - sûrement collectionné. ».

du journal. Il tire à 130 000 exemplaires lors de sa création (soit un tirage égal à *Excelsior*) et double déjà ce tirage au début de l'année 1924, soit en moins d'un an. En 1930, il tire à 500 000 exemplaires³⁸.

Le modèle d'une publication familiale est explicitement revendiqué comme anglo-saxon. Mais en réalité, si *Dimanche-Illustré* s'inspire des suppléments dominicaux américains, il les adapte aux goûts du public français : là où les *sunday papers* sont essentiellement composés de *comic strips*, *Excelsior-Dimanche* préfère multiplier des contenus plus conformes à la tradition française, en particulier les dessins d'humour uniques à la place des *comic strips* sérialisés. Toutefois, certains contenus témoignent du tropisme anglo-saxon. D'une part on trouve des contenus importés des États-Unis et d'Angleterre (des dessins d'humour du journal anglais *Punch*, des romans et nouvelles d'auteurs anglais et américains (Arthur Conan Doyle, Herbert George Wells, Agatha Christie, Jack London), de *comic strips* américains³⁹). D'autre part les auteurs français sont invités à imiter les auteurs américains. Cette pratique est généralisée et ne concerne pas uniquement les contenus pour enfants. Lorsqu'un romancier français est publié, il produit des récits d'aventure « à l'américaine », comme Pierre Mac Orlan. Même chose pour les dessinateurs qui s'inspirent des dessins du *Punch* : on voit ainsi se multiplier des gags muets de la part de A. de Roux ou Varé à l'imitation de dessinateurs anglais comme Bateman (fig. 202).

Les dessinateurs français qui participent occasionnellement à la page des enfants sont d'abord des dessinateurs humoristes pour adultes travaillant au sein du journal, et non des dessinateurs spécialisés⁴⁰. Le modèle qu'ils ont sous les yeux est celui des bandes américaines importées : *Bicot* de Martin Branner (*Winnie Winkle*), *La Famille Mirliton* de Sidney Smith (*The Gumps*). Le dessinateur Roger Cartier crée par exemple la courte série *Tiburce* à la fin de l'année 1923 après avoir livré quelques histoires isolées. Cette série, qui met en scène un grand adolescent niais vivant encore chez sa mère, est un bon exemple de l'influence qu'a pu avoir l'importation de séries américaines sur les dessinateurs français de l'hebdomadaire. Le personnage principal (un naïf se faisant toujours avoir) est un stéréotype issu du fonds commun de l'humour français. Mais la forme prise par la série (notamment l'emploi des bulles) emprunte partiellement aux séries américaines publiées à côté. La page des enfants apparaît alors comme un terrain d'expérimentation mêlant réinterprétation de séries américaines et hybridation de modèles humoristiques français

38. Chiffres repris dans BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *Histoire générale de la presse française* p. 516. Il va de soi que ces chiffres, proclamés par le journal, doivent être envisagés avec prudence. Néanmoins, la parution continue du titre de 1923 à 1940 laisse supposer qu'il connaît effectivement un certain succès.

39. *Dimanche-Illustré* passe par les *syndicates* américains qui distribuent récits et dessins aux États-Unis et dans le reste du monde. *Dimanche-Illustré* se fournit ainsi auprès du *Chicago Tribune* pour ses dessins d'humour et, notamment, pour ses dessins pour enfants, et cela dès sa création en 1923.

40. Harry MORGAN, « Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées », sous la direction d'Annie Renonciat, thèse de doctorat, littérature française, Paris : Université Paris VII, 2008 p. 84.

et américains. *Tiburce* peine toutefois à devenir une série récurrente, quelques épisodes supplémentaires paraissant sans régularité durant l'année 1924 dans la page des enfants. De fait, *Dimanche-Illustré* est en son entier un espace d'hybridation et de confrontation de deux attitudes éditoriales face à la question du public familial.

4.2.2 La place des hebdomadaires familiaux dans la diffusion de l'œuvre de Saint-Ogan

Dans notre étude des supports de diffusion de l'œuvre de Saint-Ogan, nous avons considéré comme des hebdomadaires familiaux les titres revendiquant explicitement ce statut. De tels indices peuvent se trouver soit dans un sous-titre précisant « pour la famille » ou « pour tous », ou dans d'éventuels déclarations d'intentions et publicités. Dans le cas de Saint-Ogan, ils sont au nombre de trois, *Dimanche-Illustré*, *Ric et Rac*, *Tour à Tour*. Ces trois titres sont quantitativement et qualitativement très importants pour la carrière de Saint-Ogan, le premier pour l'entre-deux-guerres, les deux autres pour les années 1940. La dimension intergénérationnelle de ces hebdomadaires familiaux a eu un impact important sur les modalités de diffusion des œuvres de Saint-Ogan. Des années 1920 aux années 1940 se dessine une évolution nette où le caractère intergénérationnel de la production du dessinateur devient un véritable argument commercial.

Quel public pour *Zig et Puce* ? Le détournement du modèle américain

Saint-Ogan est présent dès le premier numéro d'*Excelsior-Dimanche* en 1923. Il est alors un dessinateur humoriste reconnu, et, même s'il n'a presque jamais publié dans *Excelsior*, il devient un pilier de l'hebdomadaire familial, avantage sans doute lié à son amitié avec Camille Ducray, un des rédacteurs du journal. La place qu'on lui offre est importante (il réalise souvent le grand dessin central de la page humoristique) et on lui laisse les moyens de développer de « grands dessins » parfois expérimentaux, à l'image de cette séquence vertigineuse intitulée « Les plaisirs de la table » (fig. 77). Il produit d'autres dessins en-dehors de la seule page des dessins d'humour : illustration de contes comiques, participation régulière à des pages spéciales de Noël... L'évolution de la production de dessins d'humour de Saint-Ogan au sein de *Dimanche-Illustré* suit d'abord celle de la production globale de dessins de presse : elle connaît un pic en 1924-1926 (Saint-Ogan produit alors près d'un dessin nouveau par semaine) et redescend nettement à partir de 1927, devenant très faible à partir de 1929. On note toutefois un léger retour en 1938-1939 (voir tableau en annexe 1.3.1, TAB 1.23).

Mais c'est avec *Zig et Puce* que Saint-Ogan devient un collaborateur essentiel du journal. La série, créée en 1925 dans la page des enfants, sert pendant longtemps à remplacer les pages publicitaires défailtantes et sa parution reste très irrégulière jusqu'en 1927. Mais le succès qu'elle rencontre incite la direction de l'hebdomadaire à lui donner une meilleure place (d'après Saint-Ogan, c'est Maurice Kéroul, l'adjoint du rédacteur en chef Ducray,

qui insiste pour en faire une série régulière⁴¹). Elle devient donc régulière à partir de 1927, année durant laquelle elle acquiert un statut égal à celui de *Bicot* : elle remplace définitivement *La Famille Mirliton*.

Zig et Puce est publiée dans *Dimanche-Illustré* jusqu'en 1934, s'achevant sur le grand récit de science-fiction qu'est *Zig et Puce au XXI^e siècle*. Elle s'arrête sur une planche d'adieux où les jeunes héros disent au revoir à leurs petits lecteurs. Les raisons de l'arrêt de la série sont mal connues mais quelques hypothèses semblent probables. Est-ce que l'orientation nouvelle prise par *Zig et Puce*, dans le sens de l'aventure et de la science-fiction, n'a pas plu à un public habitué à des gags plus anodins et à des genres plus traditionnels⁴²? Est-ce que Saint-Ogan, qui vient de commencer la série *Prosper l'ours* dans *Le Matin*, juge que *Zig et Puce* lui demande trop de travail et préfère ralentir son rythme? Est-ce que, simplement, la série l'ennuie et la plus grande liberté dont il jouit à la tête de *Cadet-Revue* l'amène à reconsidérer sa collaboration dans l'hebdomadaire familial? La planche « Les adieux de Zig et Puce » n'apporte pas plus de renseignements.

De nombreux indices démontrent qu'il y a finalement peu d'ambiguïté quant au public induit et au public visé de la série *Zig et Puce*. Le public visé est bien le public enfantin, ce qu'indique le bandeau « page des enfants », ainsi que la déclinaison en multiples produits dérivés spécifiquement destinés aux enfants (jouets, jeu de société, albums Hachette...). Quant au public induit, il fait assez peu de doute que Saint-Ogan pense aux enfants lorsqu'il dessine cette série mettant en scène des enfants-héros débrouillards, s'inscrivant dans la tradition du roman d'aventures pour enfants autour du monde présent dans la littérature enfantine de l'époque. Il y a dans *Zig et Puce* une adéquation entre le public induit et le public visé, qui désignent tous deux la série comme destinées aux enfants.

Cependant, si on s'interroge sur le public réel de *Zig et Puce*, le doute est permis. Saint-Ogan reconnaît volontiers qu'elle a pu être lue par des adultes :

« Le *Dimanche-Illustré* était un journal pour la famille, et les pages pour enfants étaient donc aussi lues par les adultes. Dans le métro, un garçon de dix-huit ans osait parfaitement lire *Zig et Puce*, avec en sous-entendu « je regarde un peu ce que mon petit frère lit, pour voir si c'est intelligent ou complètement stupide ». C'est de cette façon que le grand public s'est intéressé à *Zig et Puce*, qu'ils ont eu un succès énorme et que le commerce s'en est mêlé. »⁴³

L'interprétation que Saint-Ogan donne de sa propre série est probablement juste ; le succès du pingouin Alfred dans la culture parisienne en apporte la preuve. Mais surtout, dans

41. *JMS*, p. 78.

42. Rappelons ici que lorsque commence *Zig et Puce au XXI^e siècle*, les bandes américaines de science-fiction ne sont pas encore diffusées en France. En revanche, le genre est diffusé dans la littérature enfantine textuelle. À la même époque, Larousse lance une collection de science-fiction qui ne marche pas alors que les ouvrages d'Arnould Galopin, eux, rencontrent un grand succès. L'absence d'un réel public pour une œuvre de science-fiction peut expliquer une baisse de l'intérêt du public pour *Zig et Puce*, entraînant son arrêt.

43. DÔLE, *op. cit.*

certains cas, Saint-Ogan semble s'inspirer des récits pour adultes que l'on trouve dans l'hebdomadaire. Il n'est pas rare de trouver dans *Zig et Puce*, sur le ton de l'humour, des thèmes traités quelques mois plus tôt dans une nouvelle d'aventure publiée par le journal. Ainsi, le 18 mars 1923 paraît dans l'hebdomadaire une nouvelle d'Arthur Conan Doyle intitulée *L'Île hantée* illustrée par l'image d'un serpent de mer. Saint-Ogan réutilisera ce thème dans *Zig et Puce* avant de le réemployer à plusieurs reprises dans d'autres séries, dont *Prosper l'ours*⁴⁴. S'il s'agit d'un thème classique dans la tradition du roman d'aventures, c'est certainement dans *Dimanche-Illustré* que le dessinateur a trouvé l'inspiration. Plus tardivement se trouve un cas encore plus précis : le 6 juillet 1930, l'hebdomadaire publie une nouvelle de Wells intitulée *Le diamant disparu* dans laquelle une autruche est soupçonnée d'avoir avalé un diamant. Ce motif narratif sera repris tel quel dans une aventure de *Mitou et Toti* en 1934, dans *Cadet-Revue*, et constituera là encore un réemploi fréquent dans d'autres récits.

L'ambiguïté potentielle de *Zig et Puce* tient également à l'importance de l'inspiration américaine chez Saint-Ogan, en adéquation avec la ligne éditoriale de l'hebdomadaire. Harry Morgan a ainsi analysé en détail le rôle de *Dimanche-Illustré* dans la diffusion en France du modèle éditorial de la *sunday page* afin de décrire le « cahier des charges » qui est celui de Saint-Ogan lorsqu'il crée *Zig et Puce* en 1925⁴⁵. Nous reprenons ici ses conclusions par l'examen des deux séries américaines publiées dans la page des enfants de *Dimanche-Illustré* que sont *Winnie Winkle* de Martin Branner et *The Gumps* de Sidney Smith⁴⁶. Les versions originales américaines possèdent de nombreuses différences avec leur diffusion française. Tout d'abord, dans leur diffusion américaine, ces deux séries appartiennent au genre traditionnel du *family strip*, centré autour d'une famille d'américains moyens vivant des aventures domestiques. Comme son nom l'indique, le *family strip* est une bande dessinée destinée à toute la famille et, incontestablement, une bande dessinée intergénérationnelle. Les éditeurs de *Dimanche-Illustré* font le choix de transformer le public visé par ses séries. Dans le cas de *Winnie Winkle*, l'opération est d'autant plus simple que dans sa version originale la *sunday page* de la série se concentre sur le petit frère de l'héroïne, Perry, qui se transforme en Bicot dans la version française⁴⁷. Ce choix débouche aussi sur une sélection : *Dimanche-Illustré* ne diffuse que la *sunday page* de la série qui est en réalité un *daily strip*, c'est-à-dire la pleine page qui paraît, en couleur,

44. *Zig et Puce et le serpent de mer* est le titre de l'une des pièces de théâtre du TPM adaptée de la série.

45. MORGAN, *op. cit.* p. 83-85.

46. La première série est créée pour le *Chicago Tribune* en 1920 comme un feuilleton mettant en scène une jeune femme indépendante et sa famille, dont son petit frère Perry qui apparaît en 1922. La série dure jusqu'en 1997 après plusieurs changements de dessinateurs. Quant à *The Gumps*, dont la longévité dans *Dimanche-Illustré* est moins grande, il s'agit d'une série de 1917, toujours créée et distribuée par le *Chicago Tribune*, qui s'amuse des tracasseries quotidiennes d'une famille d'américains moyens. Comme dans *Winnie Winkle*, les personnages vont du couple d'adultes à l'enfant, ici le jeune Chester.

47. GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 206.

dans l'édition du dimanche⁴⁸. Il y a un décalage entre le public initialement induit dans la série américaine et le public effectivement visé dans le journal français.

Harry Morgan analyse la création de *Zig et Puce* par Saint-Ogan en mai 1925 comme une demande naturelle de la part des éditeurs de *Dimanche-Illustré* qui ne parviennent pas réellement à adapter le modèle du *family strip* américain en bande dessinée pour enfants à la française :

« La création d'une bande française résoudrait évidemment ces deux difficultés de l'outrance du contenu et de la difficulté de la francisation. Il est naturel qu'on ait commandé cette bande à Saint-Ogan, déjà collaborateur de *Dimanche-Illustré*, et dont le style, plus moderne que ceux de Cartier ou Mourlan, est plus propre à donner un équivalent français des *sunday pages* américaines. »

La série de Saint-Ogan reprend donc de nombreuses caractéristiques du *family strip* de Branner tel qu'il est diffusé dans *Dimanche-Illustré* : principe d'enfants-héros dont l'objet du gag est la farce enfantine, usage de la bulle, format de la page en gaufrier, style caricatural... Poursuivons encore avec Harry Morgan :

« Saint-Ogan a associé l'obsession que manifestent Zig et Puce pour le départ vers l'Amérique, à la contrainte éditoriale qu'on lui donnait d'imiter le modèle de la *sunday page* américaine, sans la copier. Par ailleurs, compte tenu du cahier des charges qui est celui de Saint-Ogan quand il crée *Zig et Puce*, le dessinateur a sans doute observé attentivement *The Gumps* pour savoir ce qu'il devait en ôter et ce qu'il pouvait en garder. »⁴⁹

L'inspiration américaine complexifie encore le public potentiel de *Zig et Puce* en lui associant des caractéristiques formelles qui, dans une autre aire géographique, sont celles d'une série au public familial. Selon nous, les éditeurs de *Dimanche-Illustré* adoptent ici une stratégie commerciale qui peut s'interpréter de deux façons. Soit le public enfantin est un prétexte pour introduire des séries familiales qui, en 1925 et compte tenu de la tradition française du dessin de presse, ne pourraient pas être diffusées comme telles ; soit l'argument familial offre une plus grande liberté d'action aux éditeurs et dessinateurs qui peuvent outrepasser certaines pratiques du dessin pour enfants en y introduisant des

48. Un phénomène semblable a lieu dans *The Gumps*, qui devient *La Famille Mirliton* en France : les éditeurs de *Dimanche-Illustré* profitent du tournant que prend la série au moment où elle se concentre sur le personnage de Chester (Nestor en France) pour montrer des robinsonnades enfantines que vit le jeune héros à partir d'avril 1925, et ainsi mieux identifier la série au public visé. S'il est difficile de savoir précisément pourquoi les éditeurs de *Dimanche-Illustré* n'ont pas voulu diffuser ces deux séries en tant que séries familiales, outre l'argument éditorial de la diffusion hebdomadaire, plusieurs raisons peuvent émerger. La principale est peut-être la volonté de ne pas prendre de risque et de ne pas imposer au public adulte français une forme de récits en images (à bulles et à suivre) auquel il n'est pas habitué. Le destiner aux enfants est alors une façon de considérer que le public enfantin est plus souple dans ses goûts que le public adulte ayant déjà des habitudes.

49. MORGAN, *op. cit.* p. 2.

éléments « étrangers » à la fois en termes de public (séries conçues pour des adultes) et en termes géographique (séries américaines ou d'inspiration américaine). *Zig et Puce* se trouve au croisement de ces évolutions éditoriales qui vont s'infléchir encore dans les années suivantes.

De *Zig et Puce* à *Monsieur Poche* et *Princesse Irmine* : l'ambiguïté des publics comme stratégie commerciale

La volonté des éditeurs de *Dimanche-Illustré* de créer des séries pouvant être lues aussi bien par l'adulte que par l'enfant conditionne la nature des œuvres que Saint-Ogan produit pour le journal dans les années 1930.

Monsieur Poche remplace *Zig et Puce* le 7 octobre 1934. Le public induit de la série pose déjà problème : les motifs issus de la littérature enfantine sont presque inexistants, et le héros n'est plus un enfant⁵⁰ mais un adulte qui, certes, se comporte parfois de façon puérile⁵¹. La première planche de la série paraît en une de l'hebdomadaire, sans indication de public. Mais il y a un écart entre le public induit, plutôt adulte ou du moins familial, et le public visé. Car c'est bien dans la page des enfants que paraît la série entre 1934 et 1937. Plus encore que *Zig et Puce* qui ne l'était que par des caractéristiques externes, *Monsieur Poche* est une série dont le public est mal déterminé, et il est certain que Saint-Ogan et ses éditeurs ont souhaité inciter les adultes à lire cette nouvelle série, et donc la page des enfants.

La stratégie commerciale de transformation de la page des enfants en page familiale devient encore plus manifeste à partir de 1937, et Saint-Ogan est toujours au centre du dispositif. Le 10 octobre 1937, la double page des enfants est coupée en trois parties : une première colonne occupe la moitié d'une page et accueille *Inspecteur Spencer*, une série policière en images de Dennis Colebrook⁵² ; deux moitiés de pages sont occupées par *Bicot*, qui conserve ainsi sa taille initiale ; la dernière moitié de page voit le dernier gag de *Monsieur Poche* qui, à l'instar de ses prédécesseurs, dit adieu aux lecteurs. Le bandeau « pour les enfants » a disparu, remplacé d'un côté par un bandeau « Drame et aventure » et de l'autre « Fantaisie et humour ». Durant le mois d'octobre, l'évolution se confirme et s'achève. *Inspecteur Spencer*, par ses thèmes issus du roman policier, est résolument une série pour adultes. La série *Bicot*, tout en gardant son titre, change de

50. L'apparition progressive de Ratafia, le filleul du héros, viendra contrebalancer cette absence de personnage auquel l'enfant peut s'identifier. Toutefois, Ratafia ne fera jamais l'objet de gags individuels.

51. De plus, M. Poche va hériter d'un « compagnon animalier » motif généralement réservé aux enfants-héros (Sur ce point, voir Thierry GROENSTEEN, « Figures de l'animal dans la bande dessinée enfantine », dans : *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours - France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles*, sous la dir. d'Annie RENONCIAT, Poitiers : La Licorne, 2003). Le type de l'adulte au comportement enfantin est récurrent dans la bande dessinée pour enfants de cette époque, à l'image de Bécassine ou des Les Pieds Nickelés. Groensteen analyse ces derniers comme la transposition du « thème des « enfants terribles » dans le monde adulte » (*idem*, *La bande dessinée* p. 34).

52. D'après le Copyright, cette bande américaine (*Spencer Steel* en anglais ; Dennis Colebrook est un pseudonyme collectif) est diffusée par l'Agence France Presse.

personnage principal et se concentre à présent sur la sœur de Bicot, Suzy et son mari, le petit frère n'apparaissant plus qu'occasionnellement. En réalité, *Dimanche-Illustré* est contraint de suivre les évolutions de la série aux États-Unis : Martin Branner délaisse nettement le petit frère pour se concentrer sur la vie de couple de son héroïne. Cette évolution convient parfaitement à la nouvelle dimension prise par la page des enfants qui devient une page d'histoires en images pour adultes. Saint-Ogan, quant à lui, crée une nouvelle série, *Princesse Irmine* (fig. 96), scénarisée par Maurice Kéroul. Il s'agit d'une série d'aventures fantaisiste qui mêle récitatif et bulles (tout comme *Inspecteur Spencer*) et a comme héroïne la princesse Irmine de Babina, jeune femme indépendante au physique d'actrice hollywoodienne. Cette fois, les rapports s'inversent : le paratexte de *Princesse Irmine* n'indique pas que le public visé est le public infantin. Le public induit est complexe à déterminer tant la série mêle des motifs pouvant plaire aux enfants (inspiration du roman d'aventures, royaume imaginaire) tout en s'inscrivant dans la tradition du roman-feuilleton exotique pour adultes. Le balancement de *Princesse Irmine* entre le public infantin et le public adulte trouve un écho dans l'histoire elle-même, par le balancement entre les deux couples, celui formé par Irmine et Serge de Rougeville, couple hollywoodien idéal en pleine histoire d'amour, et celui formé par Minçagro et Noémie, couple apportant un contrepoint comique constant par leur comportement infantile. Graphiquement, le balancement se traduit par un contraste entre les visages immuables aux traits épurés des deux premiers et les multiples transformations de leurs alter ego clownesque qui grandissent puis rapetissent (Minçagro) ou se muent en boy-scout ou en femme sauvage (Noémie).

L'une des conséquences de l'évolution de la page des enfants est que la publication de séries américaines et de bandes dessinées à destination des adultes, qui paraissait impossible en 1925, est désormais possible. Comment expliquer ce tournant qui influe sur la stratégie d'adresse au public des œuvres de Saint-Ogan ? Le changement s'explique sans doute par le contexte historique. Depuis quelques années, *Dimanche-Illustré* subit la concurrence simultanée de deux hebdomadaires familiaux : *Ric et Rac*, dès 1929, et *Paris-Soir Dimanche*, la *sunday page* de *Paris-Soir* depuis 1935. En outre, en mars 1937 le groupe Dupuy, propriétaire de *Dimanche-Illustré*, arrive dans la presse enfantine avec *Le Journal de Toto*, dont le lancement est annoncé avec éclat dans les pages de *Dimanche-Illustré*. Ce journal est animé par le dessinateur Rob-Vel⁵³. Son existence a pu remettre en question la présence d'une page pour enfants au sein de *Dimanche-Illustré* et accéléré sa mutation en page pour adultes.

53. Ce dernier, né en 1909 et connu pour être le créateur du personnage de Spirou en 1938, a été l'assistant de Martin Branner sur *Winnie Winkle* et est l'époux de Davine, dessinatrice régulière de *Dimanche-Illustré* dans les années 1930. Deux liens avec l'hebdomadaire familial qui peuvent expliquer le rôle qu'il joue lors de la création du *Journal de Toto*. Voir Christelle PISSAVY-YVERNAULT et Bertrand PISSAVY-YVERNAULT, « Introduction », dans : Robert VELTER, *Spirou : l'intégrale (1938-1943)*, Dupuis, 2013 p. 9-10.

***Ric et Rac* : le public des « grands enfants »**

L'arrivée de Saint-Ogan dans *Ric et Rac* en 1939 obéit à une stratégie analogue de la part de cet autre hebdomadaire familial. Contrairement à *Dimanche-Illustré*, *Ric et Rac* n'est pas la *sunday page* d'un quotidien : il est fondé par Arthème Fayard en 1929 en tant qu'hebdomadaire autonome. L'éditeur Fayard est déjà à l'origine, au début du XX^e siècle, de plusieurs magazines de divertissement populaire. Avec *Ric et Rac*, il reprend l'idée d'un hebdomadaire illustré de divertissement mêlant des contes humoristiques, des romans feuilletons, des rubriques pratiques (cuisine, santé, théâtre), des rubriques didactiques, des jeux et deux pages de dessins d'humour. De grand format, on y trouve également une demi-page pour les enfants. Sa conception est donc sensiblement identique à celle de *Dimanche-Illustré* et l'humour bon enfant excluant toute grivoiserie est presque similaire, même si *Ric et Rac* hésite moins à proposer des dessins politiques, s'affirmant ainsi comme une forme hybride entre l'hebdomadaire familial et la presse satirique. Le dessinateur Pol Rab dirige la revue pour laquelle il crée deux mascottes, les chiens Ric et Rac. La gestion des histoires en images pour enfants suit le modèle de *Dimanche-Illustré* : mélange de bandes anglo-saxonnes (un *Mac Al Oream* à l'auteur non identifié) et de dessinateurs français (ainsi la durable série *Pitchounet fils de Marius* de Mat (1895-1982) qui aboutira à plusieurs albums à la Société Parisienne d'Édition. *Ric et Rac* obtient un bon succès puisqu'il atteint les 340 000 exemplaires en 1936⁵⁴. Son sous-titre l'identifie également comme un hebdomadaire familial puisqu'il est dit « l'hebdomadaire pour tous ».

L'arrivée de Saint-Ogan dans *Ric et Rac* entraîne la création d'une toute nouvelle série, *Galoche et Bitumet*, en août 1939. La date n'est pas anodine pour Saint-Ogan : à la fin du mois, la série *Prosper l'ours* cesse de paraître dans *Le Matin* et son journal *Cadet-Revue* s'arrête. *Galoche et Bitumet* lui permet de poursuivre une série régulière en plein contexte de mobilisation suite à la déclaration de guerre (d'après ses carnets, il entre en contact avec Fayard dès juillet 1939). Saint-Ogan est mobilisé au mois de septembre 1939 à la Défense Passive et durant le second semestre de l'année, ses deux seules séries régulières sont *Galoche et Bitumet* et *Les cahiers du caporal-chef* dans *Benjamin*.

Galoche et Bitumet possède, dans *Ric et Rac*, un statut relativement proche de celui de *Princesse Irmine* dans *Dimanche-Illustré* : cette série annonce la transformation de la page des enfants de l'hebdomadaire en une page de bandes dessinées familiales. En effet, *Galoche et Bitumet* paraît bien au sein de la page des enfants à la place de *Cyprien Lune* d'Anicet et à côté de *Pitchounet fils de Marius*, série résolument enfantine ; mais le public induit de cette histoire de clochards philosophes devenant soldats avec l'entrée en guerre est plus clairement un public d'adultes familial d'un certain comique troupiier (fig. 142). Surtout, la rhétorique publicitaire démontre que le public visé est un public adulte. L'argument de lecture est « retrouvez votre jeunesse ». Dans une publicité parue dans *Le Journal* (fig. 236) est posée la question : « Qui nous consolera de ne plus être des enfants ? *Galoche et Bitumet*. ». Le public visé n'est donc ni vraiment un public d'adultes,

54. BELLANGER, GODECHOT et GUIRAL, *op. cit.* p. 589.

ni vraiment un public d'enfants, mais un public de « grands enfants ». Galoche et Bitumet sont des Zig et Puce qui auraient grandi : un petit gros débrouillard et un maigre un peu lunaire⁵⁵. L'argument est bel et bien celui de la nostalgie : les lecteurs de *Ric et Rac* de 1939 sont après tout susceptibles d'avoir lu *Zig et Puce* étant enfants, à la fin des années 1920.

Du point de vue des œuvres destinées aux hebdomadaires familiaux, la période 1934-1940 est finalement marquée par une progression d'une série pour enfants reprenant des caractéristiques de séries familiales américaines (*Zig et Puce*) à une série pour adultes présentée comme une lecture de rajeunissement. Le choix par les éditeurs d'un dessinateur comme Saint-Ogan est clairement d'introduire dans leur publication une dimension intergénérationnelle forte. Notre dessinateur est capable de faire venir à la fois un public d'enfants et un public d'adultes, ainsi que de produire des œuvres susceptibles de plaire aux deux publics.

Normalisation des années 1940 ?

La nouvelle série de Saint-Ogan ne va pas survivre très longtemps aux difficultés politiques de la période. Jusqu'en mai 1940, *Galoche et Bitumet* se poursuit presque sans interruption. Malheureusement, une restriction de papier imposée par le gouvernement oblige *Ric et Rac* à supprimer la page pour enfants, et la série de Saint-Ogan disparaît après moins d'un an d'existence. Du 12 juin au 17 juillet, l'hebdomadaire ne paraît pas : les Allemands entrent dans Paris. Saint-Ogan, de son côté, s'installe à Clermont-Ferrand en juillet et est démobilisé le mois suivant. La rédaction de *Ric et Rac* est justement repliée dans cette même ville, ce qui permet à Saint-Ogan d'y participer lorsqu'il reparait à partir du mois de septembre, mais pas de relancer *Galoche et Bitumet*. Saint-Ogan s'investit alors davantage dans *Benjamin* qui est en train d'être relancé et dont il va devenir rédacteur en chef. Un nouveau rythme semble finalement être trouvé : le 25 septembre 1940, Saint-Ogan conçoit encore une nouvelle série humoristique pour *Ric et Rac*, *Potage*, qui dure jusqu'en juillet 1944, à l'arrêt de la publication de *Ric et Rac*.

ne se présente ni vraiment comme une série pour enfants, ni vraiment comme une série pour adultes. Contrairement aux séries des années 1930, la double destination n'est plus mise en scène comme un argument commercial, soit qu'elle n'ait plus d'impact ou, plus certainement, qu'elle ait été intégrée par des lecteurs qui, d'emblée, savent lire comme une série intergénérationnelle. Le personnage est un adulte qui vit tantôt des gags ancrés dans le quotidien, tantôt des épisodes plus fantaisistes (voyage dans le temps, visite au

55. On peut aussi s'interroger sur l'inspiration anglo-saxonne potentielle de Saint-Ogan pour *Galoche et Bitumet* : la thématique et l'apparence physique des personnages rappellent en effet le couple comique de clochards de l'Anglais Tom Browne *Weary Willie et Tired Tim*, publié entre 1896 et 1953 dans *Illustrated Chips*. Toutefois, il ne s'agit là que d'une hypothèse, cette série ne faisant pas l'objet, à notre connaissance, d'une adaptation en France.

Paradis). Le public induit est plutôt un public adulte même si la forme du *strip* avec bulles rappelle les œuvres pour enfants des années 1920.

Cette même logique se poursuit à la Libération. Après l'interdiction de *Ric et Rac*, Saint-Ogan s'associe à son successeur *Tour à Tour* et dessine la « mascotte » du journal, Monsieur Touratour. Ses aventures dans une série éponyme paraissent en une, et il est présent dans les cabochons encadrant le titre⁵⁶. Parallèlement, Saint-Ogan se charge de la demi-page pour la jeunesse où il crée la série *Manou et la petite fée* (qui reprend de vieux motifs de l'univers enfantin de Saint-Ogan - fig. 149). Il compose également une sorte de faux journal dans le journal intitulé « Le Constitutionneux » dans lequel il déploie un humour absurde, assez surprenant de sa part. Enfin, en 1947, il réutilise le pingouin Alfred comme seconde mascotte du journal.

Pour conclure notre évocation de l'ambiguïté du public des supports familiaux, évoquons un dernier cas, plus anecdotique, mais néanmoins surprenant, de supplément pour adultes dans un journal pour enfants. Lorsque Saint-Ogan prend la rédaction en chef de *Benjamin*, il joint au journal une courte page destinée aux adultes qui a pour nom *Le Pince-nez*. Il déclare dans le premier éditorial :

« Depuis quelques temps, la direction de votre journal était très tourmentée par les innombrables réclamations qui, quotidiennement, lui parviennent de toutes parts. « Maman et papa aiment tellement *Benjamin* qu'ils me le chipent dès qu'il arrive. Et tous nos petits lecteurs et nos petites lectrices de conclure « Qu'est-ce que vous voulez que nous lisions, nous alors ? » Ces enfants ont évidemment raison. D'autre part nous comprenons l'attrait irrésistible exercé par *Benjamin* sur leurs parents. »

Les collaborateurs du *Pince-nez* signent Pierre Desclaux et Laurette Aldebert (s'agit-il, dans le second cas, du dessinateur humoriste Aldebert ?).

Comment interpréter une telle incongruité ? *Le Pince-nez* est composé d'une demi-douzaine de textes humoristiques, inspirés en partie par l'humour absurde introduit par *L'Os à moelle* de Pierre Dac (Saint-Ogan en reprendra quelques-uns pour *Le Constitutionneux*). Souvent, les drames de la situation d'Occupation sont tournés en dérision (restriction, système D, etc.). L'humour, par ses allusions au contexte de guerre, semble en effet davantage destiné aux adultes. Saint-Ogan et ses collaborateurs ont certainement souhaité élargir à nouveau le public en essayant d'attirer des parents qui, probablement, lisaient aussi le journal de leurs enfants. La stratégie est d'autant plus amusante lorsque l'on sait que lors de sa création par Jean Nohain, *Benjamin* se présentait comme un journal pour enfants fait sur le modèle des journaux d'adultes...

La problématique du public familial se maintient dans les années 1940 mais ne semble plus poser véritablement problème, comme c'était le cas dans les années 1930 où les pages des enfants étaient des espaces de circulation entre deux types d'œuvres clairement

56. Voir fig. 150.

délimitées. Par ailleurs, et *M. Touratour* ne sont pas vraiment des séries familiales : ce sont des séries pour adultes pouvant être lues par des enfants, et la présence d'une série purement enfantine comme *Manou et la petite fée* tend à prouver que le principe de spécialisation du contenu est toujours présent dans la presse familiale.

On observe aussi que l'influence du modèle américain chez Saint-Ogan est aussi déformé que le modèle de la *sunday page* sur *Dimanche-Illustré*. Saint-Ogan n'a jamais réalisé de séries pleinement « familiales » au sens du *family strip* américain. Dans les séries comme *Winnie Winkle*, *Bringing up father*, *The Gumps*, la diversité des personnages et la construction de l'histoire en plusieurs couches mêlant, en fonction du personnage mis en avant, intrigues domestiques, drames romantiques, aventures ou bêtises enfantines, le public induit est un public familial, non au sens où il n'est pas déterminé, mais au contraire au sens où, volontairement, la série est construite et présentée pour être lue par toute la famille, multipliant les allusions et références compréhensibles par tous⁵⁷. Chez Saint-Ogan, la notion de lecture familiale n'aboutit pas à des œuvres pleinement familiales mais plutôt à des œuvres intergénérationnelles (œuvres pour enfants offrant une lecture adulte, œuvres pour adultes reliées à l'enfance). Le contexte éditorial français, encore marqué par un cloisonnement des lectures, explique sans doute qu'il n'ait pas pu adapter le modèle du *family strip*, mais qu'il ait plutôt participé à des stratégies de production et de diffusion contournant ce cloisonnement.

4.3 La pratique du réemploi comme mécanisme de circulation des œuvres entre les publics

Un second phénomène présent dans l'œuvre de Saint-Ogan peut être vu comme un facteur favorisant la circulation des œuvres du public adulte vers le public enfantin, et inversement : la pratique du réemploi.

Nous entendons par réemploi la pratique qui consiste, pour un même auteur, à réutiliser tout ou partie d'une œuvre antérieure dans une œuvre postérieure, sans qu'il ne s'agisse volontairement d'une citation ou de l'adaptation d'une même œuvre vers un autre support. Le « réemploi » est bien une pratique intertextuelle au sens où l'entend Genette puisqu'il y a coprésence de motifs entre deux œuvres, mais sa particularité est d'avoir lieu au sein de l'œuvre d'un même artiste, là où l'analyse de l'intertextualité par Genette dans *Palimpsestes* concerne principalement des échanges entre œuvres d'auteurs différents. Néanmoins, les mécanismes restent les mêmes. Il ne sera toutefois pas question ici des éventuelles allusions que Saint-Ogan peut faire volontairement entre ses œuvres, mais d'un réemploi dont l'objectif est de passer inaperçu. Le terme « réemploi » est utilisé par nous comme terme générique permettant d'englober différents types de pratiques, de la copie à la transposition.

57. Dans le cas de *Winnie Winkle*, la lecture enfantine est plutôt concentrée le dimanche où le personnage de Perry est mis en scène.

Cette pratique peut trouver son origine aussi bien dans des impératifs d'ordre artistique, auquel cas il suppose une intention esthétique de la part de celui qui l'emploie, ou dans des impératifs éditoriaux, lorsque le réemploi est choisi par pragmatisme ou obligation de la part d'un éditeur. Bien souvent, les deux dimensions se rejoignent pour aboutir à un même résultat. Nous aurons à cœur de distinguer ce qui, chez Saint-Ogan, relève d'une pratique à intention artistique et ce qui relève d'une contrainte éditoriale. Enfin, nous n'identifions pas d'emblée le réemploi à une « mauvaise » pratique artistique. Comme nous le verrons, il peut être la cause de phénomènes de circulation ou de processus d'adaptation propres à enrichir l'œuvre.

Si nous avons choisi d'insister sur la pratique du réemploi chez Saint-Ogan, c'est qu'elle combine plusieurs caractéristiques qui en font, selon nous, un élément central de l'œuvre de Saint-Ogan. Le phénomène frappe d'abord par sa récurrence : le réemploi est très fréquent chez notre dessinateur, tant dans les textes que dans les images. Il ne s'agit nullement d'une pratique ponctuelle mais bien d'une véritable stratégie consciente de la part d'un artiste. Par ailleurs, le réemploi offre une très grande variété, pouvant aller du calque à l'identique d'une image à la reprise d'une portion d'intrigue dans une histoire différente, voire la fusion de plusieurs intrigues déjà employées en une seule. Enfin, le réemploi est une pratique qui n'est pas restreinte à un seul champ : si elle naît dans le dessin de presse, on la retrouve dans la culture enfantine, dans la diversité des supports de cette culture. Elle apporte la preuve de la perméabilité des champs.

4.3.1 Origine de la pratique dans le dessin de presse : de la répétition des thèmes au réemploi

L'origine de la pratique du réemploi chez Saint-Ogan remonte à son activité de dessinateur de presse. Dès cette première étape, il est possible de distinguer ce qui, dans cette pratique, en fait une pratique artistique inscrite dans la tradition du dessin d'humour, et ce qui en fait une stratégie de publication liée aux contraintes d'un contexte de production.

Thèmes et stéréotypes du dessin d'humour : une production répétitive

L'analyse thématique des dessins d'humour de Saint-Ogan entre 1919 et 1927 permet de mettre en évidence le caractère profondément stéréotypé de cette production. Sur l'ensemble des dessins publiés durant la période, nous avons ainsi réalisé un décompte

thématique qui nous permet d'établir quels sont les thèmes les plus fréquents⁵⁸.

On retrouve en premier lieu la femme et la vie de couple. Saint-Ogan se base sur un certain nombre de stéréotypes anciens : l'inconstance de la jeune fille, le caprice de la jeune mariée (fig. 1), la vieille femme acariâtre et jalouse. L'image qu'il donne du mariage est celle d'une occasion constante de dispute. Le titre du dessin « Jeunes filles d'aujourd'hui », paru le 21 juillet 1926 dans *Le Petit Journal* (fig. 52) n'est pas sans un certain anachronisme, ressassant une ficelle ancienne. Le second thème revenant le plus souvent est celui du domestique, en particulier dans les années 1920. Saint-Ogan active le potentiel comique des caractères traditionnels attribués aux domestiques : bêtise, malhonnêteté, indiscretion, paresse. Ainsi dans ce dessin qui fait référence à la propension supposée des bonnes à regarder par le trou de la serrure (fig. 3). D'autres thèmes stéréotypés s'avèrent également fréquents : les excès de politesse et de mondanités, entre la moquerie de la politesse hypocrite de certains snobs et bourgeois (fig. 15 et fig. 79), la représentation de la lâcheté de tous les jours (fig. 65) ou encore tout ce que la politesse peut avoir d'intéressée (fig. 24) ; le mot d'enfant, qui révèle le penchant de Saint-Ogan pour l'observation de la jeunesse, généralement effrontée (fig. 22) ou maladroite dans son honnêteté (fig. 15) ; le monde des arts et des lettres, où Saint-Ogan se spécialise dans le stéréotype du mauvais artiste (fig. 67) et de l'amateur ridicule (fig. 17) ; le médecin, profession dont la tradition comique est ancienne, fondé sur les vieilles formules ou le médecin est représenté comme un charlatan (fig. 19) ; la malice des clochards, très fréquent chez Saint-Ogan qui représente volontiers le mendiant comme un vagabond facétieux toujours prêt à tromper les passants (fig. 2).

Le constat principal face à cette suite de thèmes récurrents est leur usage stéréotypé. Saint-Ogan attribue à chaque catégorie des caractères qui, systématiquement, sont à l'origine du gag : la femme est capricieuse ou trompeuse, le mendiant est rusé, le domestique est indiscret et oisif, le bourgeois masque ses défauts derrière des excès de politesse, etc. . . L'emploi récurrent de stéréotypes sociaux est une pratique traditionnelle du dessinateur humoriste qui recherche la connivence du lecteur. Saint-Ogan ne déroge pas à la règle. L'historien Jacques Lethève a mis en évidence les stéréotypes du dessin d'humour de la Belle Epoque⁵⁹ et de nombreuses catégories se recoupent avec celles de Saint-Ogan : le

58. En termes de méthodologie, nous avons attribué à chaque dessin deux thèmes d'après un thésaurus limité à environ soixante-quinze thèmes. Nous avons rencontré quelques difficultés face à la pertinence de ces thèmes qui peuvent se superposer (le couple et la femme) ou se situent sur des plans différents, et il nous semble inutile de donner ici des chiffres qui auraient peu de sens compte tenu des biais d'analyse. L'interprétation que nous livrons ici ne donne pas, en pourcentage ou en valeur absolue, le nombre de dessins relevant de tel ou tel thème, mais cherche plutôt à comparer la récurrence de certains thèmes et à déterminer des catégories plus générales pour caractériser l'œuvre de Saint-Ogan. Nous pouvons donner néanmoins quelques chiffres ici pour les catégories les plus représentées (sur 1290 dessins entre 1919 et 1927). La vie de couple : 81 occurrences ; les domestiques : 73 ; les excès de politesse : 67 ; l'enfant effronté : 64 ; le mauvais artiste : 56 ; les défauts de la femme : 53 ; les commerçants malhonnêtes : 47 ; les clochards : 46 ; les médecins : 43 ; les mondanités : 37.

59. LETHÈVE, *op. cit.* p. 127-151.

domestique, la femme et le mariage⁶⁰, la bourgeoisie, l'artiste médiocre, le commerçant malhonnête. D'autres stéréotypes de la Belle Époque que citent Lethève se retrouvent chez Saint-Ogan, quoique dans une moindre mesure, à l'image du thème des vacances (fig. 58). Il est manifeste que Saint-Ogan cherche à poursuivre une tradition et qu'il effectue une série d'emprunts à des gags traditionnels, qu'il décline ensuite à plusieurs reprises. C'est en ce sens que la stratégie du réemploi est d'abord liée à sa pratique de dessinateur de presse où la variation sur des stéréotypes récurrents est une pratique artistique courante.

Il est possible d'établir pour Saint-Ogan deux spécialisations thématiques dominantes : deux catégories larges au sein desquelles la majorité de ses dessins s'inscrivent et qui lui servent ensuite à opérer des variations : la scène de rue et la scène domestique. Avec la scène de rue le gag prend place dans un espace urbain clairement signifié. Dans de nombreux cas, la rue est simplement suggérée, mais très souvent Saint-Ogan insiste sur le lieu même de l'événement comique. Ainsi, dans le dessin du 17 février 1924 paru dans *Dimanche-Illustré* (fig. 82), le titre même « Simples croquis de la rue » est déjà signifiant et permet au lecteur d'identifier un genre, caractérisé par une série de personnages récurrents qui sont ceux de la rue : le policier, les commerçants ambulants, les chiens, les clochards. Le dessin présenté incarne d'autant mieux le caractère générique de la scène de rue chez Saint-Ogan qu'il se compose de plusieurs gags, plus ou moins liés entre eux. La scène de rue est la catégorie au sein de laquelle Saint-Ogan déploie des motifs comiques récurrents : la dispute qui crée l'attroupement, le « tapeur » qui emprunte sans cesse de l'argent, le faux clochard amputé... Le dessin du *Petit Parisien* de décembre 1922 (fig. 60) est une des variations possibles autour du motif de la dispute avec attroupement, qui est généralement la mise en scène d'un duel verbal un peu ridicule se terminant par un bon mot. La présence du policier placide qui se garde d'intervenir est un autre élément comique de ce motif récurrent. Quant au faux clochard on le retrouvera dans ce dessin paru dans *La Dépêche de Toulouse*, en 1924 (fig. 2). La rue est systématiquement suggérée, par la présence d'un animal, par un simple trait synthétisant la chaussée, par un passant.

Un même travail d'observation et de définition générique pourrait être mené autour de l'autre grande catégorie de gags, les scènes domestiques, qui mettent en scène un mari et une femme dans une situation comique. Les malheurs du couple sont certainement parmi les gags les plus fréquents chez Saint-Ogan, tantôt au détriment de la femme (naïve, inconséquente ou capricieuse), tantôt au détriment de l'homme (soumis, prétentieux ou égoïste). Le dessin paru dans *La Dépêche de Toulouse* en août 1923 (fig. 1) est un bon exemple de ce genre. Les variantes portent ensuite sur le thème de la dispute, et sur l'identité de la victime du « bon mot » qui clôt généralement le gag. Une autre déclinaison de la scène domestique est la mise en scène d'un dialogue entre une bonne et sa maîtresse,

60. Lethève décrit la représentation du mariage dans les dessins d'humour de la façon suivante : « Le mariage est considéré comme une fin qui doit constituer en même temps une bonne affaire. [...] Les jeunes filles, quoique tenues en laisse, peuvent avoir des idées précises sur leurs relations avec leurs futurs maris. ». Les dessins de Saint-Ogan sont conformes à ce stéréotype.

la plupart du temps pour illustrer la bêtise de la domestique. Comparons ce dessin de *L'Intransigeant* (fig. 13, 28 mai 1921) à celui du *Petit Journal* (fig. 53, 19 mars 1927). Ils ont été publiés à six années d'écart (1921 contre 1927), dans deux journaux différents (*Le Petit Journal* et *L'Intransigeant*), mais de même type (des quotidiens nationaux à grand tirage). Néanmoins, ils ont une similitude forte qui est, justement, le « genre » auquel ils appartiennent, le motif générique employé, la scène domestique entre une bonne et sa maîtresse. Cette similitude dresse un certain nombre d'attendus qui sont autant de signes immédiatement compréhensibles par le lecteur : l'intérieur d'une cuisine avec le manteau de la cheminée d'évacuation et quelques détails récurrents comme le moulin à café ou, plus logiquement, la tenue caractéristique de la domestique. À partir d'un objet identique Saint-Ogan choisit une variation comique. Ici, la différence la plus patente est que dans le dessin de 1921, l'humour se fait au détriment de la maîtresse, et dans l'autre cas au détriment de la bonne.

L'emploi de stéréotypes et la construction de grands thèmes génériques servent d'abord les ambitions artistiques du dessinateur. Ces stratégies lui permettent de se construire un univers qui, autant que son style graphique, le rend familier aux yeux du public.

Transposition, variation et copie : une stratégie éditoriale

L'emploi de stéréotypes et la construction de genre, pouvant donner lieu à des variations thématiques, est le point de départ d'une pratique du réemploi extrêmement présente chez Saint-Ogan. Nous distinguons deux niveaux de réemploi : la transposition et la copie.

La transposition consiste à réutiliser un gag d'un support à l'autre en faisant varier légèrement la mise en scène du gag. Le cas le plus fréquent est la transposition d'un gag dans un dessin différent. Il démontre l'existence d'un fonds commun de gags interchangeables, où les protagonistes n'ont parfois pas besoin d'être profondément définis. C'est le cas entre le gag du *Journal Lumineux* (fig. 140 - vers 1921) et celui paru le 7 octobre 1925 dans *Le Petit Journal* (fig. 51). Le sujet comique est le même : il relève du genre du mot d'enfant, ici l'enfant croyant moquer l'idiotie de son professeur qui passe son temps à lui poser des questions. Les termes exacts du gag varient : dans le dessin de 1925, l'enfant donne un exemple (la découverte de l'Amérique). Mais les traitements graphiques diffèrent également. Dans le premier cas, c'est une scène domestique où est repris le motif graphique de la vieille femme (on retrouve le basset, un chien fréquemment représenté chez Saint-Ogan, ainsi que les meubles à l'incertaine perspective typique des débuts du dessinateur). Dans le second cas, le dialogue se passe dans la rue, entre l'enfant et sa gouvernante (et ce sont cette fois les motifs de la scène de rue qui sont invoquées : le policier, la chaussée signifiée par un trait, les passants et des enfants).

Saint-Ogan ne se limite pas à la transposition d'un même thème : il connaît également la pratique inverse de transposition d'une même mise en scène au service d'un gag différent. Un bon exemple en est donné par la comparaison entre un dessin du 4 août 1923 (fig. 1) et celui daté de mai 1921 (fig. 4). Les similarités entre les deux dessins sont d'abord

purement génériques : les deux relèvent de la scène domestique de dispute entre un mari et sa femme, avec une variation légère dans la mesure où le dessin de 1921 montre un mari secoué par le vase qu'il vient de recevoir sur le crâne, tandis que le mari du dessin de 1923 reste stoïque. Mais au-delà de l'appartenance à un même genre, les deux dessins contiennent un même motif : la table renversée qui sépare les deux époux. L'identité entre les deux dessins (l'emplacement du fauteuil, l'horloge à terre...) est de ce point de vue remarquable et suppose que Saint-Ogan possède une série de modèles graphiques réutilisables. Cet usage n'est pas isolé chez lui : on le retrouve dans ces deux dessins publiés à trois mois d'intervalle dans deux journaux différents (fig. 207). La position des deux hommes, leurs costumes, le fauteuil, suppose une inspiration commune. Seule change la légende qui inverse la position du rieur.

La copie combine transposition graphique et transposition du gag. Statistiquement et sur le long terme, cette pratique est plus fréquente que les simples variations génériques, graphiques ou comiques mises en évidence plus haut. Le procédé est intentionnel. Si nous le devinons au vu de la fréquence de cette pratique, nous en avons la confirmation grâce aux archives consultées. En effet, dans ses cahiers, Saint-Ogan signale lui-même les réemplois en précisant, pour chaque dessin, les autres journaux ayant accueilli le même gag. On peut le voir sur ce gag (fig. 11) originellement publié dans *L'Intransigeant*, puis repris dans *Le Petit Parisien* (P.P.), et enfin dans *L'almanach de La Meuse* (alm. Meuse). Le « 6 » après les initiales P.P. indique le cahier dans lequel se trouve le second dessin : le cahier 6. La pratique est de fait totalement assumée par le dessinateur. Nous pouvons supposer que ce système lui servait en amont pour trouver des idées de gags dans ses vieux dessins tout en évitant de réutiliser le même gag dans le même journal.

En quoi consiste exactement la pratique du réemploi intégral chez Alain Saint-Ogan ? Prenons en exemple trois gags publiés successivement dans *L'Intransigeant* le 31 mai 1921, dans *Le Petit Parisien* le 15 juillet 1922 et dans *Excelsior-Dimanche* en juin 1923 (voir fig. 208). Le gag peut se résumer ainsi : un dialogue dans un bal entre un cavalier, jeune homme chétif, et sa cavalière, une femme corpulente. Cette dernière dit « fondre » à cause de la chaleur, et la réplique du cavalier est « puissiez-vous dire vrai, madame ». L'humour vient ici de la mise en rapport du texte dialogué, et du dessin.

Le réemploi se fait dans trois journaux différents, à un an d'intervalle à chaque fois. La répétition n'est pas parfaitement exacte, mais donne lieu à trois légères variations dans la composition graphique du sujet. Ce qui compte n'est pas tant le gag que la façon de le traiter. Le premier dessin a une composition assez simple : le couple principal au premier plan, un couple secondaire derrière eux permettant de situer la scène dans un bal mondain. La grosse femme est de dos tandis que le « petit jeune homme » nous fait face, comprimé entre sa cavalière et l'autre couple. Le second dessin diffère des deux autres par son inscription au sein d'un ensemble de gags sur le thème du bal. Le décor indique cette fois un bal populaire, en plein air, et la scène est déjà plus complexe, puisque le couple du gag est cette fois entouré de trois autres couples dansants, autant de prétexte

pour dessiner des personnages désarticulés que Saint-Ogan apprécie. Le troisième dessin reprend la composition du premier en y ajoutant un orchestre de jazz. De plus, Saint-Ogan utilise quelques symboles pour animer la scène : les notes de musique et les spirales indiquant le mouvement des danseurs.

Il s'agit de trois variations sur des archétypes où les différences entre les trois compositions peuvent être mises en rapport avec la publication qui les accueille : le public bourgeois de *L'Intransigeant* est plus familier des bals mondains, celui, plus populaire, du *Petit Parisien*, des fanfares municipales, et enfin les danseurs d'*Excelsior-Dimanche* sont moins socialement marqués. Vient s'ajouter la contrainte posée par l'espace accordé à Saint-Ogan : une vignette dans le cas de *L'Intransigeant* et d'*Excelsior-Dimanche*, une bande horizontale dans le cas du *Petit Parisien*. Le réemploi, même intégral, s'accompagne souvent d'une recomposition du gag qui change de décor et de personnages mais qui reste, en substance, le même. Il est encore possible de le retrouver dans ce bandeau-titre réalisé par Saint-Ogan pour la page du dimanche du *Petit Journal* : les personnages caractéristiques du cavalier chétif et de la grosse femme reviennent une fois de plus (fig. 50).

Le réemploi de stéréotypes génériques peut s'expliquer par des raisons artistiques d'inscription dans une tradition et de construction d'un univers personnel. Le réemploi par transposition et par copie est plus directement une stratégie de production de la part de Saint-Ogan liée aux contraintes du contexte de production du dessin de presse que nous avons défini par trois caractéristiques : des contraintes financières, des contraintes matérielles et des contraintes d'usage liées au public de masse⁶¹. Sur le plan financier, Saint-Ogan doit réaliser un grand nombre de dessins pour pallier la rémunération aléatoire de sa profession. Le meilleur moyen de produire vite est d'avoir un stock de gags et de motifs graphiques réutilisables. Si nous n'en avons pas la preuve, nous supposons que Saint-Ogan conservait avec lui des modèles de gags et d'images qu'il pouvait recopier rapidement. D'un point de vue éditorial, il nous faut rappeler que ces dessins ne disposent pas d'une attention et d'une mise en valeur idéale dans leur principal espace de diffusion, la presse quotidienne. Ils n'y sont pas diffusés comme œuvre originale et n'ont pas lieu de se renouveler systématiquement. Enfin, la répétition de mêmes dessins s'explique par l'inscription dans une culture de masse propre à encourager une forme de normalisation de la production de dessin d'humour. Le réemploi s'assume alors comme la traduction extrême du principe selon lequel le créateur doit proposer au public des images connues pour lui plaire.

Le contexte de production de la grande presse facilite ces pratiques. La pratique ambulante du dessinateur de presse laisse supposer qu'il lui arrive de présenter le même dessin à deux journaux. Le peu d'attention porté par les journaux aux dessins qu'ils publient et la tendance des dessinateurs à participer à plusieurs journaux en même temps ne peut que les encourager à livrer un même dessin à des journaux différents, en sachant bien que la supercherie, dans l'hypothèse même où elle serait blâmable, ne sera pas repérée. Le

61. Voir chapitre 1.

réemploi est soit décalé dans le temps (plusieurs mois, voire années, s'écoulent avant le dessin soit réemployé), soit décalé dans l'espace (le dessin circule à une échéance brève, mais d'un journal à l'autre). Le dessin d'humour, tel que conçu par la grande presse, est un produit de consommation brève : aucun lecteur ne se rendra compte que l'humoriste se répète d'une année sur l'autre. Par ailleurs, du point de vue des rédactions qui publient les dessins de Saint-Ogan, le réemploi peut être accepté comme un moyen de créer une forme de familiarité qui fidélise le client. Professionnellement, le réemploi est totalement justifiée pour un dessinateur de presse.

4.3.2 Dans le dessin pour enfants : la généralisation d'un principe de variation narrative

Pratique née au sein du contexte de production spécifique au dessin de presse, le réemploi continue d'être utilisé par Saint-Ogan après son passage dans la création pour enfants. En apparence, le maintien de cette pratique pourrait surprendre. En effet, parmi les trois contraintes qui présidaient à la mise en place d'une stratégie de réemploi, au moins deux n'ont plus lieu d'être dans ce nouveau contexte. La place accordée au dessin est bien plus importante dans les supports pour enfants : même si un *strip* de *Prosper l'ours* dans *Le Matin* demeure une forme courte de dessin de presse, au moins est-il régulier. Quant à d'autres séries comme *Zig et Puce* ou *Mitou et Toti*, elles ont droit à des pleines pages ou à des albums entiers. De la même façon, l'argument de la précarité financière vaut moins pour la création pour enfants : entre 1925 et 1937, Saint-Ogan est un dessinateur pour enfants régulier de *Dimanche-Illustré*, entre 1933 et 1939 il exerce dans *Le Matin* et dirige son propre journal *Cadet-Revue*. Il devient donc difficile de concevoir le réemploi comme une pratique née d'un besoin de produire beaucoup pour s'assurer un revenu minimal. En revanche, l'inscription dans une culture de masse est toujours une raison plausible de cette stratégie de production : les séries pour enfants de Saint-Ogan sont publiées dans des journaux à grand tirage ou chez des éditeurs grand public comme Hachette.

Un autre obstacle pourrait s'opposer au déploiement du réemploi dans la création pour enfants : les œuvres brèves y sont plus rares. Dans le dessin de presse tel que Saint-Ogan le pratique avant 1927, l'unité de base qui définit une œuvre est simplement le dessin, unique et isolé. Dans le dessin pour enfants, cette unité est donnée par l'histoire. La potentialité du réemploi en devient plus complexe. Le phénomène de répétition s'en trouve réduit. Ces œuvres étant des œuvres longues, elles mettent en scène un récit, une intrigue, et donc des motifs moins directement répétables, là où un dessin unique peut être copié tel quel sans trop d'efforts.

Pourtant, le réemploi est bel et bien présent dans les œuvres pour enfants, et les caractéristiques qui pouvaient apparaître comme des obstacles sont en réalité contournées et intégrées à la pratique qui se diversifie davantage que dans le cas du dessin de presse, déclinant les trois niveaux précédemment identifiés selon des modalités différentes. Ces

modalités de réemploi correspondent à la variété de l'investissement de Saint-Ogan dans la création pour enfants, à cette diversification vers d'autres supports et vers d'autres genres de récit. Ainsi, la transposition est toujours présente mais devient plus complexe car si un gag unique peut ponctuellement être réemployé, il lui arrive de reprendre aussi toute une intrigue. La pratique du réemploi s'adapte à des œuvres plus complexes et de plus grande taille. Les possibilités de variation sont beaucoup plus grandes.

Finalement, ce qui disparaît est la pratique de la copie. Les œuvres sont trop complexes et paraissent sur des supports trop différents les uns des autres pour être purement et simplement copiées mot pour mot, image par image. Nous pouvons l'observer à travers deux exemples. La série *Mique et Trac*, paraissant en 1925 dans *La Semaine de Suzette* (fig. 172), est reprise par Saint-Ogan sous un autre titre, *Minette et Mirza* dans *La Meuse* en 1926 (fig. 211a). Les deux séries sont pratiquement identiques : elles racontent la course-poursuite domestique entre un chat et un chien. Les gags sont repris tels quels, mais quelques éléments diffèrent. La seconde série est muette alors que la première, pour se conformer à la forme de récits en images publiés dans *La Semaine de Suzette*, comprend des dialogues sous l'image. Le souvenir de *Mique et Trac* resurgit en 1935 lorsque Saint-Ogan crée *Les aventures de Serpentin* pour *Cadet-Revue*, une série dérivée de *Mitou et Toti* : il reprend le même principe d'une poursuite entre un chat et chien. Mais cette fois se mêlent formellement les bulles et un récitatif qui accompagne certaines scènes. Vient aussi s'ajouter une colorisation différente de l'original et un style graphique qui, en dix ans, a largement évolué. Enfin, les gags de *Mique et Trac/Minette et Mirza* sont repris en 1940 dans *Benjamin*, cette fois-ci sans titre particulier.

En revanche, la série *Zig et Puce* a connu un phénomène de republication : quelques épisodes reparaisent dans *Benjamin* durant les années 1940. Il s'agit de la reprise de planches parues dans *Dimanche-Illustré* autour de 1933. L'examen minutieux des planches (fig. 206) révèle que la reprise, en noir et blanc, ne peut pas être la reproduction matérielle des planches originales de 1933. Il y a eu, de la part de Saint-Ogan ou d'un de ses collaborateurs de *Benjamin*, un travail de recopie extrêmement précis. Les détails qui varient d'une version à l'autre sont infimes (une moustache qui s'épaissit, un nez déplacé sur le visage) et supposent l'usage d'un calque d'une planche à l'autre (ou un calque à partir des originaux conservés par Saint-Ogan). La différence entre les deux tient simplement à l'usage de la bichromie dans un cas, et du noir et blanc dans l'autre. Cette copie est un cas unique dans l'œuvre pour enfants de Saint-Ogan. Elle est à distinguer des autres phénomènes de réemploi qui, parce qu'ils se produisent entre des supports dont les pratiques éditoriales diffèrent, impliquent généralement un travail de transposition, soit par la modification des dessins et des personnages, soit par des jeux de variation.

La transposition, du gag à l'intrigue

Dans le dessin de presse, le phénomène de transposition agissait surtout au niveau de l'unité donnée par le gag unique et isolé. Réutilisée dans le cadre d'intrigues plus longues

du dessin pour enfants, la transposition connaît deux niveaux : le réemploi de gags se maintient, et s’y ajoute la reprise d’intrigues entières.

La conception par Saint-Ogan de séries à gags spécifiquement destinées aux enfants peut conduire à des transpositions identiques à celles du dessin de presse. Un gag fréquent, qui parcourt l’ensemble de la série dans ses diverses déclinaisons, est le gag de la panique provoquée par un pingouin Alfred déguisé. Il s’agit d’une des multiples variations sur un des principes comiques de la série : les catastrophes provoquées par Alfred. On le trouve ainsi dans un des premiers gags de la série où Alfred, enfermé dans une valise, provoque une panique à Haïti en faisant bouger la valise, faisant croire à la présence du diable (fig. 109). Ce gag, élémentaire dans sa construction initiale (et basé lui aussi sur le stéréotype de l’indigène naïf), sera raffiné dans une version ultérieure (fig. 113) où Alfred, tombé dans un bac de mélasse puis de cardons, est pris par les habitants d’un village pour un ornithorynque échappé d’une ménagerie. Saint-Ogan réutilise le même gag près de trente ans après dans l’album rose d’Hachette *Zig, Puce et Alfred* en 1952 chez Hachette : le principe de la transformation progressive d’Alfred en monstre, après un bain dans de l’huile de moteur puis dans des cardons, est le cœur même de l’intrigue de cet album illustré aux couleurs vives (fig. 185). Dans ce gag, le comique vient à la fois du processus de transformation d’Alfred, suite de rebondissements comiques, et dans la réaction démesurée des habitants qui pensent avoir affaire à un monstre ou au diable ; l’occasion, pour Saint-Ogan, de développer des scènes de foule et de rue, ou des dialogues amusants issus de son art de dessinateur de presse, comme celui où les habitants, discutant entre eux, amplifient progressivement l’ampleur du danger. Le même gag sera réutilisé dans *Prosper l’ours* en 1935 (fig. 36), mais selon un principe inversé : c’est l’humain Toutoune qui, après avoir subi les mêmes mésaventures que le pingouin, est pris pour un gros chien, ce qui lui permet d’échapper à une foule d’animaux hostiles.

Un autre motif régulièrement réutilisé connaît des variations plus larges : c’est le gag de la tribu sauvage prenant un des héros pour un dieu, gag basé sur le procédé du quiproquo et plus ou moins développé selon les versions. Saint-Ogan l’emploie dès les premières planches de *Zig et Puce* en juin 1925 (fig. 101 et fig. 102). Le gag est alors décliné en trois temps : le temps du quiproquo (Zig et Puce se déguisent en « Nègres » au moyen de charbon et sont vénérés parce que leur peau est « très noire »), puis, la supercherie étant découverte à cause de la pluie, c’est cette fois Zig qui parvient à subjuguier les Nègres par des jongleries. Enfin, le quiproquo rebondit quand plusieurs tribus tentent de s’emparer du « petit roi blanc »⁶². Le principe comique de ce gag est repris dans l’épisode inédit en album et publié dans *Le Petit Parisien* en 1936 « Zig et Puce et le poulain » : c’est d’abord Puce qui est pris par les indigènes de l’île de Pâques pour le dieu Tanga Manu ; Zig fait alors passer Alfred pour le dieu-oiseau Maké-Maké (fig. 66). On remarquera d’ailleurs que, visuellement, l’image comique d’Alfred monté sur les épaules de son maître pour faire croire à un monstre hybride est un réemploi d’une image identique de la planche du 4

62. Ce dernier gag sera repris par Hergé dans *Tintin au Congo* en 1930.

juillet 1926 où Alfred monte sur les épaules de Puce pour se faire passer pour un « homme à la tête de pingouin ». Le réemploi est à la fois comique et iconographique. Saint-Ogan utilise une autre fois le gag de la tribu naïve en 1937 dans *Princesse Irmine*, la princesse donnant son nom à l'histoire devenant une déesse aux yeux de la tribu des Rocky-Cabos. La reprise du gag l'inscrit dans des intrigues différentes (tribulations en Afrique noire dans le premier cas, indigènes du Pacifique dans les deux autres) et en fait une péripétie qui a un sens dans la narration et n'est plus un gag isolé. Dans *Princesse Irmine*, le quiproquo s'étend sur plusieurs épisodes qui voient Irmine manquer d'être sacrifiée par la tribu avant d'être sauvée par des marins européens qui la recueillent, parmi lesquels son futur fiancé.

Le réemploi de gag n'est pas qu'une simple copie mais un jeu de variations. Dans les deux cas présentés ici, Saint-Ogan ne reprend pas à l'identique le gag mais le retravaille, soit en changeant quelques éléments (les Nègres deviennent des Polynésiens, la figure de l'homme-oiseau est réemployée d'un autre gag), soit en inversant complètement le sens du gag, comme dans le passage entre *Zig et Puce* et *Prosper l'ours*.

Plus que le réemploi de gags, c'est le réemploi d'intrigues entières qui caractérise la pratique dans le dessin pour enfants. Le changement d'échelle narrative du dessin à forme brève au récit long a une incidence sur la pratique du réemploi. Chronologiquement, elle se produit en deux phases. La première phase a lieu lorsque Saint-Ogan devient rédacteur en chef de *Cadet-Revue*, puis de *Benjamin* entre 1935 et 1945. Il lui faut alors remplir ses deux hebdomadaires de séries, et il s'en va assez largement puiser dans des séries existantes. Nous avons déjà vu le cas de *Serpentin*, reprise de l'ancien *Mique et Trac*. Mais d'autres échos se créent, comme entre *Toui-Toui* (1935) et *Trac et Boum* (1940). Le début de l'histoire est la même : deux personnages du pays des fées (Toui-Toui et le magicien Merlon ; les lutins Trac et Boum) se retrouvent sur Terre avec des artefacts du pays des fées. Les objets magiques provoquent naturellement des catastrophes. Le gag du tapis volant (fig. 153) est ainsi déjà présent dans *Toui-Toui*. Les variations sont minimales : dans *Toui-Toui*, les héros sont volontairement envoyés sur Terre par leurs congénères tandis que dans *Trac et Boum*, l'arrivée des artefacts chez les humains est consécutive à un accident du train volant du pays des fées. Mais la suite de l'histoire déroule la même chaîne de gags autour des catastrophes provoquées par les artefacts : une baguette magique qui transforme en animal, une bague qui oblige à dire la vérité, un tapis volant, etc. . . L'ordre est strictement le même, et au sein d'un gag, la mise en case est reprise telle quelle, seuls changent les détails de l'histoire (identité des personnages) et les caractéristiques du support (couleur contre noir et blanc), comme ici autour du gag de la bague de vérité (fig. 215a). En revanche, *Trac et Boum* ne se limite pas aux gags de *Toui-Toui* et se poursuit ensuite vers d'autres intrigues.

Mitou et Toti, série matricielle

Une seconde phase de réemploi d'intrigues, beaucoup plus systématique, commence à la Libération : la plupart des séries originales créées par Saint-Ogan après cette date

sont des réécritures de séries d'avant-guerre. À cet égard, il convient de souligner l'importance de la série *Mitou et Toti* pour la carrière de Saint-Ogan : créée en 1932 pour la marque Ovomaltine, puis série-phare de *Cadet-Revue*, cette série qui prend d'abord la forme d'albums illustrés constitue une manne d'intrigues sans cesse réemployées par Saint-Ogan.

Les différents épisodes de *Mitou et Toti* parus entre 1932 et 1940 génèrent ainsi de nombreux réemplois. Les fascicules publicitaires *Mitou et Toti* créées pour Ovomaltine (et republiés dans *Dimanche-Illustré*, puis en album Hachette) vont servir de réservoir d'intrigues à de nombreuses autres séries comme *Trac et Boum* à partir de 1942, dans *Nizette et Jobinet* en 1948... La construction même de ces fascicules expliquent le foisonnement des réemplois : il s'agit d'une suite d'aventures dans des univers magiques variés (pays des fées, pays des jouets, pays des animaux), chacun pouvant être réemployé indépendamment. L'épisode *Mitou et Toti à travers les âges*, un des épisodes les plus célèbres de la série, paraît en 1935 dans *Cadet-Revue*. Il connaît des transpositions sous d'autres formes (fig. 214), mais aussi des réemplois sous d'autres titres, comme *Dani et Martinette* (1949) qui reprennent des pans entiers de l'intrigue lors d'un voyage dans le temps, à l'image de cette reprise de l'épisode médiévale des feux de la Saint-Jean. Cet épisode connaîtra une très grande postérité puisque l'émission radiophonique de 1958 *Cric et Crac à travers les siècles*, déclinée en albums illustrés, reprend les mêmes étapes temporelles que l'intrigue de *Mitou et Toti à travers les âges* : le futur, la Révolution française, le Moyen-Age, les temps préhistoriques (d'où ils ramènent, comme dans *Mitou et Toti*, un homme préhistorique), le Second Empire, la Belle Époque. Enfin, l'intrigue du *cirque de Mitou et Toti*, autre épisode paru dans *Cadet-Revue* en 1938 puis décliné en album, sera reprise presque à l'identique dans *Cyprien et Gédéon* (1948)

Dans tous les cas, il s'agit de reprises de l'intrigue et de ses étapes ou d'épisodes spécifiques de cette intrigue. En revanche, la mise en forme des images, l'organisation des épisodes peut varier, et en cela le réemploi est moins direct que dans le cas des dessins de presse. Il correspond bien aux particularités de l'adaptation de Saint-Ogan au dessin pour enfants, avec la construction d'intrigues longues et non plus de gags courts où les potentialités de variation sont plus larges.

D'un support à l'autre : l'adaptation masquée

L'une des particularités de l'inscription de Saint-Ogan au sein de la culture enfantine influence sa pratique du réemploi : la compréhension multimédiatique du champ. Les exemples de réemploi évoqués jusqu'ici découlaient directement d'une pratique de la copie née dans le champ contraint du dessin de presse. L'ouverture à la création pour enfants redonne au réemploi un sens différent. Nous différencions ici deux processus : l'adaptation et le réemploi. L'adaptation est un travail de transposition d'une même histoire d'un support à l'autre tandis que le réemploi est une pratique de réutilisation d'une intrigue ou d'un gag dans le cadre d'une histoire différente, cette histoire pouvant se déployer sur

un autre support que celui de l'œuvre d'origine. Les exemples qui vont nous occuper à présent sont des exemples de réemploi entre deux œuvres de supports différents et dont l'une n'est pas explicitement l'adaptation de l'autre.

Dans certains cas, le travail de transposition de l'œuvre originale consiste en une modification formelle à partir d'un même média, le dessin. Nous en avons croisé deux exemples : le passage du gag en une planche d'Alfred transformé en ornithorynque au format de l'album rose d'Hachette *Zig, Puce et Alfred*, ou encore le passage du roman illustré *Mitou et Toti à travers les âges* à la bande dessinée *Dani et Martinette*. Dans les deux cas, il s'agit, dans un sens puis dans l'autre, de s'approprier différemment l'histoire. La narration de l'épisode « L'ornithorynque » passe d'abord par la succession des images : pour montrer la montée de l'inquiétude au village, Saint-Ogan développe un dialogue sur trois cases (cases 7 à 9) qui décrit la transformation subie par Alfred (bec d'oiseau, poil, pattes palmées) et prépare la chute : la rencontre tragique du pingouin défiguré avec la population, et la méprise qui s'ensuit (un dessin de vrai ornithorynque surmonte le bandeau-titre pour informer les jeunes lecteurs de l'aspect réel de cet animal). Saint-Ogan se plie ici au format d'une planche de douze cases avec bulles, uniquement dialoguées, format traditionnel de *Zig et Puce*. Dans l'album rose de 1952, outre un plus grand soin apporté aux dessins et aux couleurs, plus variées et somptueuses, Alfred ne parle plus, les dialogues sont très rares et remplacés par un narrateur ironique qui prend davantage de temps pour décrire, par exemple, l'orgueil ridicule du maire : « Monsieur le maire [...] prend la tête du cortège que forme les courageux chasseurs partant héroïquement à la recherche de la bête ». Ce qui compte dans le format de l'album illustré est moins la construction d'un gag rapide et efficace qu'un texte soigné, davantage dilué, et finalement sans chute car la rencontre finale n'a pas lieu, Alfred perdant vite sa pelure dans le cours de l'album. Ici la pratique du réemploi débouche sur une réécriture de la scène initiale plus que sur une simple copie.

Un bon exemple de réemploi transmédiatique par Saint-Ogan lui-même est donné par les émissions radiophoniques réalisées par Saint-Ogan avec René Blanckeman et Arlette Peters sur Radio-Luxembourg dans les années 1950. Comme dans la plupart de ses œuvres de l'après-guerre, Saint-Ogan y réemploie des intrigues et des gags de l'avant-guerre. Cela commence par le thème même de l'émission : le « paradis des animaux » est un motif récurrent des récits de Saint-Ogan, déjà exploité dans *Zig et Puce* (où Alfred finit par se retrouver) et surtout dans *Prosper l'ours*. Les émissions sponsorisées par la Vache qui rit lui donnent ainsi l'opportunité de développer un récit autour d'un thème qu'il n'avait jusque-là traité que de façon ponctuelle. Or, pour alimenter les aventures de la Vache qui rit et du lapin Janou au Paradis des animaux, Saint-Ogan va puiser dans ses intrigues antérieures, fidèle à sa technique du réemploi⁶³. Ainsi dans la treizième émission, le héros Janou le lapin rencontre un petit garçon qui lui propose de jouer aux cartes et aux dés. L'épisode reprend presque à l'identique un épisode de *Manou et la petite fée* de

63. Nous nous reportons aux scripts des émissions conservés par Saint-Ogan dans le Ca55/57.

1946 où Manou, transporté avec la fée aux pays des jouets, rencontre un petit garçon semblable qui s'avère être... le démon du jeu. Les deux épisodes (fig. 216), graphiques et radiophoniques, reprennent une intrigue identique avec la même révélation finale à valeur didactique (le démon du jeu est dangereux). Mais ils varient, naturellement, dans la forme, entre art graphique et art radiophonique : lorsque les cartes à jouer apparaissent dans *Manou*, Saint-Ogan les représente de façon allégorique, comme des cartes vivantes qui sont une véritable armée. La même analogie entre les cartes et une armée est réalisée dans l'émission par l'emploi d'une musique militaire et un speaker décrivant l'arrivée des cartes comme un défilé. Le mécanisme de transposition consiste ici à utiliser les ressources du média d'arrivée pour exprimer les mêmes idées que dans le média de départ.

Importance de la dimension générationnelle du dessin pour enfants

Qu'est-ce qui peut expliquer le maintien et l'adaptation d'une pratique de réemploi dans le contexte du dessin pour enfants ? Un critère qui n'existait pas forcément dans le cas du dessin de presse peut l'expliquer : le critère générationnel. L'une des caractéristiques de la culture enfantine est de fonctionner selon un principe de renouvellement générationnel constant : une œuvre s'adresse au public d'enfants d'une génération donnée. Dix ou quinze ans après, l'arrivée d'une nouvelle génération apporte un public neuf. Le réemploi s'en trouve facilité. Si certains auteurs choisissent de grandir avec leur public initial, et donc de renouveler sans cesse leurs œuvres en passant de goûts d'enfants à des goûts d'adultes, Saint-Ogan se montre fidèle à une tranche d'âge, qui n'est jamais clairement définie (mais que l'on peut situer entre 7 et 16 ans, jusqu'à l'adolescence). Le critère de l'âge comme cause de la pratique du réemploi dans le champ de la création pour enfants s'observe quand on analyse sa périodisation sur la longue durée. Saint-Ogan commence à pratiquer le réemploi de façon régulière dans ses œuvres pour enfants à la fin des années 1930 : l'album *Zig et Puce ministres* paru en 1938 est la reprise des aventures de *Jakitou* publiées dans *Cadet-Revue* deux ans avant ; *Trac et Boum* est une reprise de *Toui-Toui* puis des premiers *Mitou et Toti*, deux œuvres parues cinq ou six ans auparavant. Le premier cycle de réemploi massif (la plupart des œuvres des années 1940, pendant et après la guerre, sont des réemplois d'œuvres d'avant-guerre) commence donc une quinzaine d'années après les débuts de Saint-Ogan dans la création pour enfants, soit l'espace d'une génération. Il est alors évident que les lecteurs qui suivent à la radio *Cric et Crac à travers les siècles* en 1958 ne peuvent se douter que Saint-Ogan réutilise une intrigue déjà employée vingt-cinq ans avant avec d'autres personnages, *Mitou et Toti*.

4.3.3 Rôle du réemploi dans la circulation des œuvres entre publics

De la même façon, le réemploi peut devenir un mécanisme de circulation intergénérationnel. Afin de comprendre ce processus de circulation, nous allons nous concentrer le

réemploi de gags uniques. Nous avons vu que dans le cas du dessin de presse, l'unité du réemploi était le gag, et qu'elle demeurait valide, quoique moins présente, dans le cas de la création pour enfants. Nous souhaitons montrer ici en quoi Saint-Ogan interprète et utilise le gag comme un motif intergénérationnel.

***Monsieur Poche*, une série à gags qui attire les réemplois intergénérationnels**

La série *Monsieur Poche* est propice à une circulation intergénérationnelle par son support de diffusion, mais la pratique du réemploi est un autre moyen de produire une œuvre pour adultes dans un contexte de publication infantin. Par comparaison avec d'autres séries pour enfants de Saint-Ogan, comme *Zig et Puce* ou *Mitou et Toti*, son intérêt ne réside peu ou pas du tout dans l'aventure ou dans l'évasion ; dans *Trac et Boum*, le jeu sur le pays des fées permet un certain renouvellement des gags. Au contraire, *Monsieur Poche* est entièrement ancrée dans un univers contemporain non-magique et non-exotique. Pour cette raison, elle est la plus susceptible de s'intégrer à la chaîne des réemplois qui constitue la stratégie de production de Saint-Ogan.

La proximité du personnage de M. Poche avec certains protagonistes malchanceux des gags de Saint-Ogan accentue encore cet effet : Poche peut remplacer n'importe quel bourgeois anonyme de ses dessins de presse. Environ 25% des gags de *Monsieur Poche* sont des réemplois venus d'autres dessins d'humour pour adultes. Mieux encore, *Monsieur Poche* se situe dans un système de réemplois qui voit Saint-Ogan réutiliser un gag conçu dans les années 1920 au sein de diverses séries des années 1930, 1940 et 1950.

La circulation des gags est fréquente entre les séries *Monsieur Poche*, *Monsieur Touratour* et *Potage*, dont les mécanismes humoristiques, à partir d'un héros récurrent, sont sensiblement identiques. Prenons appui sur l'exemple idéal d'un gag qui est non seulement réemployé plusieurs fois comme dessin d'humour dans la presse quotidienne, puis dans *Monsieur Poche* et ensuite dans d'autres séries, dont *Monsieur Touratour* (fig. 135). Tous les gags ne connaissent pas un tel succès et nous l'avons choisi pour sa forte récurrence chez Saint-Ogan, dans des espaces différents, là où la plupart des autres exemples de réemploi se limitent généralement à deux ou trois reprises. Le gag obéit à un mécanisme classique du comique de situation chez Saint-Ogan : lors d'un dialogue, un homme émet une déclaration péremptoire qui se trouve infirmée par la chute du gag. Ici, en l'occurrence, l'homme se prétend imperméable à toute forme de superstition populaire et la dernière case lui donne tort en le dévoilant comme un être tout aussi superstitieux que ceux qu'il critique. Ce gag, pour fonctionner, doit se dérouler sur au moins deux cases (l'affirmation/l'infirmité). Dans la version initiale parue le 26 août 1922 dans *Le Petit Parisien*, il fonctionne sur quatre cases (fig. 212a). Saint-Ogan en livre une seconde version pour *L'Intransigeant* qui paraît le 15 septembre 1924, version sensiblement différente en six cases dans laquelle, sur un principe humoristique identique, il parvient à varier les personnages et la narration en insérant un double niveau de récit (fig. 212b). Ce même gag va se retrouver, dans une version encore différente, dans la série *Monsieur Poche* (fig. 135).

L'idée d'un homme péremptoire mais ridicule, sous-entendue dans les deux gags précédents, s'incarne dans la figure de Monsieur Poche tandis que le jeune Ratafia fait office à la fois d'interlocuteur et de « superstitieux ». Par rapport aux autres supports, dans *Dimanche-Illustré* Saint-Ogan dispose d'un espace plus vaste et même de la couleur. Le gag se décline sur toute une page, durant dix cases qui permettent de donner une ampleur au discours de Poche, et donc d'accentuer encore l'effet comique procuré par la chute. Saint-Ogan emploie une nouvelle fois le même gag dans une série d'après-guerre, *Monsieur Touratour*, dans une sorte de synthèse entre la version initiale du *Petit Parisien*, dont le titre est repris, et celle de *Monsieur Poche* (fig. 212c). Saint-Ogan fait appel une dernière fois à ce gag dans son journal pour enfants *Cadet-Revue* (fig. 212d).

La pratique du réemploi dans *Cadet-Revue*

Lorsqu'il prend la rédaction en chef de *Cadet-Revue* en 1933, Saint-Ogan y dessine la majeure partie des illustrations. Il choisit d'y faire figurer des dessins d'humour isolés au fonctionnement identique à ceux de la presse de divertissement adulte. Le procédé n'est pas nouveau dans la presse enfantine dont le dessin d'humour est un contenu traditionnel, avec son pendant textuel, la « blague ». Une partie de ces dessins sont assurés par d'autres dessinateurs, dont certains, comme Moriss ou Benjamin Rabier, sont par ailleurs spécialisés dans le dessin pour enfants. Mais Saint-Ogan se charge d'un grand nombre de dessins d'humour, soit sous son vrai nom, soit sous le pseudonyme de Michel Lefebvre. Rien de plus naturel alors que de réutiliser la masse de dessins produits dans les années 1920, de les adapter aux exigences éditoriales de sa revue et de les livrer à un jeune public qui, de toute évidence, ne peut avoir conscience du procédé.

Comment Saint-Ogan choisit-il les dessins qu'il reprend dans sa revue pour enfants ? Quelles sont les éventuelles modifications qu'il leur apporte ? Répondre à ces deux questions peut nous permettre de comprendre l'écart que Saint-Ogan se donne dans le passage d'un public à l'autre. De toute évidence, l'introduction de dessins d'humour dans *Cadet-Revue* obéit à des contraintes utilitaires, et non à une compréhension des spécificités d'un public.

Le choix des gags réemployés ne semble pas être réellement pensé par Saint-Ogan ; aucune cohérence ne peut être décelée. Tout au plus peut-on remarquer que, lorsqu'un dessin d'humour est situé en couverture, il s'agit dans la majorité des cas d'un gag qui met en scène un enfant. Encore, cette règle n'est-elle pas toujours respectée. Mais pour ce qui est de l'intérieur du journal, Saint-Ogan emploie toute la variété de ses dessins, que ce soit dans la forme (du dessin muet au dessin légendé), dans l'humour (burlesque, comique de situation, jeu de mots) ou dans les thèmes. Seul restriction : le thème du couple (qui se dispute, qui flirte) est évité. Enfin, l'emploi d'un pseudonyme pour livrer d'autres dessins, donne bien souvent à Saint-Ogan l'occasion de multiplier, au sein même de la revue, les réemplois, à quelques années d'intervalle (voir fig. 213a en 1934 par Michel Lefebvre et fig. 213b en 1936 par Saint-Ogan).

Les modifications apportées lors du réemploi correspondent surtout à l'adaptation aux caractéristiques éditoriales de *Cadet-Revue*. Il est évident que, Saint-Ogan étant rédacteur en chef, il dispose pour ses dessins d'une place beaucoup plus grande. Certains de ses dessins qui, dans leur version précédente, se limitaient à une vignette en bas d'une colonne de texte prennent cette fois la dimension d'une page entière. L'autre changement qu'apporte la publication dans *Cadet-Revue* est le passage du noir et blanc caractéristique des dessins de la grande presse à la bichromie rouge/bleu/noir de *Cadet-Revue* (Saint-Ogan avait déjà eu l'occasion de tester les possibilités de la bichromie pour ses couvertures du Charivari). Certains dessins profitent très bien de ces avantages de taille et de couleur, mais la plupart n'y gagnent pas nécessairement. On le voit, à titre d'exemple, dans le réemploi d'un dessin du *Petit Parisien* (fig. 179) : Saint-Ogan y passe d'une composition en frise horizontale pour s'adapter au carré à une frise verticale et une composition en arc de cercle qu'il apprécie particulièrement.

Conclusion du chapitre 4

Le recours à une analyse de la réception nous permet d'affirmer que l'adresse à l'enfance chez Saint-Ogan n'est pas forcément une donnée évidente et définitive, ni du point de vue du public induit, ni de celui des publics visé et réel. Sa présence dans la presse familiale entretient le doute sur le fait que ses œuvres pour adultes sont lues par des enfants, et inversement ; la pratique du réemploi de gags d'un public à l'autre laisse apparaître une forme de désinvolture face à l'idée que l'enfant a besoin d'œuvres spécifiques. Un certain nombre de cas limites ont ainsi été évoqués au long du chapitre, des œuvres dont la destination apparente n'est pas univoque, soit que leur paratexte, impliquant l'adresse à un public, change en cours de route (*Monsieur Poche*, *Galoche et Bitumet*), soit qu'elles empruntent trop de traits à la culture de l'autre public que celui visé pour ne pas s'y adresser, au moins indirectement (*Princesse Irmine*, *Galoche et Bitumet*). Sans contredire complètement les distinctions dressées dans la partie précédente, ce chapitre nous invite à nous interroger sur la complexité des phénomènes de réception d'une œuvre qui n'est pas, unilatéralement, pour enfants ou pour adultes. L'intérêt de l'exemple de Saint-Ogan est de mettre en évidence les mécanismes de circulation intergénérationnelle qui permettent de contourner le cloisonnement des publics : comment des œuvres originellement destinées à un public peuvent être reçues par un autre.

Les deux pratiques mises en avant par notre étude constituent des stratégies de production complémentaires. La présence dans un hebdomadaire familial est un mécanisme qui invite le public à se transporter vers une œuvre qui ne lui est pas destinée. À l'inverse, à travers le réemploi c'est l'œuvre elle-même qui se déplace dans un support dont la destination est clairement définie. Certaines œuvres connaissent les deux mécanismes successivement : la série *Monsieur Poche* paraît dans un hebdomadaire familial, elle est donc potentiellement lue par des adultes bien que destinée aux enfants, puis son passage

dans *Forces Nouvelles* dans les années 1950 la transporte définitivement dans un support de lecture adulte. Un point commun entre les deux pratiques est de mêler à la dimension éditoriale une dimension esthétique. En ce sens, il est difficile de savoir si Saint-Ogan agit par opportunisme commercial, avec en tête l'idée que s'adresser à deux publics lui permettra d'élargir son audience, ou s'il agit par une impulsion esthétique qui le pousse à expérimenter les possibilités de son art de dessinateur, comme un défi de création d'une œuvre susceptible de plaire à tous. Les deux raisons se mêlent certainement, mais nous voulons retenir à travers l'exemple de Saint-Ogan à quel point les enjeux commerciaux ont un rôle à jouer dans la circulation entre les publics.

En effet, la presse familiale est avant tout le support d'une stratégie commerciale qui vient prolonger la recherche d'un public le plus large possible, présente dans la presse dès le XIX^e siècle. L'évolution des séries que crée Saint-Ogan pour *Dimanche-Illustré*, de *Zig et Puce* à *Princesse Irmine*, doit autant, sinon plus, aux objectifs de l'éditeur qu'aux recherches esthétiques du dessinateur. Par ailleurs, dans *Ric et Rac*, le lien entre Saint-Ogan et l'enfance est utilisé comme argument publicitaire pour *Galoche et Bitumet*, une série pour « grands enfants » dont l'enjeu est certainement de toucher à la fois les enfants, public traditionnel du dessinateur, et leurs parents. La stratégie du réemploi obéit aux mêmes impératifs économiques, cette fois à l'échelle du dessinateur : c'est une façon d'économiser du temps de création en ignorant le cloisonnement traditionnel entre public enfant et public adulte. Si Saint-Ogan a pu nous apparaître, à travers l'éclectisme de sa carrière et son affranchissement des traditions, comme un créateur innovant, il ne faut pas ignorer que cet esprit d'innovation est aussi une forme d'opportunisme visant la recherche d'un public le plus large possible. Cette recherche agit directement sur ses pratiques de créateur.

Chapitre 5

Du dessin pour adultes au dessin pour enfants : différenciation et homogénéisation du trait

L'analyse du style graphique de Saint-Ogan peut nous permettre d'explorer avec plus de précisions la façon dont la circulation des œuvres entre les publics joue sur l'esthétique des œuvres. Nous interrogeons à présent le public induit : pour signifier qu'il s'adresse à tel ou tel public, Saint-Ogan prend-t-il soin d'adopter un style spécifique ? Répondre à cette question suppose l'existence de pratiques graphiques plus spécialement destinées à l'enfant et d'autres réservées à l'adulte. Notre propos sera surtout ici de replacer les images pour enfants de Saint-Ogan dans des traditions historiques et de comprendre l'origine des caractéristiques qui font évoluer son trait : dans lequel des deux champs, dans laquelle de leurs deux traditions, puise-t-il son inspiration principale ?

Le style graphique d'un dessinateur est un élément important de son art, en particulier dans le contexte des dessinateurs humoristes du début du siècle¹. Dans les couloirs du Salon des Humoristes, le trait de Saint-Ogan se reconnaît de celui de Maurice Sauvyre, de Dubout, de Raoul Guérin. Il doit donc posséder des caractéristiques propres que nous allons essayer de mettre en perspective. Si, durant la Première Guerre Mondiale, le style graphique de Saint-Ogan n'est pas encore fixé, il trouve progressivement son originalité

1. Thierry Groensteen donne la définition suivante du style : « Le style graphique est donc une manière de dessiner particulière à un artiste. [...] Un dessinateur, si brillant soit-il, est limité par son style. Non seulement celui-ci est le résultat d'un savoir-faire toujours menacé de se figer en automatismes, mais il passe par un système d'exclusions (ainsi Hergé a-t-il progressivement éliminé toute ombre dans ses dessins). Il fonctionne, en fait, comme un « écran sélectif », au plan technique d'abord, mais aussi au plan psychologique. » (Thierry GROENSTEEN, « Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée », dans : *Neuvième art 2.0* [2012], [en ligne] en cours, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?rubrique77> [visité le 29/06/2014]). L'auteur souligne ici que si le style est un choix du dessinateur, c'est aussi une forme de contrainte.

à partir de 1919 et impose un style qui connaît plusieurs variations durant la carrière du dessinateur.

Mais dans le cadre de notre étude, ce qui nous intéresse est moins de déterminer le style de Saint-Ogan que d'en saisir l'évolution à travers deux critères. Un critère chronologique (comment ce style évolue dans le temps ?), et un critère lié à au public (est-ce qu'il change de style lorsqu'il s'adresse aux enfants ?). L'évolution du trait a-t-il pu être un des facteurs de circulation entre les champs ?

5.1 Un style né dans la tradition du dessin au trait réinterprétée par l'esthétique Art Déco

C'est juste au sortir de la guerre que Saint-Ogan commence à personnaliser son graphisme et à chercher les caractéristiques propres à le singulariser par rapport à ses collègues. C'est à cette époque qu'il choisit un certain nombre de caractéristiques visuelles censées le singulariser.

5.1.1 La tradition du dessin au trait dans le dessin de presse

La principale caractéristique du style de Saint-Ogan, celle qu'il conserve durant toute sa carrière, est le choix d'un dessin au trait stylisé. Ce choix l'inscrit dans une tradition ancienne qui, au moment où il commence à dessiner, prend une importance considérable chez les dessinateurs de sa génération.

La stylisation : un nouveau mode de représentation comique

Qu'appelons nous ici stylisation, et comment se manifeste ce phénomène dans le dessin de presse ? L'analyse que donne Michel Melot de ce qu'il appelle la « schématisation » du dessin d'humour peut constituer une première étape de notre réflexion :

« Réduction de la forme, suppression de tout effet inutile. (...) On croirait que le dessinateur comique s'applique à éliminer tout ce qui peut distraire de l'effet comique lui-même et ne garde plus que le signe essentiel qui permet de reconnaître le personnage et de le situer sommairement, tout l'effet étant réservé au mouvement expressif. »²

Le comique d'un dessin vient de ce que le dessinateur se concentre sur les traits comiques essentiels de ce qu'il veut représenter ; cette règle est à l'œuvre dans la plupart des dessins d'humour. La stylisation se présente alors comme une étape supplémentaire de cette réduction à l'essentiel, appliquée de façon extrême au dessin, c'est-à-dire au mode de

2. Michel MELOT, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg/Paris : Office du livre Bibliothèque des arts, 1975 p. 2.

représentation des objets. Nelly Feuerhahn replace le procédé de la stylisation dans un contexte historique des arts plastiques marqué, au début du XX^e siècle, par l'abandon de l'imitation formelle de la réalité naturelle :

« Le dessin d'humour naît en filigrane de cette intention commune aux novateurs de l'art graphique : donner à lire une représentation mentale du monde plus vraie que celle offerte par le réalisme figuratif. (...) À l'instar de ce qui se passe dans le monde des arts, les innovations graphiques sont nombreuses dans les productions humoristiques. Elles portent sur l'organisation spatiale des motifs et le dépouillement du trait. »³

La stylisation procède d'un mouvement plus général qui apprend aux spectateurs à lire autrement les images et à accepter une schématisation des formes. Dans le dessin d'humour, elle se caractérise principalement par un dépouillement des formes allant volontairement à l'encontre du naturalisme dans le but d'exprimer de façon plus directe l'effet comique. Cette façon de dessiner érige en règle d'or l'économie de moyens : il s'agit d'utiliser le moins de traits possibles, quitte à réduire les objets à des formes simples. Dans le cas de la représentation humaine, qui occupe tout de même la majeure partie des dessinateurs humoristes, le corps est réduit à une silhouette cernée et à un mouvement.

Lorsqu'il y a de la couleur, elle est posée en aplat sur les surfaces ainsi délimitées. Le dessin de couverture de Georges Delaw (1871 ou 1874 - 1929 ou 1939) (fig. 197) pour *Le Rire* emploie à merveille la stylisation : chaque personnage est délimité par une simple ligne tracée en un seul trait de crayon sinueux. Les objets qui composent le décor (voir notamment le fauteuil au premier plan) sont indéfinis et dépouillés de tout ornement complexe. La forme est conçue comme une synthèse graphique mais toujours lisible de ce qu'elle représente.

La stylisation des formes dans le dessin de presse entre les deux siècles

Historiquement, le dessin au trait stylisé est un procédé qui se développe dans le dessin de presse à partir des années 1890. Pour Thierry Groensteen, Caran d'Ache est parmi les premiers à forger un style basé sur l'épure du trait à une époque où ce procédé n'est pas majoritaire (fig. 198). Groensteen décrit ainsi l'évolution du style de Caran d'Ache :

« Au cours de la décennie suivante [1890], Emmanuel Poiré devient vraiment Caran d'Ache. Je veux dire qu'il épure son dessin, éliminant tout détail superflu, et surtout adopte ce trait large et puissant qui le distinguera désormais de tous ses rivaux, même ceux qui, tels Doës, se sont ralliés au dessin au trait. »⁴

3. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 2.

4. Thierry GROENSTEEN, dir. *Les années Caran d'Ache*, [catalogue d'exposition, Musée de la bande dessinée, Angoulême, 21 janvier-3 mai 1998], Angoulême : Musée de la bande dessinée, 1998 p. 2.

Caran d'Ache travaille notamment sur la représentation des silhouettes et est un des premiers dessinateurs à imposer l'idée que l'on peut représenter un personnage simplement en dessinant les contours, sans aucun modelé. L'une des influences les plus probables de Caran d'Ache et des autres dessinateurs utilisant alors le dessin au trait vient de l'Allemagne : les dessinateurs allemands, en particulier ceux du *Fliegende Blätter* (1845-1944) et du *Simplicissimus* (1896-1944) sont connus des dessinateurs français. Le mouvement vers le dessin au trait est un mouvement de fond européen de la fin du XIX^e siècle, qui trouve un écho idéal chez des dessinateurs de presse intéressés par un mode de dessin rapidement exécutable et lisible efficacement.

L'épuration des formes gagne du terrain et se diversifie dans les années 1900 grâce à des dessinateurs aux styles extrêmement différents : Paul Iribe, Joseph Hémard, Jossot, Moriss, Leonetto Cappiello, Gus Bofa. Le point commun entre tous ces auteurs est le dépouillement de la ligne unique formant la silhouette des personnages et des objets, mais chacun l'interprète à sa manière : Jossot tord ses personnages par des traits épais et sinueux très expressifs ; Moriss adopte un style élégant qui rejoint les arabesques Art Nouveau et le rapproche du dessinateur anglais Beardsley. Le mimétisme figuratif est abandonné au profit d'un langage qui se fixe progressivement, avec toujours comme principe directeur la ligne ; le visage se réduit à une série de points, les vagues de la mer sont des ondulations et la fumée une seule ligne sinueuse. Le but est d'exprimer les idées avec le moins de moyens et de formes possibles. On évacue du dessin les décors complexes, les jeux d'ombres superflus, les exagérations faciales, pour se concentrer sur l'essentiel. Ces auteurs cohabitent dans les salons et les journaux avec des dessinateurs pratiquant un dessin plus traditionnel attaché au détail et au naturalisme des personnages et des situations (Adolphe Willette, Jean-Louis Forain ou Albert Guillaume).

C'est avec les années 1920 que l'épuration du trait triomphe. On ne peut ignorer que, en dehors des nombreuses raisons esthétiques et de l'évolution du goût, ce choix d'une économie des moyens graphiques est aussi une réponse à la demande croissante des journaux. Si, au XIX^e siècle, le dessin de presse est encore un travail soigné et rare, publié dans des revues spécialisées, parfois même en couleur, le noir et blanc domine les années 1920. La publication en masse dans des quotidiens s'accommode parfaitement d'un dessin plus épuré, plus facile à reproduire, à la réalisation plus rapide et à la compréhension directe et efficace⁵. Les nouveaux modes de perception suggérés par les avant-gardes picturales ne font qu'accélérer son adoption. Il ne s'agit plus d'admirer un style et un art soigné mais d'exprimer efficacement l'idée drôle illustrant la légende. Les dessinateurs de la génération de Saint-Ogan s'approprient ce nouveau mode d'expression dans une infinité de nuances. Si Christian Delporte attribue à tort la paternité du dessin au trait aux dessinateurs politiques Gassier et Sennep, il est incontestable que ces derniers trouvent dans le choix de la stylisation une façon de rendre plus direct l'impact de la satire graphique

5. Comme le rappelle Christian Delporte, l'abandon de l'ambition picturale et artistique de la part des dessinateurs de presse vient s'ajouter aux raisons matérielles de la généralisation du dessin au trait. ALMEIDA et DELPORTE, *op. cit.* p. 72.

et d'exprimer plus facilement leur message politique.

5.1.2 Maîtres et inspireurs de Saint-Ogan dans le dessin au trait

Style graphique dominant au moment où il commence à dessiner, le dessin stylisé au trait inspire naturellement Saint-Ogan. Les témoignages de sa part sur les dessinateurs l'ayant inspiré sont peu nombreux mais viennent confirmer son attachement à une tradition graphique que la génération qui le précède a su développer. Saint-Ogan cite deux dessinateurs, rétrospectivement, en regardant en 1973 ses dessins des années 1920 :

« Ce n'est pas sans trouble que je retrouve ressortis de l'oubli ces dessins de moi publiés dans *La Dépêche* il y a plus de cinquante ans et, si je crois y découvrir l'influence d'un Paul Iribe ou d'un Joseph Hémard que j'admire beaucoup, je n'arrive plus à comprendre la façon dont je voyais mes bonshommes. »⁶

Joseph Hémard (1880-1961) est l'intermédiaire entre la génération des aînés humoristes et celle de Saint-Ogan. Il commence à publier dans la presse humoristique en 1899 ; après la Seconde Guerre mondiale, il se tourne surtout vers le livre illustré. Paul Iribe (1883-1935), de la même génération qu'Hémard, est un dessinateur plus complet, à la fois dessinateur de presse et dessinateur de mode très actif dans l'éclosion du style Art Déco. Il fonde en 1906 le journal satirique *Le Témoin* dans lequel il promeut un dessin de presse dominé par la ligne et la stylisation des formes, et poursuit cette expérience pendant la guerre avec *Le Mot*, au moment où Saint-Ogan commence à dessiner⁷. Il participe à l'introduction de la ligne-contour et à un traitement graphique en formes posées en aplat (fig. 200).

L'influence de Hémard et Iribe est perceptible dès les dessins que Saint-Ogan réalise dans les années 1910, en particulier pendant la guerre. Ainsi, on peut reconnaître dans le dessin « Gott mit uns » (fig. 72), un traitement des vêtements et des visages proche de celui de Hémard (fig. 199) ou Iribe (fig. 200) : des figures allongées et des silhouettes dessinées par les contours d'un habit traité en une grande surface délimitée par le trait. Ce que Saint-Ogan emprunte à Hémard (fig. 199), de façon très visible, est une manière de traiter la figure humaine en une juxtaposition de larges surfaces vides et sans modelés délimitées par le trait. Le constat est le même entre Iribe et Saint-Ogan : la représentation simplifiée du fauteuil et l'attitude du personnage (fig. 200) se retrouve chez le jeune dessinateur dans les années 1920 (fig. 207). Toutefois, il va se détacher de ces premières influences pour y ajouter des caractéristiques plus personnelles.

6. Alain SAINT-OGAN, *48 planches d'Alain Saint-Ogan : publiées par le créateur de « Zig et Puce » dans « La Dépêche du Midi » de 1921 à 1928 et reproduites d'après les originaux de l'auteur*, Toulouse : Amis de la bande dessinée, 1973.

7. Raymond BACHOLLET, Daniel BORDET et Anne-Claude LELIEUR, *Paul Iribe*, Denoël, 1982.

5.1.3 Réalité et limites de l'influence Art déco chez Saint-Ogan

Le nom de Paul Iribe vient faire le lien entre Saint-Ogan et l'esthétique Art Déco. Les premiers historiens de la bande dessinée qui se sont penchés sur Saint-Ogan ont d'emblée remarqué l'adéquation entre son style et cette esthétique qui se répand durant les années 1920 en Europe et aux États-Unis. Ainsi Pierre Couperie déclare-t-il en 1969 :

« Par beaucoup de côtés, Alain Saint-Ogan se rattache étroitement au style dit « 1925 » ou « Art déco ». On sait que, après la redécouverte des merveilleux raffinements du Modern Style de 1900, « l'Art déco » vient d'être réhabilité à son tour. Alain Saint-Ogan fut émerveillé, nous dit-il, par la naissance de ce style qui le marqua beaucoup, et dont il est une figure importante. »⁸

Il faut replacer cette citation dans son contexte : les années 1960 redécouvrent « l'Art Déco », donnant d'ailleurs à ce mouvement son nom définitif, et Couperie est sans doute influencé par l'engouement de sa propre époque. Examinons de plus près la réalité et les limites de l'influence de l'Art Déco chez Saint-Ogan.

Le développement de l'esthétique Art Déco dans les années 1920

Le mouvement artistique appelé a posteriori « Art Déco » traduit, dans l'entre-deux-guerres, l'émergence d'une nouvelle esthétique internationale qui se veut à la fois moderne et luxueuse et, surtout, tisse de nouveaux rapports entre l'art et l'industrie⁹. L'une des caractéristiques importantes du mouvement est sa capacité à sortir des seuls milieux artistiques pour se diffuser dans l'architecture, dans la décoration intérieure, et dans les arts appliqués en général (ameublement, vaisselle, textile...). L'exposition des Arts décoratifs de 1925 en constitue le point d'orgue et le moment où ses principes se diffusent auprès d'un plus large public, comme un symbole éclatant du modernisme du XX^e siècle. Davantage qu'un mouvement artistique organisé, il s'agit d'une tendance générale des arts visuels des années 1910-1920 qui perd de son influence dans les décennies suivantes.

D'un point de vue esthétique, l'Art Déco oppose ses principes à ceux de l'Art Nouveau. Il est marqué par le choix d'une rigueur sobre et classique. C'est un retour à une forme de simplicité visuelle dont les figures principales sont l'épuration et la géométrisation des formes et l'utilisation de la symétrie. Dans les arts appliqués, l'Art Déco impose un refus de l'ornement superflu.

8. Pierre COUPERIE, « Un style », dans : *Phénix* n° 9 (1969), (numéro spécial consacré à Saint-Ogan) p. 2.

9. Sur le mouvement Art Déco, Alastair DUNCAN, *L'art déco : encyclopédie des arts décoratifs des années vingt et trente*, trad. par Hélène TRONC, Citadelles & Mazenod, 2010. Il n'existe pas de consensus sur l'unité et la grammaire stylistiques propres à l'Art Déco. Néanmoins, nous pouvons le considérer ici comme une esthétique polymorphe dominante dans les années 1920.

L'emploi de motifs Art Déco par Saint-Ogan

Comme l'explique Pierre Couperie, « le dépouillement naturel au style d'Alain Saint-Ogan s'est heureusement rencontré avec la stylisation un peu géométrique de l'art 1925. »¹⁰. Saint-Ogan emploie à plusieurs reprises des motifs graphiques généralement attachés à cette vogue de la géométrisation dans les arts décoratifs, et la stylisation épurée pratiquée dans l'art de l'affiche. On peut comparer son usage du motif du paquebot, avec celui des affiches de Cassandre (fig. 221) : l'emprunt des techniques graphiques est direct. La fumée est réduite à quelques volutes, les ombres à de larges hachures, et les contrastes sont très tranchés. Ils rappellent également la vogue de la gravure sur bois que Saint-Ogan n'a jamais pratiquée, mais qui est très présente dans l'illustration de livre d'artistes dans l'entre-deux-guerres¹¹.

Saint-Ogan étend la même esthétique à ses personnages, comme dans ce dessin publié dans *L'Intransigeant* (fig. 14). Le décor est volontairement minimaliste. Deux salles deviennent deux rectangles pris l'un dans l'autre qui forment finalement un double cadre pour deux scènes, une au premier plan et une au second plan. Le fauteuil dans lequel est assise la jeune fille en deuil est également traité au moyen de rectangles juxtaposés. Les personnages sont réduits à des silhouettes anguleuses qui triomphent des logiques anatomiques et des postures naturelles : la jeune veuve possède un cou démesurément long et sans épaules ; les mains et pieds des personnages sont des ovoïdes pointus. Enfin, les deux personnages de droite et de gauche se répondent comme deux arcs d'un même cercle, la femme dans une cambrure du dos largement exagérée, l'homme dans une inclinaison vers l'avant tout aussi fantaisiste. Cette déformation des corps n'est pas totalement gratuite : elle exprime ici la sophistication des manières aristocratiques (qui trouve également un écho dans les motifs de la robe de la femme de gauche), manières dont Saint-Ogan se fait bien souvent le peintre privilégié. L'essor de l'illustration de mode est une des variations de l'esthétique Art Déco, en lien avec les couturiers Paul Poiret ou Jeanne Lanvin¹². Là encore, on reconnaîtra le traitement graphique des figures humaines et notamment féminines par sa ressemblance avec les dessins de Paul Iribe pour Jeanne Lanvin : l'élongation des cous et des membres, le visage réduit à un ovale, la robe comme déterminant de la silhouette féminine sont des traits récurrents dans les représentations des années 1910-1920 (fig. 64). Comme dans le dessin de Paul Iribe, il y a dans la vignette de Saint-Ogan une coïncidence entre la société aristocratique représentée et l'élégance du graphisme choisi.

10. COUPERIE, *op. cit.* p. 44.

11. Nous reprenons ici les exemples pertinents remarqués par Pierre Couperie et ses analyses, dans *ibid.* p. 44.

12. DUNCAN, *op. cit.* p. 132. Ces couturiers font appel à des dessinateurs professionnels pour reproduire leur modèle, dont des dessinateurs de presse.

Limites d'un emprunt : le choix de la géométrisation des formes

Qu'il existe une forme d'influence des tendances visuelles du temps sur Saint-Ogan est certain, et même normal. Le fait que l'Art Déco ait eu une grande influence, par des artistes comme Cassandre ou Paul Colin, sur un art pratiqué par Saint-Ogan (l'affiche et l'illustration) explique indéniablement l'inspiration de notre dessinateur au moment où il se cherche encore un style. Toutefois, nous n'irons pas plus loin que Pierre Couperie : notre dessinateur n'a jamais fait partie des cénacles Art Déco, ni n'en a été proche. Il n'a pas été un acteur de ce mouvement ; il en a été un spectateur. Certes, il déclare volontiers avoir été marqué par l'Art Déco :

« J'ai surtout cédé à l'influence de la grande exposition des Arts Décoratifs. Aussitôt après la guerre, cela a été une véritable révolution dans l'art, qui a eu une très grosse influence. »¹³

Mais il avoue dans ses mémoires son manque de connaissance du sujet :

« L'Exposition des arts décoratifs [de 1925] va ouvrir ses portes. Elle sera un succès malgré la critique peu favorable en général. [...] J'étais un non-initié et, sans me préoccuper de savoir si les ornements étaient ou non des choses essentielles, je prisais fort les trois péniches de Paul Poiret, amarrées à la rive droite, les somptueuses fontaines lumineuses, et les charmants jardins de l'esplanade des Invalides. »¹⁴

Son allusion aux débats de l'époque (« savoir si les ornements étaient ou non des choses essentielles ») nous montre que, s'il est pleinement conscient des implications artistiques de l'Art Déco, la réflexion esthétique qui en découle ne l'intéresse pas. Ce qu'il retient du « style 1925 » est moins une théorie artistique qu'un regard et une interprétation du monde marqué par l'élégance de lignes claires, la simplification du trait et la géométrisation des formes. Une inspiration qui se voit clairement dans ce dessin du 27 novembre 1922 pour *L'Écho de Paris*, avec son travail en frise pour représenter l'audience, la simplification des corps humains et la stylisation du décor de théâtre en quelques traits essentiels (fig. 7). Ce qu'emprunte aussi Saint-Ogan, ce sont des motifs récurrents, à chaque fois marquée par la géométrisation, comme la représentation des gratte-ciel (fig. 222). Mais ces motifs servent autant comme figures décoratives que comme allusions aux tendances modernes de l'art, pour qui sait les reconnaître.

Le style graphique des débuts de Saint-Ogan rassemble deux tendances : une première tendance propre à son art, le dessin au trait stylisé, et une seconde tendance propre à son époque, les principes de l'esthétique Art Déco. La première lui apporte une règle d'épuration du trait et de stylisation, confortée par la seconde. La seconde réinterprète cette règle dans le sens d'une géométrisation des formes, ce qui aboutit chez lui à un dessin au

13. LEGUÈBE, *Alain Saint-Ogan, dessinateur de presse* p. 7. L'emploi du terme « céder » semble indiquer une forme de regret, ou du moins une conscience des limites de son choix.

14. *JMS*, p. 76.

trait très anguleux (fig. 14). Ce style spécifique est reconnu très tôt par les critiques, dont Francis Carco, qui évoque « les pantins curieusement désarticulés, les personnages étirés à la distinction cocasse, de M. Alain Saint-Ogan. »¹⁵. Sa tendance est à la déformation des figures humaines par l'intermédiaire d'une géométrisation exagérée. Et, comme le souligne Carco, ce choix est aussi là pour renforcer un effet comique.

5.2 Degrés et niveaux de différenciation du style selon les publics

Le style graphique initial de Saint-Ogan naît dans un contexte artistique adulte, que ce soit du côté du dessin de presse, où il s'inspire avant tout de dessinateurs n'ayant pas travaillé pour le public enfantin, ou du côté de l'esthétique Art Déco dont la destination est d'abord celle d'un art pour adulte. L'évolution de la carrière du dessinateur à partir de 1925 pose donc une double question : son style initial va-t-il résister aux pratiques de diversification à l'œuvre, et parmi ces transformations, l'adresse à un public enfantin modifie-t-elle ses choix stylistiques ?

De fait, les évolutions du style de Saint-Ogan sont nombreuses à partir du milieu des années 1920 et on peut dire que son graphisme évolue encore jusqu'à se fixer à la fin des années 1930 pour le reste de sa carrière. Les mutations à l'œuvre entre 1925 et 1940 sont au cœur de notre étude qui cherchera à en déterminer les causes, et notamment la place du public enfantin.

5.2.1 Un style qui évolue : abandon de la géométrisation et homogénéisation

Après 1925, l'observation des dessins de Saint-Ogan laisse apparaître un certain nombre de mutations générales qui affectent aussi bien ses dessins pour enfants que ses dessins pour adultes.

La fin de la tendance Art Déco : abandon de la géométrisation dans les années 1930

Le changement le plus net, qui va en s'accroissant au fil des années, est l'abandon définitif de la géométrisation que l'on pouvait observer dans les dessins d'avant 1925. On le perçoit très tôt, parfois dès 1925 dans des dessins où l'angle laisse la place à la rondeur du trait (fig. 89). Mais d'autres images laissent planer le doute et montrent que Saint-Ogan est encore influencé par une certaine rigidité du trait. Le dessin « jeunes filles d'aujourd'hui », de 1926 (fig. 52), est à mettre en rapport avec un précédent dessin

15. CARCO, *op. cit.* p. 119.

sur un thème proche (fig. 64). On y retrouve les motifs issus de l'esthétique Art Déco (ovale féminin, jupe géométrisée dessinant la silhouette, cou allongé), mais la recherche décorative et géométrique est plus sommaire. L'évolution des figures humaines qui sont de moins en moins déformées et perdent leur allures de « pantins désarticulés » pour des postures plus naturelles, se poursuit dans la seconde moitié de la décennie. Un dessin comme « Un médecin qui dit ce qu'il pense » (fig. 95), réalisé en 1928, témoigne des mutations à l'œuvre : abandon de l'omniprésence de l'ovale, figures moins allongées, trait plus souple. . .

L'évolution du style de Saint-Ogan semble correspondre à un recul de l'influence de l'Art Déco sur son esthétique graphique. Les caractéristiques qui disparaissent sont en effet celles qui venaient de ce style (la géométrisation, la ligne droite et l'angle aigu), tandis que les principes généraux de stylisation et de refus du réalisme anatomique, pour leur part issus de la tradition du dessin au trait, sont maintenus. Le goût de l'épure est toujours présent, simplement la courbe, moins rigide, remplace la ligne droite dans ses compositions.

Mais il conserve un goût marqué pour les compositions décoratives, en particulier pour ses dessins d'ornement, comme en 1929 pour *L'Action française* (fig. 70) où resurgit la composition en frise, perceptible dans des dessins plus anciens (fig. 7). Mais entre les deux dessins s'est perdu l'omniprésence de l'ovale et la recherche de la symétrie pour une frise de silhouettes humaines nettement plus variées.

La raison principale de cet abandon est certainement à chercher dans l'évolution plus générales des tendances artistiques et l'évolution du style Art Déco. Si l'exposition de 1925 constituait l'apogée du mouvement, son influence se dilue dans d'autres mouvements à partir des années 1930, particulièrement l'architecture fonctionnaliste de Le Corbusier ou du Bauhaus¹⁶. Le style Art déco continue d'exercer son influence, mais son monopole sur l'esthétique des arts décoratifs est moins prégnante. Il est également tout à fait possible que le Saint-Ogan du début des années 1920, encore intéressé par les évolutions des Beaux-Arts et de la mode, ait mieux su capter des principes esthétiques de composition que le Saint-Ogan de 1930 dont les ambitions artistiques se sont réduites.

Quelques pas vers la caricature : la tentation du portrait-charge et de l'exagération

Saint-Ogan est conscient de cette évolution de son propre style. Dans les années 1930, il opère quelques tentatives graphiques par lesquelles il donne l'impression de vouloir aller à l'encontre de son goût précédent. Pendant un temps, il s'essaye à des personnages tout en courbe, aux têtes rondes et énormes, qui contrastent avec les visages anguleux des

16. Emmanuel BRÉON et Philippe RIVOIRARD, dir. *1925, quand l'Art déco séduit le monde*, [catalogue d'exposition, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 octobre 2013-17 février 2014], Cité de l'architecture et du patrimoine Norma éd, 2013 p. 22. Les auteurs précisent par ailleurs que si la période 1920-1930 de l'Art Déco est la mieux connue, le devenir du mouvement reste largement à étudier.

années 1920. On retrouve ces essais aussi bien dans ses dessins de presse (« Le jeune Plock à l'école », fig. 22) que dans ses dessins pour enfants. Dans *Cadet-Revue*, les dessins qu'il réalise sous le pseudonyme de Michel Lefebvre à partir de 1933 (fig. 213a) se situent également dans cette veine. Il ne la conserve toutefois pas, même si elle resurgit chez certains personnages pour enfants, eux aussi tout en rondeur, comme Monsieur Poche (fig. 226b) ou la fée Rutabaga. En réalité, une autre évolution marquante dès la fin des années 1920 confirme sa volonté de rompre avec l'esthétique de la décennie précédente. Elle est liée à ses tentatives de diversification des thèmes du dessin de presse vers le dessin satirique.

Avec les dessins politiques qu'il produit dans les feuilles d'extrême-droite *Le Charivari* puis *Le Coup de Patte* au tournant des décennies 1920 et 1930, il s'essaye à un genre graphique pour lui inédit : le portrait-charge. Le principe du portrait-charge, issu de la tradition de la caricature, et particulièrement de la caricature politique, est de réaliser le portrait d'une personnalité en exagérant ses défauts à des fins humoristiques ou satiriques. Saint-Ogan dessine quelques portraits-charges d'Aristide Briand, Henry Chéron et Pierre Renaudel (fig. 74). Naturellement, la recherche de la ressemblance l'amène à abandonner l'épuration des formes pour une exagération des traits et une certaine laideur, particulièrement visible dans le cas d'Aristide Briand¹⁷.

L'outrance graphique devient, l'espace de quelques années, une façon d'abandonner la sobriété du trait dominant à ses débuts. Une fois de plus, ce sont ses dessins politiques qui témoignent le mieux de cette expérimentation. Dans le grand dessin pour *Le Coup de Patte* en 1932 (fig. 76) symbolisant l'impuissance de la Société des Nations face à la menace de la guerre européenne, il recherche une forme de violence graphique, accentue les ombres et les modelés, joue sur la couleur pour en ajouter dans l'outrance¹⁸. . . Outre le choix d'une représentation allégorique, assez rare pour lui dans le dessin de presse, ce dessin démontre les extrêmes stylistiques d'un Saint-Ogan bien loin de l'élégance Art Déco.

Si l'on pouvait imaginer que ce type d'outrance graphique est lié à la nature politique de la publication qui la diffuse, d'autres choix de Saint-Ogan semblent nous prouver le contraire. Le choix du style caricatural n'est pas réservé chez lui à des dessins pour adultes mais semble plutôt correspondre à une époque, la période 1925-1932, où il cherche ce que sera son style définitif. Ainsi, les premières planches de *Zig et Puce* en 1925-1926 sont extrêmement marquées par des tendances à la caricature et à l'exagération bien plus présentes que dans ses dessins pour adultes de la même époque.

L'idée de types distincts sert à caractériser les deux personnages par l'exagération de la taille du maigre Zig au crâne oblong (réminiscence de la période Art Déco) et de

17. La figure d'Aristide Briand est directement copiée de Sennep qui lui attribuait les mêmes caractéristiques physiques.

18. Ce dessin, dans son traitement allégorique, n'est pas sans rappeler certaines compositions de Paul Iribe pour *La Baïonnette* pendant la Première Guerre Mondiale.

la rondeur de Puce. De plus, pour permettre une meilleure lecture des visages et des expressions, Saint-Ogan a recours à l'agrandissement de la tête par rapport au reste du corps. Les yeux sont de grands ronds écarquillés marqués d'un simple point et les expressions faciales sont souvent exagérées : le jeu des expressions de Zig dans la première planche du 3 mai est particulièrement riche, avec presque une émotion différente par case (fig. 98). En d'autres occasions, Saint-Ogan n'hésite pas à donner dans l'outrance. Ainsi, dans la planche « Zig et Puce, l'explosion libératrice » du 19 juillet 1925 (fig. 104), la scène s'achève sur une explosion et il dessine la tête du capitaine décapité volant dans les airs, une gerbe de sang s'échappant du cou¹⁹. Dans les premières planches, *Zig et Puce* sont assurément plus proches graphiquement des *Pieds Nickelés* que de *Bécassine*. De la même façon, les visages des personnages de conte de fées dans *Mitou et Toti* sont déformés pour signifier la méchanceté de la fée Carabosse ou de Barbebleue (fig. 180). Comme dans le cas d'Aristide Briand, la déformation caricaturale a un sens de laideur morale.

Notons toutefois que l'emploi de la caricature par Saint-Ogan a des limites : d'abord elle est limitée dans le temps, ne s'étendant pas au-delà des années 1932-1933. Ensuite, son registre n'est pas celui de l'outrance extrême, et ses déformations caricaturales sont bien loin de celles d'un Albert Dubout qui, à la même époque, recherche la laideur et l'exagération dans le visage de ses contemporains. Saint-Ogan limite la caricature à quelques traits : un nez rouge, des visages trop ronds, un double menton, des rides creusées... L'intention grinçante et satirique que l'on peut trouver chez certains dessinateurs (en particulier des dessinateurs politiques, comme Bib ou Sennep) est, dans l'ensemble, absente.

5.2.2 L'évolution du dessin au trait au contact du public enfantin : des représentations contrastées

À première vue, les évolutions du style de Saint-Ogan à partir 1925 semblent toucher indifféremment son activité de dessinateur pour enfants et pour adultes. Quelques spécificités apparaissent pourtant dans son traitement du dessin pour enfants. Il s'avère que l'adresse au public enfantin n'est pas complètement étrangère aux évolutions stylistiques des années 1930-1940.

Compatibilité du dessin au trait avec les tendances du dessin pour enfants

Le choix même du dessin au trait par Saint-Ogan en fait, dès ses débuts, un dessinateur au style graphique compatible avec l'idéal de lisibilité de l'image pour enfants qui domine depuis les années 1880.

La période 1860-1960, qui englobe aussi bien l'activité de Saint-Ogan que l'héritage dans lequel il s'inscrit, est dominée par l'idée que l'image pour enfants est nécessairement

19. Il est intéressant de constater combien ce tournant outrancier n'est pas incompatible avec la stylisation géométrisée. Ainsi, la case 10 représentant l'explosion du bateau est un modèle d'épure graphique ou la silhouette penchée du navire se détache sur l'horizon linéaire.

une image différente de l'image pour adultes. Cette idée est déjà présente chez un dessinateur comme Lorenz Frölich lorsqu'il réalise, dans les années 1860, des albums pour l'éditeur Hetzel²⁰. Le danois illustre plusieurs ouvrages de la Bibliothèque d'éducation et de récréation et s'attache à concevoir un dessin adapté à l'enfant, comme dans *L'histoire d'une bouchée de pain* de Jean Macé où le cadrage des gravures correspond à la vision du petit lecteur. De cette réflexion née chez un artiste issu de la tradition des Beaux-Arts, mais fortement impliqué dans le dessin pour enfants, éclot un débat fondamental sur la nature de l'image pour enfants qui accompagne la multiplication des albums et de la presse illustrée. Un mouvement s'engage à partir des années 1880 pour façonner des codes graphiques spécifiques. Les acteurs qui participent à ce mouvement ont des motivations fort différentes : éduquer l'œil de l'enfant, le pousser à l'achat, ou simplement lui rendre la lecture de l'image plus facile et plus attrayante.

Attardons nous d'abord quelques instants sur le courant pédagogique en faveur de l'éducation esthétique de l'enfant²¹. Apparue dans les dernières décennies du XIX^e siècle, il détermine certaines normes importantes qui témoignent des mentalités de l'époque. Ce mouvement européen se limite tout d'abord à des questions purement pédagogiques : comment enseigner l'art aux enfants à l'école ? Dès les premiers efforts de construction de l'école républicaine, Jules Ferry et Ferdinand Buisson s'attachent à apporter un soin particulier à l'imagerie qui circule dans la classe, sous toutes ses formes (décoration, récompense...). Puis, des associations d'éducation populaire militent et agissent pour la formation du goût de l'enfant, dont l'importante association L'Art à l'école fondée en 1907. Dans le même temps, l'association L'Art et l'enfant²² associe des artistes dessinateurs à l'éducation esthétique de l'enfant pour former des sections spécialisées dans les grandes expositions. Le jeune Salon des Humoristes n'échappe pas à cette règle. Parmi les dessinateurs contactés pour encourager la création contemporaine spécialisée, on retrouve plusieurs prédécesseurs de Saint-Ogan : Caran d'Ache, Georges Delaw, Benjamin Rabier et André Hellé. Les domaines non-pédagogiques de la création pour enfants (le livre illustré, l'histoire en images, l'album, mais aussi le jouet, le mobilier, etc.) se trouvent alors sensibilisés aux réflexions du temps.

Les noms des dessinateurs sollicités ne sont pas liés au hasard : ils révèlent une coïncidence entre la généralisation d'un style de dessin au trait épuré chez les dessinateurs humoristes du début du XX^e siècle et l'exigence première demandée par les pédagogues de

20. Sur l'adaptation de l'image au regard de l'enfant, voir LE MEN, *op. cit.* et Claude-Anne PARMEGIANI, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940 : l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Éd. du Cercle de la librairie, 1989 p. 46.

21. Sur le mouvement de l'art pour l'enfant et ses influences sur les humoristes, consulter Annie RENONCIAT, « L'art pour l'enfant, actions et discours, du XIX^e siècle aux années 1930 », dans : *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours - France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles*, sous la dir. d'Annie RENONCIAT, Poitiers : La Licorne, 2003 p. 201-217.

22. Association qui se nomme lors de sa fondation en 1905 Société des amateurs de jeux et de jouets anciens.

l'éducation artistique de l'enfant : la lisibilité. Champfleury, qui est un des inspirateurs des mouvements de la Belle Époque, estime dans son *Histoire de l'imagerie populaire*²³ que le dessin linéaire est celui qui convient le mieux aux enfants. De nombreux pédagogues recommandent que le dessin pour l'enfant insiste sur les contours et les silhouettes et simplifie les perspectives. Or, une évolution identique vers l'épuration du trait se produit chez certains dessinateurs humoristes au même moment. Le style des dessins pour enfants de Maurice Boutet de Monvel est apprécié en ce qu'il associe la simplification du trait, l'évacuation des détails superflus, sans pour autant sacrifier à la schématisation.

Si le dessin au trait est un choix conseillé par les pédagogues pour des impératifs de lisibilité, l'épuration du trait et la stylisation des formes est tout aussi familière à l'enfant. Un dessinateur comme André Hellé emploie le dessin au trait dans une logique de pureté graphique très marquée. La seconde version de son album *La boîte à joujoux* (Tolmer, 1926) est influencée par l'esthétique Art Déco²⁴.

À ces prescriptions positives s'ajoute l'idée que la tradition du grotesque et de la caricature est à éviter, pour des raisons de rapport au réel qui rappellent inévitablement les débats sur la vraisemblance. Pour le très catholique abbé Bethléem de la *Revue des lectures*, la déformation outrée et caricaturale, style issu de la tradition de l'image populaire pour enfants, est une insulte à la création divine²⁵. Les couleurs trop vives sont pareillement critiquées, alors même qu'elles sont les normes d'éditeurs qui souhaitent attirer le plus d'enfants possible au moyen de couleurs voyantes.

L'évolution de la figure enfantine, un marqueur décisif

Les premiers dessins pour enfants de Saint-Ogan dans *Dimanche-Illustré* sont davantage influencés par l'outrance caricaturale, bien plus que ses dessins pour adultes. Dans un premier temps au moins, l'adéquation de Saint-Ogan à son public n'est pas net : il va lui falloir du temps avant de parvenir à un style graphique « compatible » avec les impératifs de lisibilité. C'est à travers l'exemple de la représentation de la figure enfantine que nous souhaitons mettre en avant l'évolution graphique de Saint-Ogan au service de l'enfance.

Dans les premiers dessins pour enfants de Saint-Ogan, de 1925 à 1931, une période d'hésitations et de recherche, il est clair qu'il ne choisit pas de style fixe. Au contraire, son style varie en fonction de la publication dans laquelle il se trouve. Ainsi, *Zig et Puce* dans *Dimanche-Illustré* en 1925 subit certainement l'influence de l'américain Martin Branner pour *Bicot* beaucoup plus nerveux que celui de Saint-Ogan, et dont l'outrance graphique n'est pas absente. Le choix de la caricature trouve ici une explication. En revanche, lorsqu'il publie, un an plus tard, *Tienette fait du cinéma* dans *La Semaine de Suzette*, il revient à

23. CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Dentu, 1869, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114777r> (visité le 29/06/2014) p. 214.

24. PARMEGIANI, *op. cit.* p. 133-140. Sur *La Boîte à joujoux*, voir aussi : Annie RENONCIAT, « Trésors de La Boîte à joujoux », dans : *Revue de la Bibliothèque nationale de France* n° 25 (2007) p. 72-81.

25. *Idem*, « L'art pour l'enfant, actions et discours, du XIX^e siècle aux années 1930 » p. 213-214.

un style Art Déco (silhouettes allongées, visages ovales, longs cous...) qu'il n'utilise plus qu'occasionnellement dans ses dessins de presse. Pour nous ce choix fait référence aux goûts du public bourgeois de *Suzette* en matière vestimentaire (les toilettes des enfants sont particulièrement soignées dans *Tienette*) et du souvenir de l'esthétique Art Déco, particulièrement présente dans le dessin de mode des années 1910 et 1920, dont Paul Poiret est une figure majeure. Pour un public bourgeois, Saint-Ogan choisit une esthétique de l'élégance²⁶. Le constat est le même quelques années plus tard, en 1931, lorsqu'il dessine une affiche publicitaire pour les chaussures Cecil (fig. 191). La mise en valeur d'une marque d'habillement l'amène à revenir à un trait épuré. On y retrouve les principes de stylisation par le trait (la pluie et les nuages sont symbolisées par des traits et des courbes), ainsi qu'un traitement sobre de la ligne, sans modelé. L'affection de Saint-Ogan pour la représentation des personnages par le seul contour de leur vêtement est ici poussée au maximum et donne au dessin une forme d'élégance qui rappelle les impératifs de lisibilité des tenants de l'Art pour l'enfant.

Entre temps, les choix graphiques dans *Zig et Puce* ont nettement évolué. La planche « Zig et Puce, Alfred sauve la situation » du 10 juillet 1927 permet de voir le chemin parcouru en deux ans au niveau de l'évolution graphique (fig. 110) : la physionomie des personnages principaux se modifie. Les visages et les silhouettes se stabilisent, se proportionnent, et on remarque l'emploi plus fréquent d'expressions neutres ou peu marquées sur les visages. Quelques détails témoignent de cette volonté de modération comme le remplacement des yeux ronds par des demi-lunes marquant simplement les sourcils (fig. 114). Zig et Puce sont moins caricaturaux ; l'aspect des personnages au sein d'une même planche est plus stable. Permanence des tendances caricaturales, l'expressivité des visages est encore très forte à cette date.

C'est à la fin des années 1931-1933 que Saint-Ogan abandonne plus nettement les procédés caricaturaux dans Zig et Puce, allant vers une figure enfantine épurée. Il semble rechercher un modèle de « l'enfant idéal » dont les traits stylisés pourraient être interchangeables. Il parvient à ce résultat à la fin des années 1930, et Zig et Puce témoignent de cette évolution, alors que d'autres héros enfantins (Bob et Bobette, Mitou et Toti, Toutoune) lui donnent l'occasion d'approfondir cette image de l'enfant. Il y a clairement surcaractérisation des repères visuels propres à l'enfance dans une idéalisation des visages, nécessairement « charmants ».

Pour ce qui est de Zig et Puce, les stéréotypes initiaux des personnages posent les limites de l'évolution. En effet, durant les années 1930, Saint-Ogan poursuit l'adoucissement des traits des héros entamé à la fin des années 1920 mais l'idée qui sous-tend les deux héros (un grand maigre et un petit gros) oblige le dessinateur à leur conserver un minimum de traits individualisant, ne serait-ce que pour les distinguer facilement l'un de

26. La notion de « bourgeois » fait ici davantage référence au public visé par *Semaine de Suzette*, où les représentations de la société sont celles de l'univers de la moyenne et haute bourgeoisie (domesticité, morale chrétienne, goût pour la mode) que son public réel, certainement plus vaste.

l'autre. Ainsi, dans les années 1930, les phénomènes observés précédemment s'accroissent encore. Les regards deviennent de simples points pour les yeux, Puce semble maigrir et Zig rapetisser, comme pour réduire la différence physique entre les deux enfants (fig. 116). L'ultime transformation physique de Zig et Puce n'est que le reflet du style choisi par Saint-Ogan pour dessiner les autres enfants-héros créés dans les années 1930. Il se dirige vers une essentialisation du visage et du corps enfantin, stylisé au maximum pour aboutir à une quasi abstraction symbolique de l'enfant dessiné. Deux exemples d'enfants créés entre 1930 et 1933 en témoignent. En premier lieu Mitou et Toti, les deux héros d'Ovomaltine puis de *Cadet-Revue*. La couverture du premier numéro de *Cadet-Revue* les présente de la manière suivante : les visages sont deux ronds légèrement biseautés en bas, les yeux et le nez sont trois points noirs, la bouche une simple fente souriante (fig. 158). Mais surtout, leurs deux corps sont parfaitement identiques, si l'on excepte les vêtements et les coiffures, seuls éléments permettant de distinguer le frère de la sœur. Toutoune, l'ami de Prosper l'ours possède les mêmes caractéristiques avec son visage rond comme une boule.

Il est intéressant de constater qu'au moment même où il expérimente le portrait-charge dans le dessin pour adultes, Saint-Ogan revient à une forme de géométrisation dans le dessin pour enfants, marquée non plus par l'angle et l'ovale mais par le rond. Le phénomène de transformation physique de Zig et Puce entre 1925 et les années 1930 est à rapprocher des analyses dressées par Thierry Groensteen sur l'évolution de certains personnages enfantins de bande dessinée²⁷ selon les caractères de la « néoténie », un concept biologique, défini par Konrad Lorenz, qui désigne les caractéristiques physiques propres à la jeunesse d'une espèce. Dans les années 1930, de nombreux dessinateurs reprennent des traits significatifs de l'enfance pour rajeunir leurs personnages aux yeux du lecteur : grossissement de la tête par rapport au reste du corps, élargissement des yeux, rondeurs des traits, jambes courtes. . .

Cette tendance a pour nous deux significations. D'une part elle tend à uniformiser le visage enfantin, en quelque sorte universalisé en même temps qu'idéalisé. Ces visages harmonieux, complètement libérés des exagérations de la caricature mais contraints par les exigences de la stylisation, ne sont plus individualisés que par la seule coiffure. À partir des années 1930, il n'existe pas chez Saint-Ogan des enfants, il existe une idée d'enfant sans cesse reproduite. D'autre part elle nous dit que certaines caractéristiques formelles que nous avons perçues dans ses évolutions de la période 1925-1932, et particulièrement l'abandon de la ligne droite et de l'angle au profit d'un trait plus souple et de davantage de rondeurs, sont en partie issues de ses réflexions dans le domaine du dessin pour enfants et de sa tentative de s'échapper de la caricature pour aboutir à un style plus lisible, plus conforme aux pratiques en vigueur dans l'image pour enfants.

27. Thierry GROENSTEEN, *Lignes de vie : le visage dessiné*, Saint-Egrève : Mosquito, 2003 p. 74-76.

Influences et limites de Saint-Ogan

Les choix graphiques de Saint-Ogan pour l'enfant sont le fruit de plusieurs choix qui montre sa perception des tendances présentes dans le dessin pour enfants de l'entre-deux-guerres. À travers ces choix, il occupe une position intermédiaire dans le débat sur la nocivité de l'influence américaine d'une part, et de la caricature d'autre part.

En matière de visage enfantin, la tendance à la stylisation par le cercle est une inspiration française. Ce visage composé d'un rond et de deux points, c'est le visage de Bécassine, ou celui de Tintin (fig. 219)²⁸. On sait que Saint-Ogan a des contacts avec Pinchon par l'intermédiaire de *L'Écho de Paris* où ils travaillent tous deux au début des années 1920, ou par les fêtes de l'enfance de Jean Nohain à la fin de la même décennie. Même si le style de Saint-Ogan, moins réaliste, diffère de celui de Pinchon, il est possible qu'il lui ait emprunté un type de représentation du visage enfantin que l'on retrouve dans les personnages de Bécassine ou de *Frimousset*. Plus certainement, Saint-Ogan et Pinchon emploient la même source de tradition française : le visage enfantin rond et stylisé remonte à l'album *Vieilles Chansons et Rondes pour les Petits Enfants* de Boutet de Monvel en 1884.

Mais se devine aussi l'influence de certains modèles anglo-saxons, et notamment américains. À leur création en 1932, les visages de Mitou et Toti combinent la stylisation à la française avec certains traits de la tradition anglo-saxonne que Thierry Smolderen appelle le « mignon »²⁹ : de grands yeux en soucoupe, des joues rosies... (fig. 220). On retrouve ici des traits du personnage de Bicot que Saint-Ogan côtoie toutes les semaines dans *Dimanche-Illustré* et qu'il ne peut ignorer. Ces traits particuliers tendent cependant à disparaître par la suite (fig. 159). L'inspiration américaine est également très nette dans la représentation animale, et en particulier dans la série *Prosper l'ours*. Ainsi, les animaux anthropomorphisés de Saint-Ogan sont plus proches dans leur graphisme de ceux de Walt Disney que de ceux de Benjamin Rabier. Moins animal et plus humain, l'ours Prosper emprunte des caractéristiques à la souris Mickey, comme en témoigne la couverture des albums : la forme de la truffe est un indice de cette inspiration (fig. 183)³⁰.

Que son inspiration soit américaine ou française, Saint-Ogan regarde du côté des pratiques en cours dans le dessin pour enfants pour améliorer son style à destination de ce public. Il le fait tout particulièrement pour les motifs plus spécifiquement enfantins : la

28. Même si *Zig et Puce* est antérieur, la création de Tintin remonte à la fin des années 1920. Il y a là une coïncidence frappante avec le tournant « néoténique » de Saint-Ogan à la création de Mitou et Toti en 1932.

29. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 93-94. Smolderen retrace la généalogie de cette modalité de représentation de l'enfant qui remonte au milieu du XX^e siècle et qui est popularisé aux États-Unis par la série des *Brownies* dans les années 1880. Il relève d'un *revival* médiéval qui, quarante ans plus tard, est aussi celui de Saint-Ogan quand il accoutre Mitou et Toti en pages et les fait visiter le pays des fées.

30. Saint-Ogan n'est pas le seul dessinateur animalier à subir l'influence de Disney : ainsi Edmond-François Calvo s'inspire nettement de Walt Disney dans le traitement graphique de ses personnages animaliers (Harry MORGAN, « Les aventures de la souris trotti et de son chat stache », dans : *Neuvième art 2.0* [2012], [en ligne], dossier Calvo, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article508> [visité le 29/06/2014]).

représentation de l'enfant et celle de l'animal anthropomorphe. Un souci qui montre sa conscience des spécificités d'un public.

La comparaison des dessins de Saint-Ogan avec ceux d'autres dessinateurs des années 1930 permet également de mettre en évidence un refus du style caricatural outrancier. Les dessinateurs de la Société Parisienne d'Édition, loin des canons édictés par les pédagogues, n'hésitent pas à employer les procédés de déformation et d'exagération de la caricature dans leurs séries humoristiques. C'est le cas de Louis Forton, qui, à la même époque que Saint-Ogan avec *Zig et Puce*, anime *Bibi Fricotin* et conserve le style des *Pieds Nickelés*. Forton emploie un trait grossier, déformant les corps et exagérant les effets, moins figé et plus dynamique mais aussi moins élégant que le style de Saint-Ogan. Le premier graphisme de *Zig et Puce* doit peut-être son choix de la caricature à cette influence française. D'autres dessinateurs, plus jeunes, de la SPE suivent l'exemple de Forton, mêlant la tradition caricaturale française aux nouvelles tendances des bandes américaines de Disney et Branner : Erik, Mat, Pellos et Marijac (dans ses dessins humoristiques)³¹.

Or, l'évolution de Saint-Ogan est plutôt inverse : s'il commence par un dessin caricatural pour l'enfant, il essaye progressivement d'en minimiser les dimensions les plus outrancières. L'évolution finale de *Zig et Puce* au début des années 1930 (fig. 116) le montre bien, et pas uniquement dans la figure enfantine. Il recherche une forme d'élégance épurée qui n'est pas sans rappeler les principes de certains dessins de sa période Art Déco, la géométrisation en moins : la stylisation du décor de rochers sur l'île où la représentation minimaliste du bateau à l'horizon en sont des exemples. On peut également noter l'importance qu'il sait donner aux surfaces blanches du dessin ainsi que l'emploi d'une symétrie décorative (ici dans les corps des deux héros). Ce que déploie ici Saint-Ogan et qui peut manquer aux dessinateurs de la veine de Forton est un sens de la composition qui compense l'emploi d'un style caricatural, et qui ne peut lui venir que de l'héritage de l'épure Art Déco, et donc d'un art graphique résolument adulte.

5.2.3 Les évolutions des années 1940 : étapes vers l'homogénéisation

Les évolutions des années 1940 accélèrent la recherche d'un style plus doux dans le dessin pour enfants. Surtout, par un processus d'homogénéisation, elles nous interrogent sur la réalité d'une spécificité graphique du dessin pour enfants.

De la différenciation à l'homogénéisation

La tendance précédente à la stylisation de la figure enfantine se confirme. Le défilé des enfants dans l'affiche au maréchal en 1940 (fig. 187) témoigne de cette tendance à l'effacement de toute expressivité du visage enfantin qui, de profil, se limite à une ligne

31. GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 43-44.

sinueuse et de face à trois points sur un visage entre le rond et l'ovale. Dans les épisodes d'après-guerre de *Zig et Puce*, les deux héros se ressemblent de plus en plus. C'est jusqu'au bout que Saint-Ogan maintient la stylisation du visage enfantin, comme le personnage de Nikou dans *L'insaisissable document* qui paraît dans *Cœurs Vaillants* en 1950 (fig. 170). L'ensemble de ces enfants (Zig, Puce, Nikou, les enfants de l'affiche de 1940) ne varient que par leur coiffure et leur taille et partagent un visage parfaitement identique.

Mais l'examen de la série *Trac et Boum* révèle la subtilité graphique de Saint-Ogan, sans doute issue de ses recherches des années 1930. Dans cette série, les deux héros sont deux pages qui partagent les caractéristiques de la figure enfantine stylisée : trois points pour le visage, absence d'expressivité outrée... La coiffure au carré de Boum est d'ailleurs la même que celle de Mitou. Toutefois, les figures adultes qui gravitent autour d'eux ne partagent pas cette même stylisation. Au contraire, certaines regardent du côté de la caricature. La fausse une de « La flûte enchantée » en 1941 (fig. 155) permet de comparer les figures de Trac et Boum, à droite, et celles des personnages adultes : Anselme (à côté des deux pages), la fée Rutabaga, ou les deux officiels du pays des fées, sont des caricatures nettement plus expressives (gros nez, visages bouffis, rides...) qui ne sont pas sans rappeler les portraits-charges des années 1930. L'intention est plus comique que satirique, mais Saint-Ogan opère ici un mélange des styles tout à fait significatif. La planche « Le tapis volant » de 1940 peut nous donner une forme d'explication. Là encore, Saint-Ogan joue sur le contraste entre les deux pages et le gendarme au visage plus marqué. Or, ce contraste fait écho au thème de la planche : la rencontre entre un objet du pays merveilleux et la réalité du monde contemporain (ici, l'interdiction de stationner sur une propriété privée). Le style graphique des pages vient renforcer la dimension comique de cette rencontre qui est aussi rencontre stylistique entre les standards du dessin pour enfants et les déformations du dessin pour adultes. Saint-Ogan montre qu'il est conscient des impératifs du dessin pour enfants, et qu'il en joue.

Une apparente homogénéité du style dans les années 1940-1950

L'homogénéisation a surtout lieu après la guerre. Nous avons souligné le fait que les outrances caricaturales étaient oubliées. Au vu des changements opérés dans le dessin pour enfants entre 1925 et 1940, il semble que la transformation de la figure enfantine préfigure l'adoption d'un style moins expressif après guerre, cette fois tout type de dessin confondu.

À partir de 1940 plusieurs indices confirment cette tendance. Les caractéristiques de son style sont alors les suivantes : la géométrisation des formes semble définitivement abandonnée au profit de la ligne souple, que ce soit dans la recherche des angles ou dans celle des rondeurs ; les outrances et les figures caricaturales sont également oubliées et laissent la place à une représentation relativement neutre de la figure humaine, à l'exception de certains héros devant être identifiés par des caractéristiques physiques³². Il y a

32. Voir par exemple le nez de Monsieur Touratour (fig. 150).

une nette évolution de certains personnages, à l'image de Monsieur Poche qui, entre ses débuts dans *Dimanche-Illustré* en 1934 (fig. 132) et sa reprise dans *Forces Nouvelles* en 1952 (fig. 139), a perdu de l'embonpoint et gagné de la souplesse en cessant d'être représenté par deux simples ronds. Les choix radicaux de déformation du sujet sont oubliés. En revanche, Saint-Ogan est toujours fidèle au dessin au trait qui délimite les figures et les formes, et à l'importance donnée au contour du vêtement comme moyen de délimiter les silhouettes.

Les dessins des années 1940-1950 sont alors nettement plus homogènes que dans les décennies précédentes. Les visages sont moins expressifs (fig. 138). Sans abandonner complètement la stylisation, il va vers plus de réalisme dans les gestes et les attitudes (fig. 43). Une tendance qui se lit dans les caricatures qu'il livre alors, comme celle du président du Conseil René Pleven en 1950 (fig. 46) qui n'est plus dans l'outrance et la laideur, mais davantage dans une recherche de ressemblance. Ce choix est sans doute liée à la proximité de Saint-Ogan avec la nouvelle génération des dessinateurs de presse qu'il a connus pendant la guerre et qui, pour la plupart, adoptent également une certaine souplesse de la ligne (Aldebert, Jean Bellus, Jean Effel, Carrizey, Faizant...).

Par ailleurs, dans les séries enfantines de Saint-Ogan, la figure de l'adulte perd son aspect caricatural. La couverture des *Belles Images de Pierrot* en 1953 représente des adultes proches de ceux dessinés dans *Le Parisien Libéré*, sans exagération (fig. 151) et à la représentation anatomique plus réaliste qu'avant-guerre. Le constat est le même dans la série telle qu'elle paraît dans *Zorro* (fig. 177) : seul le personnage européen est une caricature, en l'occurrence celle de Saint-Ogan lui-même.

Ce qui s'observe est que certains des traits propres à la figure enfantine avant 1945, des visages non-géométrisés mais stylisés par trois points pour les yeux et le nez, sont désormais transmis aux adultes, en particulier à la figure féminine (fig. 47), mais aussi, dans une moindre mesure, à l'homme (fig. 45). La série des *Pépidon*, en 1948, marque certainement le point extrême de cette évolution (fig. 138) où tous les visages, enfantins ou adultes, partagent des caractéristiques formelles semblables.

Un nouvel art de la couleur

La seule différenciation entre dessin pour adultes et dessin pour enfants dans les années 1945-1960 chez Saint-Ogan tient au traitement de la couleur. Son activité de dessinateur de presse, dans des journaux publiés en noir et blanc, ne lui permet pas d'approfondir cet aspect. Il trouve alors un terrain d'expérience particulièrement propice dans les publications pour enfants. Cette évolution est naturellement liée aux nouvelles publications auxquelles il participe. Si la page des enfants de *France-Soir* est le premier journal à lui permettre de dessiner en couleurs, l'hebdomadaire *Zorro* est la principale expérience de qualité dans ce domaine (fig. 176-fig. 178), les couleurs de *France-Soir Jeudi* étant limitées aux couleurs primaires, et mal imprimées. C'est une rupture importante avec la bi- ou trichromie des publications d'avant-guerre (*Dimanche-Illustré*, *Cadet-Revue*, *Le Matin*).

Saint-Ogan retrouve les techniques de colorisation qu'il employait avant-guerre pour les couvertures de ses albums : des couleurs vives posées en aplats, avec peu voire pas d'ombres et de nuances, et l'emploi du rouge pour identifier les deux héros dans l'image. Il retrouve également la couleur dans une partie de la série *Nizette et Jobinet* dans *Baby-Journal*. Le reste des dessins conservent encore la bichromie de l'avant-guerre. Il arrive de plus en plus, par exemple pour *Cyprien et Gédéon* dans *La Vie catholique illustrée*, qu'il ait à employer la technique du lavis qui consiste à éclaircir une seule couleur, généralement à l'aquarelle, pour en obtenir des nuances différentes (fig. 217). Son travail sur la couleur est surtout visible dans les albums. Il est l'un des intérêts principaux de son travail pour les fascicules de *La Vache qui rit au paradis des animaux*. Les dessins, qui illustrent le texte de René Blanckeman, alternent deux techniques : le lavis pour les dessins de plus petite taille, où Saint-Ogan montre sa maîtrise des jeux d'ombres et de nuances, et la couleur posée en larges aplats, avec une palette extrêmement variée qui permet de représenter la diversité des couleurs des animaux (fig. 186). Dans le second cas, le choix de Saint-Ogan se caractérise, comme sur les couvertures de l'avant-guerre, par un goût pour les couleurs vives et les contrastes forts.

L'apport du travail sur la couleur, presque exclusivement dans le dessin pour enfants, est le principal changement de l'après-guerre alors que son trait s'est définitivement stabilisé³³. Dans ce domaine aussi le dessin pour enfants s'avèrent être un champ d'expérimentation. Saint-Ogan y montre une fois encore sa conscience des principes de l'usage de la couleur pour l'enfant tels qu'ils dominent dans l'album pour enfants depuis l'entre-deux-guerres : des couleurs vives et des aplats bien délimités³⁴.

Conclusion du chapitre 5

La périodisation que nous retenons de l'évolution du style de Saint-Ogan est la suivante : formation d'un style de dessin au trait stylisé et géométrisé avant 1925 ; tentatives expérimentales de sortir de ce style entre 1925 et 1940 ; homogénéisation et fixation d'un style plus neutre, moins expressif, à partir de 1940. De fait, ce découpage correspond aux évolutions de sa carrière. La période 1925-1932 durant laquelle il cherche à se diversifier, soit dans le dessin pour enfants, soit en s'essayant à d'autres types de dessins pour adultes, apparaît, aussi sur le plan graphique, comme le moment où il cherche à s'extraire de l'influence de sa première profession. Faut-il aller jusqu'à penser que l'expérimentation du dessin pour enfants ait pu avoir un impact direct sur ses choix graphiques ? Nous avons au moins mis en évidence le fait que certains choix opérés dans le dessin pour enfants, dans

33. Nous ne sommes cependant pas certains que Saint-Ogan soit aussi le coloriste de ses albums. Les choix opérés sont toutefois proches de certains dessins originaux mis en couleur qu'il a pu conserver dans ses cahiers, ce qui nous amène à penser, sans certitude, qu'il est bien son propre coloriste.

34. Ces principes sont ceux présentés par Paul Faucher, créateur des albums du Père Castor (RENONCIAT, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle* p. 143).

une logique d'adéquation avec les pratiques dominantes du secteur, précèdent les évolutions du dessin pour adultes. Si le moment réel de la fixation et de l'homogénéisation de son style n'arrive que dans les années 1940, c'est peut-être que l'héritage du dessin de presse et ses principes de déformation des figures et de personnalisation forte, résiste face aux tentations du dessin pour enfants d'aller vers un style plus neutre, moins caricatural.

Son évolution dans les années 1940, et plus encore 1950, efface les distinctions et les expérimentations des décennies précédentes, à l'exception de la couleur qui reste un apanage du dessin pour enfants. Quelles hypothèses pouvons-nous avancer pour comprendre cette stabilisation ? Il est possible que Saint-Ogan arrive à une forme de maturité graphique et estime avoir trouvé un style qui lui correspond, qui lui permettent de dessiner pour les deux publics qui l'intéresse sans que le dessin paraisse d'un côté trop naïf, et de l'autre trop outré. Il est possible aussi que, de même que l'après-guerre se caractérise par un ralentissement de sa production, il ne soit plus capable de mener des expérimentations aussi importantes qu'avant-guerre, qu'il ne soit plus aussi sensible aux mutations du temps³⁵.

Le choix d'un style graphique apparaît comme un facteur potentiel de circulation des pratiques entre les traditions du dessin pour enfants et du dessin de presse. C'est toutefois ainsi que Saint-Ogan l'interprète, par exemple en important dans le dessin pour enfants les principes de dessin au trait³⁶ et de la stylisation³⁷ qu'il conserve jusqu'au bout. Dans le même temps, l'importation de ces pratiques graphiques n'est pas complète et Saint-Ogan adapte aussi son style au public enfantin ou, plus précisément, le fait de s'adresser à un nouveau public l'incite à modifier son style graphique, y compris celui de ses dessins de presse. Les traditions du dessin pour enfants ne sont donc pas sans influencer l'art du dessin de presse. Si l'homogénéisation graphique d'un public à l'autre n'est pas immédiate, mais est le résultat d'un processus qui se confond avec la fixation de son style.

35. On observera que les grandes tendances stylistiques des arts graphiques de l'après-guerre échappent à Saint-Ogan. Cela se voit d'abord dans l'influence limitée qu'a sur lui la tendance minimaliste et absurde du dessin de presse, représentée par Chaval, Mose, ou Ronald Searle aux États-Unis. Mais c'est aussi le cas dans le domaine du dessin de presse : il n'intègre pas le retour au réalisme anatomique qui marque la bande dessinée de l'après-guerre. Hergé, tout au contraire, saura concilier la veine stylisée de l'avant-guerre et la recherche d'une forme de réalisme lorsqu'il redessine les anciens albums de *Tintin* au milieu des années 1940.

36. Le dessin au trait connaîtra une fortune historiographique spécifique dans le champ de la bande dessinée avec l'apparition de la notion de « ligne claire » à la fin des années 1970 et durant les années 1980. Théorisé aux Pays-Bas par Joost Swarte (*De Klare Lijn* en 1977) et en France par Ted Benoît (*vers la ligne claire* en 1981), le terme « ligne claire » désigne à la fois, rétroactivement, l'école graphique à travers laquelle ces théoriciens englobent les auteurs belges des années 1940-1950 (Hergé, Jacobs, Jijé...) et, par la suite, l'école graphique des dessinateurs des années 1980 inspirés par les maîtres belges (Yves Chaland, Floc'h...). Dans la théorie historique de la ligne claire, Saint-Ogan est souvent considéré comme un grand ancêtre.

37. Il n'est pas le seul dans ce cas : les exemples d'André Hellé et d'Edy-Legrand sont d'autres exemples de dessinateurs pour enfants transposant pour ce public les canons de l'esthétique Art Déco.

Chapitre 6

L'humour : outil principal d'une double destination et de la circulation entre les publics

Du point de vue de l'esthétique de l'œuvre de Saint-Ogan envisagée dans son ensemble, le seul véritable dénominateur commun constant à ses réalisations dans les champs du dessin de presse, puis de la création pour enfants, est la présence de l'humour. À de rares exceptions près, la totalité de la production graphique du dessinateur est humoristique. Le statut si spécifique de l'humour chez Saint-Ogan doit logiquement nous interpeller sur son rôle dans les processus de circulation entre les publics.

Plusieurs questions découlent de notre constat initial sur l'humour. Saint-Ogan emploie-t-il le même humour, et les mêmes procédés lorsqu'il s'adresse à des adultes et à des enfants ? L'humour peut-il constituer un élément de différenciation, ou au contraire de rapprochement entre deux pratiques graphiques ? Dès lors, quels sont les mécanismes qui participent à ce lien et peuvent constituer des facteurs de circulation des pratiques artistiques entre les champs ? Plusieurs indices mis au jour dans les deux chapitres précédents nous poussent à supposer que l'humour chez Saint-Ogan peut acquérir une valeur intergénérationnelle. La pratique du réemploi encourage la réutilisation de gags d'un champ vers l'autre. Quant au style graphique, qui constitue lui aussi une des dimensions humoristiques des dessins de Saint-Ogan, il ne connaît pas un si grand écart en fonction du public concerné. Ces deux pratiques (le réemploi et l'homogénéisation du style) inciteraient plutôt à imaginer une même homogénéisation de l'humour. L'enjeu principal de l'analyse consistera à approfondir cette intuition en s'interrogeant sur les modalités esthétiques d'un passage d'un humour pour adultes à un humour pour enfants.

Sur le plan méthodologique, l'analyse qui va suivre est une analyse comparative qui suit les grandes tendances de l'évolution de la carrière du dessinateur. En trois mouvements successifs, nous analyserons dans un premier temps la tradition du dessin d'humour au

sein de laquelle Saint-Ogan « apprend » à produire des images drôles, puis dans un second temps nous décrirons les transformations de ces pratiques au moment où il s'adresse à des enfants ; enfin, le troisième temps, à travers l'étude de la parodie, posera la question du caractère intergénérationnel de son humour.

Deux précautions définitionnelles sont nécessaires avant de nous lancer dans l'analyse proprement dite. Le présent chapitre va examiner trois objets, selon des méthodologies distinctes. Le premier sera le dessin d'humour étudié comme objet historique ; nous aurons l'occasion d'en détailler plus loin la définition. Plus complexe est la distinction entre les deux objets suivants : l'humour et le comique. Dans son approche littéraire de l'humour, Jean-Marc Moura souligne que les nombreuses définitions de l'humour le définissent comme « une attitude de l'esprit liée à une hilarité spécifique, faite de réserve. [...] Il peut s'exprimer dans des contextes particuliers, à l'écart du comique spontané ou mécaniquement provoqué. »¹. L'humour se distingue du comique à la fois comme un état d'esprit particulier marqué par une certaine sobriété, et par sa nature qui dépasse le simple procédé littéraire qu'est le comique. Ainsi, selon Jean-Marc Defays, la catégorie comique regroupe « tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire »². L'auteur précise plus loin que le comique est une construction intentionnelle, et non accidentelle. Elle fait appel à un certain nombre de procédés rhétoriques destinés à être interprétés par un public. La spécificité du comique tient justement à ce qu'il propose une mise en scène énonciative et a besoin de définir les termes de la relation entre l'énonciateur (ici le dessinateur) et le destinataire (le lecteur), à la manière d'un contrat³. Notre étude du comique chez Saint-Ogan prendra clairement appui sur cette méthode qui prend en compte à la fois les mécanismes pensés par l'auteur et l'impact de ces mécanismes sur un destinataire.

La seconde particularité de l'analyse du comique chez Saint-Ogan est qu'il s'agit d'étudier des images et non du texte. Michel Melot a consacré à l'image comique une monographie dans laquelle il souhaite présenter « les techniques de représentation et les conditions esthétiques qui permettent à l'artiste, par l'image fixe, de faire partager à son public ces différents sourires devant le monde »⁴. Nous retrouvons ici la même définition du comique que dans l'ouvrage de Defays : le comique est un ensemble de procédés intentionnels destinés à faire rire un public. Melot s'attarde ainsi sur ces « techniques » propres à rendre l'image comique : la caricature, la schématisation, l'anthropomorphisme. . . Il prend soin de préciser que « La matière première du comique reste la tendance, agressive ou régressive, qui, elle, ne peut être comprise que par l'analyse logique de la situation qui l'a suscitée. ». Le procédé comique est le résultat d'un contexte qui est aussi défini par les conditions de lecture du public à une époque donnée. La question de la distinction entre public adulte et public enfantin est naturellement centrale.

1. Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, Presses universitaires de France, 2010 p. 42.

2. Jean-Marc DEFAYS, *Le comique : principes, procédés, processus*, Seuil, 1996 p. 8-9.

3. *Ibid.* p. 53-70.

4. MELOT, *op. cit.*

Parmi les techniques analysées par Melot pour comprendre l'image comique se trouvent l'emploi de « procédés littéraires ». L'auteur rappelle ici que l'image comique ne s'autonomise que tardivement du texte (il situe cette rupture au XVIII^e siècle, avec les dessins d'humour de William Hogarth) et que, pendant longtemps, une image n'est pas drôle en elle-même mais accompagnée d'un texte qui la rend comique. Nous ne souscrivons pas à l'idée que l'évolution historique idéale de l'image comique est son autonomisation du texte⁵. En revanche, ce qui nous intéresse dans l'analyse de Melot est le fait que, si l'image possède des procédés qui lui sont propres pour faire rire, elle en emprunte aussi largement à d'autres genres littéraires comme le roman comique ou le théâtre. En ce sens, l'image comique est déjà le résultat d'une circulation des procédés. Dans le cas d'un dessinateur comme Saint-Ogan, praticien de la bande dessinée qui mêle déjà texte et image, nous devinons combien l'enrichissement mutuel des médias peut jouer dans la construction de son comique.

6.1 Les traditions de l'humour graphique avant Saint-Ogan et leur place dans la culture enfantine

L'identité professionnelle originelle de Saint-Ogan en fait l'héritier d'une tradition spécifique de l'humour graphique, celle du dessin d'humour. L'évolution historique du dessin d'humour peut nous permettre de comprendre les liens qui, avant Saint-Ogan, peuvent exister entre humour pour adultes et humour pour enfants.

6.1.1 La tradition du dessin d'humour, entre deux siècles

Le terme « dessin d'humour » est profondément lié à une période qui est celle du triomphe des « humoristes », qui traverse les décennies à cheval sur deux siècles, entre les années 1880 et les années 1930. Durant cette période, la notion de « dessin d'humour » désigne toute création graphique comique, sans davantage de précision quant aux mécanismes humoristiques employés. Parfois même, le dessin ne prête pas à rire, mais simplement à sourire ou à s'indigner. Mais c'est un tout autre terme qui a retenu l'attention des spécialistes : celui de caricature. Dans l'historiographie, les deux termes obéissent à une concurrence, et la difficulté vient du fait que leurs définitions respectives varient selon les auteurs qui les emploient.

Durant tout le XIX^e siècle domine le terme de « caricature » qui donne même son nom au journal satirique de Charles Philippon, *La Caricature* en 1830. Le mot « caricature » désigne alors à la fois le dessin de presse et l'estampe satirique⁶, et le terme persiste.

5. Michel Melot voit dans l'image muette la forme la plus accomplie d'humour graphique.

6. Laurent BARIDON et Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles & Mazenod, 2009, [première éd. 2006] p. 147-148. À l'image de Baridon, la plupart des auteurs s'accordent sur le fait que le terme caricature se développe durant les XVII^e-XVIII^e siècles en France.

Entre 1865-1880 Champfleury publie une *Histoire de la caricature* en cinq volumes, chez Dentu. Le volume consacré à la « caricature moderne » lui permet de mettre en avant les personnalités de ses contemporains Honoré Daumier et Henry Monnier. En 1888, John Grand-Carteret, un des principaux commentateurs de l'art du dessin, intitule encore son ouvrage *Les mœurs et la caricature en France*. Mais au siècle suivant, la fusion de toute forme d'humour graphique dans le terme de « dessin d'humour », sans doute sous l'impulsion du nouveau groupe professionnel des « humoristes », permet à Francis Carco en 1921, dans son ouvrage *Les humoristes*, de distinguer en trois chapitres les « satiriques », « caricaturistes » et les « fantaisistes » ; la caricature y est réduite à sa dimension graphique : portrait de personnalités, exagération graphique des traits d'une personnalité. . . Il semble que dans l'entre-deux-guerres, la caricature soit davantage considérée comme une déclinaison du dessin d'humour et Henri Avelot l'isole également dans son *Traité pratique de la caricature et du dessin humoristique* (Paris, Laurens, 1932). Enfin, après la Seconde Guerre mondiale, une séparation nette se produit à nouveau entre la caricature et le dessin d'humour. La première ne change guère de définition : la caricature joue notamment sur la déformation exagérée du sujet qu'elle souhaite tourner en ridicule et on lui trouve une ascendance séculaire, au moins depuis la Renaissance. Le second est alors en plein essor grâce à des artistes américains (Sternberg, Ronald Searle. . .) ou français (Chaval, Sempé, Mose). On le distingue de la caricature par sa visée plus universelle, alors que la caricature s'inscrit dans un contexte socio-politique et prend appui sur l'actualité. Le dessin d'humour vise à faire rire, là où la caricature ridiculise et dénonce⁷.

L'historiographie plus contemporaine hérite de cette distinction complexe entre dessin d'humour et caricature. Tantôt l'un des deux termes se veut généraliste et englobe l'autre, tantôt ils désignent deux réalités bien distinctes. La caricature bénéficie d'un traitement plus favorable, sans doute grâce à l'historicité qu'on lui attribue et à la simplicité formelle du mécanisme de déformation⁸. Il n'est pas non plus anodin que, lorsque Christian Delporte réalise une thèse sur *Dessins et dessinateurs politiques*, il se concentre sur la réhabilitation de la caricature par les dessinateurs politiques de l'entre-deux-guerres. L'étude de la caricature est souvent l'occasion, pour l'historien, de faire le lien entre l'histoire de l'art et l'histoire socio-politique⁹. Dans la réception des dessins de presse, le caricaturiste

7. Bernd BORNEMANN et Ronald SEARLE, *La Caricature : art et manifeste, du XVI^e siècle à nos jours*. . . Trad. par Claude ROY et John Edwin JACKSON, Genève [Paris] : Skira [diffusion Flammarion], 1974 p. 247.

8. Lire à ce propos la préface de Michel Melot à FEUERHAHN, *op. cit.* p. 8-9, dans laquelle il note fort justement que les historiens de la caricature s'attachent toujours à la légitimer et à l'élever au rang d'art. C'est en effet le cas de Laurent Baridon (BARIDON et GUÉDRON, *op. cit.* p. 8-9) qui définit son sujet d'étude non pas comme un objet culturel concret mais davantage comme une technique de représentation humaine. D'où la découverte de la caricature dans des *ostraca* égyptiens ou, plus simplement, dans les études de tête de Léonard de Vinci.

9. C'est par exemple le propos de l'ouvrage de Bernard Bornemann et Ronald Searle qui interprète les images en fonction d'attendus d'histoire politique qui déroulent l'histoire de la caricature : les caricatures anglaises contre Napoléon, la « poire » de Daumier, les caricatures de la bourgeoisie, Napoléon III, etc.

possède une légitimité et une utilité sociale et politique que le dessin d'humour peine à avoir.

De notre côté, nous souhaitons éviter l'écueil de la hiérarchisation entre caricature et dessin d'humour, ne serait-ce que pour une raison pratique : Saint-Ogan n'a jamais été un véritable caricaturiste¹⁰, ni un dessinateur politique à plein temps. Si ces deux dimensions sont présentes dans son travail, elles n'en sont pas aux fondements, et toute la difficulté de distinguer la tradition graphique de Saint-Ogan consiste justement à travailler dans les angles aveugles de l'historiographie du dessin de presse : l'anodin et le divertissement gratuit. En ce sens, le terme de « dessin d'humour » correspond le mieux à notre perspective. Nous cherchons à mettre en relation Saint-Ogan avec une tradition du dessin humoristique commun, non-exclusivement politique : un dessin d'humour défini comme objet culturel caractérisé par la reproductibilité (dans la presse, le livre ou l'estampe), par une technique exclusivement graphique (et non débordant sur d'autres arts, comme la caricature) et par un lien fort à l'imprimerie comme moyen de diffusion, et par une intention avant tout comique. En ce sens nos sources d'inspiration historiographique se situent davantage du côté de Michel Melot et Nelly Feuerhahn, organisateurs de deux expositions ayant explicitement pris pour thème le « dessin d'humour »¹¹. Dans ces deux expositions, un texte introductif prévient que la caricature a été exclue de l'étude.

Dans ce dédale bibliographique, l'ouvrage de Jacques Lethève, *La caricature et la presse sous la IIIe République*¹² regroupe sous le terme de « caricature » toute forme de dessin humoristique paru dans la presse. Cette approche par le support trouve également notre assentiment au sens où elle s'attache à la caricature en tant qu'objet culturel diffusé par la presse, sans prétention artistique ou exclusivement politique, et que, héritière en cela de John Grand-Carteret, la vision que Jacques Lethève possède de la caricature est en réalité une vision du dessin d'humour au sens large. Il ne trace pas nécessairement de frontières ; sa vision est celle dont nous souhaitons nous rapprocher : plus quantitative que qualitative, s'attachant moins à repérer des génies et des individualités que l'adhésion d'un dessinateur à des évolutions générales et lentes.

Traditions du dessin d'humour au XIX^e siècle

Le dessin d'humour, dans le sens large que nous lui donnons de dessin de presse humoristique, se développe au XIX^e siècle selon trois traditions qui toutes, à des niveaux divers, auront leur importance pour Saint-Ogan : le dessin politique, le dessin de mœurs et le dessin de fantaisie.

10. Ni au sens de déformation comique, pas vraiment non plus au sens de critique sociale et politique.

11. Nous pensons ici à celle dirigée par Michel Melot à la Bibliothèque nationale de France en 1971, *Le dessin d'humour du XV^e siècle à nos jours* et à celle qui s'est déroulée à la Bibliothèque publique d'information, dirigée par Nelly Feuerhahn, *Traits d'impertinence*, 1993.

12. LETHÈVE, *op. cit.*

Les deux premières traditions sont les plus anciennes. En dessinant un panorama de la presse à caricature sous la III^e République, Jacques Lethève distingue la « presse politique », dominée par des caricatures faisant référence à l'actualité politique, et « la presse qu'on peut appeler « amusante » », s'attachant à rire des mœurs de ses contemporains¹³. Il reprend là une classification proposée par John Grand-Carteret qui les distingue systématiquement, dans son panorama historique sur la caricature de mœurs¹⁴. Un des types de dessins peut se trouver dans l'autre type de presse, mais il y a souvent une tendance dominante, en fonction du journal ou de la période concernée, qui distingue la presse amusante de la presse plus spécifiquement politique. Les premiers dessins de presse humoristique apparaissent en France dès la Restauration dans *Le Nain Jaune* sous le nom de « caricatures », mais c'est particulièrement entre 1830 et 1835, à la faveur de la libéralisation de la censure de presse, que la tradition de la satire politique graphique s'épanouit, notamment dans le journal de Charles Philipon justement nommé *La Caricature*. Le retour de la censure à l'issue des lois de septembre 1835 va toutefois interrompre l'essor du dessin politique au profit du dessin de mœurs, diffusé à la fois par l'estampe et la presse. Son commerce fonde un genre qui domine le dessin d'humour du XIX^e siècle¹⁵. Avec la proclamation de la Seconde République en 1848, la liberté de la presse ne revient que pour une très courte période : dès 1849 de nouvelles mesures sont prises pour contrôler le contenu des journaux. Entre 1852 et 1868 la censure exercée par le Second Empire empêche le développement d'une véritable caricature politique dans la presse humoristique qui privilégie le dessin de mœurs. Les journaux qui se créent durant les années 1850 et 1860, comme *Le Journal amusant* et *La Vie parisienne*, sont presque exclusivement des journaux « amusants » pratiquant la satire des mœurs et évitant la charge politique. Ce type de journaux amusants, parfois mondains et parfois grivois, est avant tout destiné à divertir le public. L'exemple du *Charivari*, créé en 1832 et poursuivant sa parution au gré des changements politiques, est typique de l'évolution des contenus du dessin politique vers le dessin de mœurs.

Historiquement, le dessin de mœurs relève du même engouement pour la construction et la représentation de stéréotypes sociaux que les *Physiologies*, ouvrages satiriques décrivant des types humains, et les recueils d'estampes, moins littéraires, mais propres à diffuser à grande échelle des stéréotypes graphiques (le cocu, le savant, le ridicule, le commerçant). Dans les années 1840, plusieurs dessinateurs s'y spécialisent, notamment Grandville, Honoré Daumier, Gavarnidef et Henry Monnier. Grandville, qui fait ici figure de précurseur pour les trois traditions, la pratique en réalité dès 1829¹⁶ Si Honoré Daumier est un dessinateur polyvalent, connu à la fois pour ses caricatures politiques acerbes et pour ses dessins de mœurs, Gavarnidef et Henry Monnier vont davantage se spéciali-

13. *Ibid.* p. 24.

14. John GRAND-CARTERET, *Les Mœurs et la caricature en France*, 1888.

15. BARIDON et GUÉDRON, *op. cit.* p. 142-144.

16. Dans *Les Métamorphoses du jour*. Voir Annie RENONCIAT, *La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Courbevoie : ACR éd. Vilo, 1985 p. 47-48.

ser dans les mœurs. Le rôle d'Henry Monnier est essentiel : il est parmi les premiers à développer un regard presque ethnologique sur la société, à pénétrer dans l'intimité des mœurs¹⁷. Les dessinateurs des générations suivantes, qui débutent leur carrière dans les années 1840 et 1850, comme Cham (1818-1879) et Grévin (1827-1892), s'orientent plutôt dans la voie du dessin de mœurs.

Le vote de la loi de juillet 1881 sur la liberté de la presse provoque une explosion du nombre de journaux comiques illustrés. Cette période est importante pour la tradition dans laquelle s'inscrit Saint-Ogan au sens où la presse devient définitivement le vecteur principal du dessin d'humour d'un point de vue quantitatif, là où le recueil d'estampes et le livre avaient encore une place importante. C'est aussi le moment où, à la faveur de la libéralisation, la tradition du dessin politique revient et la gamme de l'humour graphique se diversifie. Métier de presse, le métier de dessinateur humoriste s'épanouit dans un grand nombre d'hebdomadaires satiriques illustrés¹⁸. Certains, apparus avant 1870, sont déjà anciens et constituent le socle de la presse comique (*Le Charivari*, *Le Journal amusant*, *La Vie Parisienne*) ; d'autres naissent et renouvellent les vieilles formules (*L'Illustration*, *Le Rire*, *Le Pêle-Mêle*, *Le Cri de Paris*, *Le Caricature*, *Le Chat Noir*, *Le Courrier Français*). Les journaux qui accueillent les dessins de presse sont d'une grande variété, allant de publications de pur divertissement (*La Vie Parisienne*) à des revues plus directement politiques (*L'Assiette au Beurre*), en passant par des titres qui mélangent satire textuelle et satire graphique (*Le Rire*, *Le Cri de Paris*).

Pour John Grand-Carteret, la génération qui débute dans les années 1880 se distingue de ses aînés par l'emploi de la « fantaisie »¹⁹. S'il convient de nuancer son propos²⁰, il est certain que ce sont les dessinateurs de cette génération qui exploitent de façon récurrente le registre de la fantaisie, jusqu'à son extrême, l'incohérence²¹. Albert Robida et, dans une dimension plus poétique avec ses *Pierrot*, Willette sont les représentants d'un courant humoristique où la représentation d'un imaginaire amusant prime sur la représentation des contemporains. Certains, proches du mouvement fumiste, vont jusqu'au non-sens.

Le dessinateur humoriste observateur ironique de la société

Qu'il s'agisse de dessin politique ou de dessin de mœurs, la caractéristique dominante de la tradition du dessin d'humour du XIX^e siècle est sa volonté de représenter le monde contemporain. Elle est mue par une véritable vision du dessinateur humoriste comme

17. GRAND-CARTERET, *op. cit.* p. 147.

18. LETHÈVE, *op. cit.* p. 60-62.

19. GRAND-CARTERET, *op. cit.* p. 469-470.

20. Les dessins de Grandville font preuve, dès les années 1830-1840, d'une certaine fantaisie graphique.

21. Luce ABÉLÈS, « La froide fantaisie du monologue », dans : *Humoresques* n° 10 (1999) : *L'humour graphique fin-de-siècle* p. 67.

« observateur ironique de la société contemporaine »²².

Cette définition du dessinateur humoriste, qui a vocation à englober la production graphique du XIX^e siècle, ne doit pas masquer une grande diversité d'interprétations²³. Chaque dessinateur-observateur porte un regard différent, tantôt acide, tantôt indulgent. Certains privilégient la caricature pour pointer les défauts de leur sujet (Cham, Daumier) tandis que d'autres tentent de se rapprocher d'une forme de naturalisme (Gavarnidef, Albert Guillaume). Certains préfèrent le dessin au trait (Caran d'Ache, Hémard, Jossot), d'autres développent un art baroque de l'accumulation et de l'exagération (Léandre, André Gill), d'autres encore vont chercher des techniques du côté des impressionnistes (Valloton, Faivre). Certains se spécialisent dans certains thèmes : les femmes (Alfred Grévin), les paysans (Léonce Petit) et bien sûr le dessin politique (Jossot, Hermann-Paul). Enfin la forme du dessin d'humour varie elle aussi, entre le dessin à légende (Gavarnidef), le dessin muet (Caran d'Ache) et les genres presque canoniques que sont les « salons comiques » ou encore les portraits-charges (André Gill), sans oublier les fantaisies scientifiques de Robida qui, bien que déployant un imaginaire neuf, sont avant tout des satires de l'époque. L'intention est commune : représenter l'époque ; mais la variété et l'originalité du dessinateur se mesure à son style et à sa capacité à choisir les détails précis qui feront rire, dans le dessin ou par la légende.

Naturellement, le dessinateur n'est pas un pur imitateur de la société : ce qui compte, c'est l'interprétation. Lorsqu'il essaye de décrire la Belle Époque au miroir de ses dessins d'humour, Jacques Lethève en arrive vite au constat suivant :

« D'une façon indirecte et parce qu'elle veut plaire au public pour qui elle est faite, [la caricature] nous indique aussi la nature et les goûts de ce public, ce qui le choque et ce qui l'amuse, ce qui le passionne et ce qui, plus ou moins consciemment, l'obsède. »²⁴

Il rappelle ici combien le dessin d'humour n'est pas nécessairement dénonciateur et peut également comprendre une large part de complaisance :

« Trop souvent, comme d'ailleurs les autres journalistes, les caricaturistes se bornent à tendre un miroir au public sans chercher à l'éclairer sur ce qu'il connaît mal. Or ce public a bonne conscience et remet rarement en cause les opinions et les goûts qui lui sont habituels. »²⁵

22. Nous empruntons partiellement l'expression de Jacques Lethève (LETHÈVE, *op. cit.* p. 222) qui évoque les « peintres ironiques de la vie contemporaine ».

23. À propos des années 1880, John Grand-Carteret affirme : « Ce qui domine, c'est la fantaisie, l'observation : les dessinateurs font du roman graphique et, comme les écrivains, ne s'occupent des contemporains qu'au point de vue documentaire. » (GRAND-CARTERET, *op. cit.* p. 504). On appréciera ici l'emploi, très précoce du terme de « roman graphique » qui fait référence à la tradition du roman balzacien. Loin du sens contemporain de « roman graphique », ce terme désigne chez Grand-Carteret la volonté des dessinateurs de documenter la société, à l'image des romanciers.

24. LETHÈVE, *op. cit.* p. 2.

25. *Ibid.* p. 2.

De nombreux commentateurs du comique et de ses procédés ont justement fait remarquer que le comique n'est pas comique en soi, mais seulement s'il est susceptible de provoquer le rire *chez quelqu'un*. Il faut nécessairement l'intervention d'un tiers, le lecteur/spectateur, pour que l'on puisse parler de comique. Gérard Genette souligne cette spécificité du genre comique par rapport à d'autres genres littéraires :

« L'effet comique a toujours deux causes : l'une dans l'objet, l'autre dans le sujet. [...] Il n'y a pas d'objets comiques, il n'y a que des relations comiques, auxquelles simplement certains objets, et certains sujets, se prêtent mieux que d'autres. »²⁶

Une situation, ou un dessin n'est pas drôle en soi ; il peut aussi être dramatique dans une situation toute différente. Le travail de l'humoriste consiste à regrouper les conditions favorables au rire, tout en sachant que le lecteur est seul juge. Or, la conduite de ce travail a varié au fil des siècles. Nous pouvons ainsi élaborer un premier modèle de la relation que le dessinateur de mœurs du XIX^e siècle instaure entre lui et son lecteur. La caractéristique principale de ce modèle est d'être fondé sur une forte connivence avec le lecteur. Cette connivence intervient à un double niveau. Tout d'abord au niveau du contenu qui décrit un univers familier au lecteur, et installe la proximité nécessaire à l'efficacité du comique. Mais, parfois, il y a connivence à un degré plus élevé dans la mesure où le lecteur rit d'un gag qu'il sait être drôle, car faisant partie de ce « stock » de plaisanteries en formation (ou du moins, si lui ne rit pas, il identifie le gag comme appartenant au comique).

L'entre-deux-guerres : décadence et renouveau du dessin d'humour ?

L'évolution de la tradition dix-neuviémiste du dessin de mœurs au XX^e siècle est un sujet délicat dans l'historiographie. Durant la Belle Époque se sont développées la plupart des variations autour du dessin de mœurs, et le renouvellement est faible. La situation des années 1920 en matière de dessin d'humour est jugée sévèrement par les commentateurs. Michel Ragon souligne le manque d'originalité des dessinateurs de la génération de Saint-Ogan²⁷. De la même façon, mais au moyen d'arguments plus précis, Jacques Lethève écrit assez férocement :

« Quant à la caricature de mœurs, on en jugerait mal en considérant le nombre de dessins de cette espèce publiés et groupés parfois en une demi-page ou même en une page entière dans des journaux comme *Dimanche-Illustré*, *L'Humour*, ou *Le Petit Journal*. Car, pour plaire à tous les publics, les effets ressassés semblent souvent les plus sûrs.

Les cinq grands quotidiens d'informations accueillent tous entre les deux guerres une caricature quotidienne ou quasi quotidienne. Dans *Le Petit Pa-*

26. Gérard GENETTE, *Figures*, V, Éd. du Seuil, 2002 p. 2.

27. Précisons toutefois que Ragon emploie cet argument pour mieux mettre en valeur le renouvellement qui se produit après la Seconde Guerre mondiale (Michel RAGON, *Le dessin d'humour : histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Ed. du Seuil, 1992, [première éd. 1960]).

risien et *Le Petit Journal*, on rencontre certes des hommes de talent comme Varé, Henri Monier ou Bib, mais le niveau des sujets n'y est pas très élevé et les plaisanteries politiques y ont généralement un caractère anodin. »²⁸

L'argument de l'inscription nouvelle du dessin d'humour dans la culture de masse est pertinent : les modalités de diffusion des dessins obligent les dessinateurs à se répéter. Certaines publications, comme *L'Almanach Vermot*, créé en 1886, participent à la banalisation du comique de mœurs et à son passage dans une culture de masse. C'est le constat que dresse Robert Escarpit à propos de l'humour des débuts du XX^e siècle :

« De cet énorme foisonnement, une partie importante de l'humour caricatural se détache et se « désengage » progressivement pour aller prendre le relais du comique de colportage, de la plaisanterie d'almanach, devenue insuffisante pour satisfaire des masses dont le niveau culturel ne cesse de monter. Le clichage sur zinc industrialise le dessin humoristique comme la presse à bon marché et bientôt la radio industrialise l'anecdote humoristique de music-hall ou de cabaret. Ainsi se crée, après 1918, ce stock mondial sans cesse accru de plaisanteries où dessinateurs et conteurs puisent, ajoutent selon les besoins et les circonstances. »²⁹

Tout se passe comme si la caricature quotidienne avait ancré encore davantage le dessin de mœurs dans une logique de répétition et de stéréotypie.

Un tel jugement peut être interprété de façon plus nuancée, comme le fait Nelly Feuerhahn³⁰ qui nomme « dessin drôle », l'illustration d'une histoire drôle qui fait partie de ce fonds commun évoqué par Robert Escarpit : « Une image accompagnée d'une légende caractérise l'histoire drôle illustrée. Dans sa version la plus élémentaire, le graphisme décrit une situation évoquée par un mot d'esprit ou un calembour. L'image anecdotise le texte. Elle met en scène les interlocuteurs. ». Elle décrit l'histoire drôle illustrée comme une modalité de l'image comique qui trouve son origine dans l'imagerie comique populaire du XIX^e siècle, et se répand ensuite selon les modalités de chaque époque. Durant l'entre-deux-guerres, l'emploi de l'histoire drôle illustrée constitue bien un phénomène de continuité. Les dessinateurs des années 1920 exploitent jusqu'au bout les formules nées au siècle précédent dans une abondance de journaux très demandeurs. Nombreux sont les dessinateurs à s'accomplir dans la seule caricature de mœurs : Varé, Pol Rab, Joseph Hémard, Carrizey, dressent des variations sur des formules anciennes. Certains, comme Dubout, vont plus loin mais tout en gardant un attachement fort à la vieille tradition du dessin de mœurs qui est toujours le fondement du dessin d'humour en France dans l'entre-deux-guerres.

La notion d'image qui « anecdotise » est à retenir dans le sens où elle rappelle les liens du dessin d'humour avec d'autres médias, le théâtre et le roman, puis plus tard la radio.

28. LETHÈVE, *loc. cit.*

29. Robert ESCARPIT, *L'humour*, Presses universitaires de France, 1994, [première éd. 1960] p. 2.

30. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 20.

Le dessin donne à voir la situation exacte : la figure des protagonistes, le décor, etc. ; ces éléments rentrent parfois en résonance avec le gag lui-même. Michel Melot a su pointer l'importance des procédés scéniques dans le dessin d'humour, et leur caractère exogène :

« Parmi les procédés qui ne doivent rien à la technique ni à la nature de la représentation imagée, les plus employés sont ceux issus du théâtre, et du spectacle comique en général. [...] Il suffit de rappeler que, généralement, l'image est considérée comme un substitut de la réalité, et rien de plus. La plus élémentaire façon d'en faire jaillir le comique est alors de représenter une scène qui, dans la réalité même, serait drôle. Ce comique est simple, généralement comique de mouvement ou de situation. »³¹

Il s'agit là d'un héritage du dessin de mœurs du XIX^e siècle qui connaît de nombreux échanges entre la comédie théâtrale et le dessin d'humour, comme le personnage bouffon de Mayeux cité par Melot, personnage de farce repris régulièrement dans *Le Charivari*, et qui connaît des avatars à la scène. À la même époque, le personnage de Robert Macaire est repris par Daumier du théâtre³².

Représentation sociale, théâtralité, observation ironique de la société et importance du comique de situation caractérise l'héritage du dessin de mœurs, progressivement banalisé au sein de la culture de masse.

6.1.2 La littérature enfantine entre éducation et divertissement

Afin de comprendre comment Saint-Ogan va réemployer cette tradition dans le cadre de l'humour pour enfants, nous devons examiner si la tradition de l'humour pour enfants se distingue de celle de l'humour adulte, et comment ce dernier est réintroduit dans la création pour enfants, notamment par l'image.

6.1.3 Rappel historique : la culture enfantine entre éducation et divertissement (XIX^e siècle)

Notre principal point de repère dans le domaine de l'humour pour enfants est le travail de Nelly Feuerhahn, *Le comique et l'enfance* qui présente l'avantage de proposer à la fois une vision diachronique et des interprétations esthétiques transversales sur la nature même de l'humour pour enfants. Toutefois, il y a assurément là un nouveau champ à défricher, et ce d'autant plus que les études qui se sont attachées à la question de l'humour pour enfants privilégient souvent une culture écrite et littéraire, comme l'ouvrage collectif

31. MELOT, *op. cit.* p. 2.

32. Michel Melot tend à déprécier ces phénomènes d'échanges transmédiatiques : « Car il faut convenir que si ces dessins sont souvent du mauvais théâtre, aux ficelles énormes, le théâtre ou le cinéma qui en sont tirés se réduisent souvent à une suite d'images, d'où est absente l'expression vitale de l'art scénique ». Pour notre part et dans le cas de Saint-Ogan, nous faisons le choix de ne pas hiérarchiser ses différentes productions graphiques.

dirigé par Jean Perrot, *L'humour dans la littérature de jeunesse*³³, là où des liens mériteraient d'être faits avec d'autres manifestations de la production culturelle pour enfants (imagerie populaire, univers du jouet et du jeu, spectacles...), y compris, naturellement, la bande dessinée, qui partage certaines caractéristiques avec la littérature textuelle, dont la dimension narrative. L'humour est en effet partie intégrante de tout un système ludique très présent dans la culture enfantine du XX^e siècle³⁴.

Emancipation du comique dans la littérature enfantine au XIX^e siècle

Lorsqu'au XVIII^e siècle se développe une littérature spécifiquement enfantine l'objectif pédagogique domine. Or le comique n'est pas envisagé comme un outil d'apprentissage, au contraire : on entend alors contrôler le rire enfantin, principalement pour des raisons de bienséance et d'intégration de l'enfant-apprenant dans sa future sociabilité. Comme l'explique Nelly Feuerhahn : « La codification du rire de l'enfant prend place dans une perspective générale où s'élabore en outre une rhétorique de la distance sociale légitimant tant l'écart d'acculturation qui sépare les groupes d'âges que celui qui caractérise les moments de l'histoire. »³⁵. Selon les conceptions pédagogiques de l'époque, le rire est nécessairement exclu du moment de l'apprentissage en ce qu'il est absence de contrôle des passions. Cependant, le XIX^e siècle voit évoluer la situation et on assiste à une arrivée des procédés comiques dans une littérature enfantine dont l'objectif premier reste l'éducation de l'enfant.

Reprenons ici les différentes étapes de l'émancipation du comique pour l'enfant décrites dans l'ouvrage de Feuerhahn. Les héros comiques pour enfants qui voient le jour dans les premières décennies du XIX^e siècle sont conçus par les adultes sur le principe du contre-exemple : c'est le cas du Jean-Paul Choppart créé par Louis Desnoyers en 1832 dans *Les Aventures de Jean-Paul Choppart*, prototype de l'enfant rebelle en quête d'aventures. Si l'on sollicite le rire de l'enfant-lecteur face à ce héros, c'est avant tout un rire moqueur face à un contre-modèle duquel il doit se protéger, justement par le rire. La morale finale indique en effet que l'enjeu est avant tout éducatif. Puis, entre la première et la seconde moitié du siècle, une évolution se produit dans la représentation de l'enfant désobéissant. Le début du siècle met l'accent sur la punition, parfois cruelle, infligée à l'enfant, tandis que par la suite est préférée la mise en scène de la bêtise, souvent par une exagération qui la rend (aussi) comique. Ce motif se retrouve par exemple dans l'ouvrage *Marie sans-soin*, illustré par Bertall en 1867 : les bêtises de la petite Marie provoquent des catastrophes à la chaîne. Avec *Marie sans-soin*, le comique est bel et bien considéré comme un outil pédagogique pour faire comprendre à l'enfant la portée de ses bêtises³⁶. L'humour pour

33. Jean PERROT et Niurka RÉGLE, dir. *L'humour dans la littérature de jeunesse*, [actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997], In Press, 2000.

34. On pourra consulter à ce propos un autre ouvrage de Jean PERROT, *Du jeu, des enfants et des livres*, Éd. du Cercle de la librairie, 1987.

35. Nelly FEUERHAHN, *Le comique et l'enfance*, Presses universitaires de France, 1993 p. 36.

36. *Ibid.* p. 70.

enfants est un balancement constant entre l'intention pédagogique des adultes et le plaisir propre de l'enfant.

Précisons que l'utilisation du comique dans les ouvrages pour enfants n'est toutefois pas le même en France que dans les autres pays. En effet, à la même époque que l'ouvrage de Desnoyers est publié en Allemagne le *Struwwelpeter*, dessiné et écrit par Henrich Hoffmann, qui devra attendre 1860 avant de connaître une édition française. Dans cet ouvrage, des enfants désobéissants sont victimes de leur inconséquence, telle la petite Pauline qui joue avec des allumettes et finit en tas de cendres. Ne nous y trompons pas : l'ambition est toujours éducative, mais cette fois, l'exagération comique, qui passe d'ailleurs en grande partie par un graphisme caricatural, veut se servir du rire de l'enfant pour faire passer un message. Mais la réception de l'œuvre en France, et son usage par les éducateurs, sera différente en France et en Allemagne³⁷. L'ouvrage est d'abord arrivé en France comme instrument éducatif. Dans le même ordre d'idée, la France reste assez rétive au *nonsense* développé outre-manche et appliqué à des romans pour enfants comme *A book of nonsense* d'Edward Lear (1846) et *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll (1865). En France, de tels ouvrages ne sont pas laissés aux enfants et les seuls à les apprécier sont des adultes.

Le succès des illustrés comiques au XX^e siècle et leur réception

L'émergence d'un humour pour enfants sans objectif pédagogique, d'un divertissement pur, va d'abord venir de l'imagerie populaire, qui introduit dans ses images pour enfants une dimension humoristique, à la fois dans les thèmes et dans le graphisme. Si la production traditionnelle (images pieuses, contes adaptés), se poursuit, les années de succès de l'imagerie populaire enfantine, entre 1850 et 1870, amènent l'intégration d'un humour graphique destiné à l'enfant.

L'imagerie populaire est en déclin dans les dernières décennies du XIX^e siècle mais son rôle dans l'évolution du comique pour enfants se poursuit avec l'émergence des illustrés pour enfants. Dans la nouvelle presse qui naît alors se développe un rire nouveau, fortement lié à l'image. L'apparition de journaux laissant une grande part à l'image dans les années 1880 (*Mon Journal*, *Le Petit Français illustré*) et surtout 1900 (*La Jeunesse illustrée* et *Les Belles Images* chez Fayard; *Le Jeudi de la Jeunesse* par Tallandier; *L'Épatant* et *Fillette* d'Offenstadt) permet le transfert d'une partie de l'humour graphique adulte dans le champ de l'enfance. Les séries de Christophe dans les années 1890 constituent une percée importante dans ce domaine.

Tous ces magazines provoquent un retournement des principes de la création pour enfants, dans les rapports entre divertissement et pédagogie. L'éducation n'est jamais exclue de la nouvelle presse pour la jeunesse, à l'exception des publications des frères

37. Nelly FEUERHAHN, « La réception française du *Struwwelpeter*. Contribution à une histoire des échanges culturels comiques en Europe », dans : *Autour de Crasse-Tignasse*, sous la dir. de Carine ERMANS et Michel DEFOURNY, [actes du Colloque de Bruxelles], Linkebeek, Belgique : Théâtre du Tilleul, 1996 p. 24-40.

Offenstadt, suffisamment critiquées pour cette raison. Annie Renonciat présente ainsi ce retournement à propos des magazines d'Arthème Fayard :

« Mais c'est aussi par leurs objectifs que ces magazines sont révolutionnaires : pour la première fois dans l'histoire de l'édition pour la jeunesse, la distraction et le plaisir y devancent l'instruction. [...] L'éditeur renverse ici la hiérarchie des missions traditionnellement assignées aux périodiques pour enfants : non pas "instruire en amusant" comme le "saint-Nicolas" de Delagrave, mais récréer d'abord, en instruisant "peut-être" ou "un peu" »³⁸

Feuerhahn, de son côté, avance l'hypothèse selon laquelle la prise en charge définitive de la mission éducative par l'état avec les lois scolaires de 1881-1882 serait un des facteurs qui aurait conduit à décharger la littérature et la presse enfantine de cette mission, favorisant l'émergence de nouveaux objectifs. Le contexte social doit aussi être pris en compte. Les illustrés populaires sont la littérature d'une nouvelle frange de la population qui s'alphabétise progressivement sans posséder sa propre tradition littéraire. L'intégration de l'humour dans la culture enfantine s'inscrit dans la logique du divertissement, à côté d'autres nouveautés qui s'autonomisent comme l'évasion et l'aventure. L'humour s'amplifie d'autant plus que, au regard de la diversité des titres en 1910, toutes les strates de la société sont touchées par le phénomène : la fille de famille bourgeoise se divertit avec *La Semaine de Suzette* tandis que le garçon des milieux populaires lit *L'Épatant*. Autour de 1905, les succès de *Bécassine* et des *Pieds Nickelés* auprès de deux milieux sociaux différents confirment que le comique occupe une place nouvelle dans la création pour enfants.

Enfin, dernier changement d'importance : l'enfant n'est plus invité à rire d'un autre enfant ridicule qui serait contre-modèle mais bien au contraire à rire de la bêtise de personnages parfois adultes. Naturellement, le rire ne se veut plus processus d'apprentissage de ce qu'il faut faire et ne pas faire. Les personnages à succès du dessinateur Christophe sont surtout des adultes ridicules : le père de la Famille Fenouillard, du savant Cosinus, du sapeur Camember. Le stéréotype comique de l'enfant rebelle inadapté est progressivement remplacé par celui de l'enfant débrouillard, suradapté et même capable de ridiculiser les adultes. Le modèle vient des États-Unis et se diffuse en France dans les années 1920 soit par l'importation de séries américaines comme *Bicot* de Branner, soit par des créations françaises originales (*Bibi Fricotin* de Louis Forton, *L'Espiègle Lili* de Jo Valle). Avec ces nouveaux enfants-héros comiques, on ne rit plus d'eux mais de leur capacité à transgresser les règles du monde adulte, et à s'en sortir malgré tout.

38. RENONCIAT, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images "à la française" » p. 2.

Historicité des mécanismes de transfert de l'humour adulte vers l'humour pour enfants dans la bande dessinée française

Le développement du comique dans l'image pour enfants s'accompagne d'un phénomène de transfert : si le premier comique pour enfants était directement lié aux finalités éducatives de sa littérature, la rupture qui se produit dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, et particulièrement à partir des années 1880, est aussi l'apparition de procédés comiques venus de la culture adulte dans la culture enfantine.

Dès les années 1850, l'imagerie populaire contribue à la diffusion de pratiques nées dans l'humour adulte au sein de l'imagerie pour enfants. Ainsi, l'emploi d'un dessin caricatural s'inspire des dessinateurs de l'époque, Daumier ou Cham chez certains auteurs de l'imagerie Pellerin comme Scherer et Pinot³⁹. Les thèmes destinées à la jeunesse, en revanche, restent fidèles à la tradition.

L'évolution qui a lieu dans les années 1880 est plus marquée pour une raison précise : de nombreux dessinateurs humoristes, sans doute à la recherche de débouchés, vont travailler pour l'imagerie populaire ou pour les nouveaux illustrés. Ils transportent donc leur bagage de dessinateurs pour adultes, tant au niveau du style graphique qu'au niveau des thématiques. Des dessinateurs comme Job, Caran d'Ache, O'Galop et Benjamin Rabier occupent une place importante dans la circulation des thèmes et œuvres comiques entre la presse humoristique adulte et l'imagerie populaire ; ils livrent plusieurs dessins pour les maisons Pellerin et Quantin entre 1880 et 1900.

Dans les illustrés spécialisés de la Belle Epoque, la tendance à l'emploi de procédés issus de l'humour adulte est également manifeste. Elle est représentée par deux auteurs étudiés par Nelly Feuerhahn⁴⁰ : Christophe et Caumery. Christophe fait paraître dans *Le Petit Français illustré* à partir de 1889 ses séries les plus célèbres : *La Famille Fenouillard*, *Les facéties du sapeur Camember*, *Le savant Cosinus*. S'affirmant lui-même comme un héritier de Töpffer, il se place à la suite d'un comique du « type » social, sensible dans le roman, dans le théâtre et dans le dessin de presse : la famille bourgeoise, le militaire, le savant distrait. Le cas du *Sapeur Camember* autorise de nombreux emprunts au comique troupier, exagérant à l'extrême la naïveté et l'ignorance que l'on attribue aux militaires. Le comique de Christophe est aussi profondément verbal : il multiplie les jeux de mots, les calembours, les citations tronquées, autant de sous-entendus textuels. Lui-même avoue chercher à faire rire autant les enfants que les adultes⁴¹.

Le cas de Caumery, scénariste de *Bécassine* est sans doute moins marqué ; mais il utilise un stéréotype de la caricature de mœurs, celui de la domestique naïve, dont Feuerhahn

39. Annie RENONCIAT, « Petit Poucet dans la jonchée des feuilles, destins d'un conte dans l'imagerie populaire », dans : *Le Vieux Papier* (avril-juillet 1990) p. 12-13.

40. FEUERHAHN, *Le comique et l'enfance* p. 98-101.

41. « Au reste, j'ai toujours écrit au moins autant pour les grandes personnes que pour les enfants. Je crois d'ailleurs que les livres d'enfants qui connaissent le plus de succès sont ceux qui amusent les parents. » Interview de 1936 citée dans CARADEC, *Christophe* p. 187. Saint-Ogan reprendra lui-aussi ce même type de réflexion.

rappelle que l'origine est le type théâtral de « Jocrisse », le valet benêt de comédie. Dans les deux cas il y a transformation dans le passage d'un public à l'autre, notamment par l'évacuation d'éventuels sous-entendus grivois, présents notamment dans le comique militaire. Le jeu d'emprunt et d'échange de la caricature au dessin pour enfants se caractérise également par une mise à l'écart des enjeux plus directement satiriques.

En revanche, il ne s'agit pas de considérer ce transfert comme une reprise en bloc des procédés de l'humour adulte. La création pour l'enfant, qu'elle soit comique ou non, est une création d'adultes. Dans le cas du comique, cela signifie que l'humour pour enfants correspond à ce que l'adulte estime être compréhensible comme drôle par l'enfant. Le renversement de la fin du XIX^e siècle se situe peut-être là : dans des auteurs qui cessent de dresser une barrière entre les deux répertoires, soit qu'il s'agisse d'un acte volontaire, soit que leur propre pratique de l'humour ne s'accommode pas d'un « interdit » lié aux publics différenciés auxquels ils s'adressent. Cela n'empêche pas la constitution de ce qu'on pourrait appeler un « humour purement enfantin ». Il ne s'agirait pas d'un humour incompréhensible par les adultes, mais plutôt d'un humour s'appuyant sur des références propres à l'enfant. Ainsi du *Pierre l'ébouriffé* allemand qui se situe dans un schéma de pensée spécifique faisant écho au quotidien de l'enfant : la désobéissance aux adultes et la punition qui s'ensuit. Christophe se montre capable de proposer une série comique plus directement enfantine avec la création des *Malices de Plick et Plock*, qui met en scène deux petits lutins, personnages féeriques passés dans le répertoire enfantin⁴². Les deux dimensions cohabitent : des reprises telles celles de gags pour adultes et une adaptation des thèmes enfantins par le biais de l'humour. Nous verrons qu'elles se retrouvent dans l'œuvre de Saint-Ogan.

Comment interpréter cette circulation ? Une première explication est liée à l'évolution même du dessin d'humour à la Belle Époque et au début du XX^e siècle : l'émergence de « l'histoire drôle » comme fonds commun du dessin de mœurs vidé de son poids satirique et politique. Les gags de Christophe vont largement puiser dans ce fonds commun, et c'est avant tout pour des raisons pratiques que la culture enfantine découvre l'humour adulte. Les dessinateurs puisent là où se trouvent les idées au moment où les adultes n'hésitent plus à livrer à l'enfant ce qui les fait rire, eux.

Mais Feuerhahn va plus loin et y voit un procédé consistant à utiliser le prétexte d'un public enfantin pour souligner les écarts du monde adulte :

« La connivence avec l'enfant n'est plus recherchée pour le seul plaisir de son étrangeté, elle sert un processus de distanciation déjà rodé dans la littérature satirique : le regard de l'enfant donne à voir les pratiques non avouables, soit parce qu'elles sont contraires aux principes officiellement affirmés, soit parce qu'elles jettent un soupçon sur la civilisation que prônent les adultes.

42. Significativement, cette série est celle qui a connu le moins de succès, peut-être justement en raison d'un humour trop inscrit dans l'enfance. Ce qui tendrait à montrer que le succès des autres séries de Christophe est lié à leur place entre deux publics.

Confronté aux petits événements du quotidien, le héros comique affirme une identité qui se complaît dans le trivial, son contre-chant retentit comme un écho ironique à l'hymne triomphal de ce siècle en « -isme ». Les nouveaux héros s'adressent à l'enfant, mais ils lui offrent une autodérision des adultes.
»⁴³

David Kunzle avance cependant une interprétation quelque peu différente. Si Christophe et Caumery utilisent des types humoristiques traditionnels de la caricature de leur époque, c'est à des fins éducatives, pour conserver aux jeunes lecteurs le sens de leur supériorité sociale, de même que les jeux de langage du Sapeur Camember sont là pour lui apprendre les subtilités de la langue française⁴⁴. Il est vrai que, chez ces deux auteurs, le souci pédagogique oriente nettement l'intention comique vers un humour langagier autant que visuel.

Les explications plus idéologiques du transfert (volonté d'éduquer l'enfant, ou de se servir de son regard pour augmenter la distance ironique vis à vis de la société) ne nous semblent pas toujours convaincantes, ou du moins ne peuvent s'appliquer à tous les cas de transferts. La part des raisons purement pragmatiques (des dessinateurs venus du dessin pour adultes qui puisent dans un fonds commun) est sans doute tout aussi importante. Par contre, les explications de Feuerhahn et Kunzle nous rappellent que l'image pour enfants doit aussi se lire en fonction de ce destinataire, et qu'un transfert de l'humour pour adultes à l'humour pour enfants peut aussi s'interpréter en fonction de ce destinataire spécifique et de la perception dominante de l'enfance qui prévaut alors. C'est cet argument qui fait que Kunzle voit dans les jeux de mots du Sapeur Camember de Christophe, ancien professeur, une autre façon d'enseigner. La destination enfantine conditionne les choix de l'auteur. Nous essaierons d'appliquer cette règle à l'analyse des dessins de Saint-Ogan.

6.2 L'adaptation par Saint-Ogan de l'héritage du dessin de mœurs au service de l'enfance

Suivant le même cheminement que lors de notre rappel historique, nous analyserons le rapport de Saint-Ogan à l'humour graphique, pour enfants et pour adultes, en commençant par l'inscrire dans la tradition du dessin d'humour pour ensuite voir comment il adapte cette tradition au service d'un public infantin.

43. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 2.

44. KUNZLE, *op. cit.* p. 189.

6.2.1 La réinterprétation de la tradition du dessin de mœurs par Saint-Ogan vers l'anodin et le quotidien

Saint-Ogan, par son identité professionnelle, est un dessinateur d'humour ne cherchant pas la rupture avec ses aînés humoristes. Le même respect de la tradition du genre du dessin d'humour se lit dans ses œuvres, qui témoignent d'une vision de son art proche de celle des dessinateurs du XIX^e siècle.

La permanence de la tradition dix-neuviémiste dans les dessins d'humour de Saint-Ogan

L'analyse des procédés comiques employés par Saint-Ogan démontre son attachement à la tradition. Il nous intéresse ici de comprendre sur quoi joue « l'articulation comique », pour reprendre une catégorisation de Jean-Marc Defays⁴⁵. Jean-Marc Defays pointe deux natures de l'articulation comique : une nature formelle (le comique joue sur la déformation du média qu'il utilise) et une nature thématique (le comique joue sur un objet précis mais extérieur au média : une personnalité, une situation). La conceptualisation de ces deux natures nous intéresse particulièrement dans le cas de Saint-Ogan : elle nous permet de mettre en avant sa prédilection pour la nature thématique de l'élément du mécanisme comique. Son goût pour les scènes de rue et pour les scènes domestiques, qui englobent à elles deux une grande partie de ses dessins d'humour, est significatif de la supériorité d'un comique de nature thématique sur un comique de nature formelle. Dans la grande majorité des cas, le comique chez Saint-Ogan joue sur un objet extérieur au média utilisé. Toutefois, certains dessins relèvent indirectement d'une articulation comique formelle, qui n'est jamais première, mais peut être présente ponctuellement. C'est le cas de « Attention, tournant brusque » (fig. 78) qui déborde sur une veine plus formelle, avec une recherche visuelle plus marquée. Mais tout notre propos est justement de pointer la fréquence limitée de ce type d'articulation, au profit de l'accent mis sur des représentations thématiques. À l'image du dessin politique, nous sommes face à un objet graphique que Saint-Ogan sait produire, dont il connaît le mécanisme, mais qu'il met volontairement de côté. Par l'absence d'intérêt pour la dimension formelle du comique graphique, Saint-Ogan livre des dessins moins innovants que certains de ses collègues et reste fidèle à la tradition d'un comique marqué par une dimension théâtrale plutôt que par une dimension graphique pure.

Le rapport à la comédie détermine chez Saint-Ogan un certain nombre de procédés comiques venus du théâtre qu'il réinterprète à sa façon. Il fait très souvent appel au comique de situation qui consiste à représenter une scène drôle ou incongrue. L'attrait de Saint-Ogan pour les scènes de rue rentre naturellement dans cette catégorie. Il est fréquent que Saint-Ogan réalise non pas un dessin drôle mais une scène drôle en dessin où le comique vient de la scène représentée plus que du dessin lui-même. Dans ce dessin du *Petit Parisien*

45. DEFAYS, *op. cit.* p. 13.

(fig. 210a) : les paroles du présentateur amènent à un quiproquo amusant. La mise en scène joue un rôle important puisqu'elle isole la scène comique : la situation n'est pas forcément drôle dans la réalité (au contraire, elle peut générer d'autres émotions comme la honte ou l'indignation), mais le devient une fois isolée dans le dessin d'humour, comme sur une scène de théâtre. Le quiproquo, procédé issu de la comédie, est fréquent chez Saint-Ogan dans sa volonté de représenter les petites maladroites quotidiennes. Profondément, le comique de situation est le fondement de l'art du dessin comique chez Saint-Ogan. Tous ses dessins, y compris ceux qui sacrifient davantage à un comique plus directement graphique, partent d'une situation représentée, et de préférence d'une situation drôle en elle-même, dont la drôlerie est mise en valeur par le fait même d'être représentée et isolée en un dessin.

La seconde dimension théâtrale du comique chez Saint-Ogan est son goût pour le comique de caractère. Ce comique est pleinement exploité dans le théâtre du XIX^e siècle, mais aussi dans la littérature des « types » sociaux. Ce comique constitue, au début du XIX^e siècle, un pont entre la littérature et le dessin. C'est dans cette filiation ancienne que s'inscrit Saint-Ogan. Le rapport de Saint-Ogan au comique de caractère est d'autant plus intéressant que, traditionnellement, la variante graphique du comique de caractère est la caricature, ou le portrait-charge. Selon la formule physiognomonique, on représente le caractère de la personne par un traitement graphique particulier. Or, l'une des caractéristiques de Saint-Ogan est justement son manque d'intérêt pour la caricature et la charge graphique dans la représentation humaine. De fait, à quelques exceptions près, notre dessinateur évite dans le comique de caractère ce qu'il peut avoir de spécifiquement graphique. Voilà un exemple de l'esthétique de l'anodin qui caractérise l'art graphique de Saint-Ogan. L'absence de critique et de charge graphique frontale peut se voir dans ce dessin paru dans *L'Intransigeant* (fig. 18). Il s'agit d'une représentation de l'avarice, comme l'exprime de façon totalement explicite le titre. Un titre qui semble indiquer au lecteur que le comique réside moins dans la situation en elle-même (une femme qui énonce dans sa lettre une évidence dont les destinataires du courrier se seront bien assez vite rendu compte) que dans la représentation d'un caractère humain, d'un stéréotype. Toutefois ce stéréotype n'est pas interprété d'une façon outrancière : rien chez la vieille femme ne révèle, graphiquement, son avarice. Par ce biais significatif, nous voyons que le comique chez Saint-Ogan est théâtral non pas tant parce qu'il emprunte des procédés issus de la comédie, mais parce qu'il préfère de tels procédés à ceux issus de la tradition de l'humour graphique.

L'usage de procédés comiques théâtraux chez Saint-Ogan offre la démonstration de son attachement à un comique de la représentation où l'humour vient moins du dessin lui-même que de la situation représentée, le dessin n'étant que le média de transmission d'une situation drôle. Le comique graphique n'intervient que ponctuellement dans le processus comique : il n'est pas absent, mais il n'est pas systématique.

Un second élément vient confirmer que la dimension graphique du comique n'est pas prioritaire chez Saint-Ogan : sa prédilection pour un comique verbal lui aussi fortement

marqué par la théâtralité du dialogue. La répartie est un des procédés comiques utilisés régulièrement par Saint-Ogan. C'est un art du bon mot qui consiste à ponctuer un dialogue ou une situation donnée par une parole comique. Un exemple typique de ce procédé comique se trouve dans « L'aparté chez le cher maître » (fig. 40). Le sérieux et la suffisance du « maître » est ponctuée par la remarque d'un des membres de l'assemblée qui joue sur l'emploi du verbe « relire ». L'influence théâtrale est ici d'autant plus présente que le titre même évoque un procédé théâtral, l'aparté, qui consiste à mettre le spectateur dans la confidence d'un bon mot. Saint-Ogan transpose exactement ce procédé sur le papier. L'élément visuel supplémentaire est dans l'opposition entre le cher maître et les deux larrons moqueurs, et dans le travail autour des gestes significatifs : le visage levé et les yeux fermés du maître traduisent l'arrogance, la main masquant la bouche du moqueur insistant sur la notion d'aparté.

Si nous soulignons les procédés qui démontrent l'attachement de Saint-Ogan à une tradition du dessin de mœurs, littéraire et théâtrale, pleinement issue du siècle précédent, c'est aussi par contraste avec la génération de dessinateurs qui le suit et qui va elle, au contraire, chercher de nouvelles voies hors de la tradition. À partir des années 1930, et plus encore dans les années 1940 et 1950, la jeune génération de dessinateurs d'humour s'oriente en partie vers un style comique qui rompt avec la tradition et dont les caractéristiques manquent à Saint-Ogan : un comique poétique absurde. Les représentants français de cette tradition sont Maurice Henry, Jean Effel, Chas, Chaval, Mose, Peynet⁴⁶. Ils introduisent dans l'humour graphique français des éléments nouveaux, ou qui, du moins, jusqu'ici, n'étaient pas aussi présents face à l'écrasante tradition du dessin de mœurs et du dessin politique. Ils font volontiers appel à un humour absurde, selon le modèle du *nonsense* anglo-saxon (Henry), ou à l'humour noir. Ils introduisent dans leur dessin une dimension poétique, presque naïve (Effel, Peynet). Surtout, chez plusieurs d'entre eux, l'articulation comique passe d'abord par des éléments formels, et ils privilégient des dessins sans dialogue au graphisme minimaliste (Chaval, Mose). Toutes ces évolutions tendent à les éloigner de la tradition du dessinateur comme observateur de la société : il ne s'agit plus pour eux de faire rire d'une situation drôle issue du réel, mais au contraire d'universaliser l'humour, et de représenter la condition humaine par la fantaisie graphique. Naturellement, le répertoire des gags traditionnels n'a plus d'utilité dans cette conception nouvelle de l'humour où comique de situation et comique de caractère stigmatisant un type humain ne trouvent plus leur place.

Face à cette nouvelle génération, Saint-Ogan ne reste pas tout à fait indifférent. Certains dessins du *Parisien Libéré* sont clairement des tentatives de renouvellement de sa gamme comique en regardant du côté des nouvelles générations. Il s'oriente soit vers le poétique naïf qui prête plus à sourire qu'à rire (fig. 44), le poétique pur d'où l'humour est absent (fig. 48), soit vers l'insolite (fig. 47). Dans ces dessins, l'humour n'est plus ob-

46. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 65 et suivantes. Sur Maurice Henry, voir aussi : Nelly FEUERHAHN, *Maurice Henry : la révolte, le rêve et le rire*, Somogy IMEC, 1997.

tenu par une allusion complice au lecteur, mais par la recherche d'un décalage comique et poétique avec la réalité. On notera toutefois que Saint-Ogan ne parvient pas à s'extraire complètement de son statut de dessinateur-observateur et ne va pas jusqu'à « universaliser » ses dessins, toujours très attachés au réel. C'est plus dans le comique que dans les thèmes que se lit cette évolution finale.

L'affirmation d'une vision du dessinateur comme observateur

Les déclarations de Saint-Ogan sur son travail de dessinateur de presse ne sont pas extrêmement nombreuses, mais elles sont suffisantes pour nous permettre d'affirmer que Saint-Ogan assume lui-même l'héritage du dessinateur de presse comme observateur de la société.

Les premiers indices se trouvent dans la méthode de dessin qu'il rédige à l'intention des enfants autour de 1945⁴⁷. Bien qu'il faille être prudent et faire la part des choses entre la commande à Saint-Ogan et sa réelle vision du dessin, la méthode ne va pas sans révéler quelques intentions professionnelles qui, *a minima*, confirment dans quelle tradition Saint-Ogan se situe lui-même.

Il est par exemple intéressant de remarquer que la méthode de Saint-Ogan privilégie le croquis d'après nature « qui, quoi qu'on en dise, a été et restera toujours le seul procédé vraiment sérieux et efficace pour les débutants », une opinion qui place Saint-Ogan dans la lignée de Paul Renouard, un enseignant de l'École Nationale des Arts Décoratifs où notre dessinateur a justement appris le dessin⁴⁸. Renouard est un praticien important du croquis sur le vif et de ses scènes de la vie quotidienne. Il introduit à l'ENAD le « croquis rapide », vu comme un remède à l'absence de créativité du dessin académique et géométrique d'après la statuaire classique et les objets solides, méthode encore dominante jusqu'en

47. Cette méthode (aussi titrée « Les cahiers de monsieur Critique »), visiblement diffusée sur demande par courrier, est probablement une commande de son ami André Reval, lié au mouvement scout. Elle est distribuée par une organisation appelée « Les services d'orientation Cadet » qui appartient à la Société d'éditions Modernes Parisiennes, et qui est dirigée par ce même André Reval. La méthode consiste en une série de vingt leçons rédigées sur le mode du dialogue entre un jeune garçon prénommé Jacques et le professeur, monsieur Critique. Son objectif n'est pas seulement l'amusement mais aussi l'apprentissage professionnel, comme l'indique la présentation de la brochure : « Le dessin, non seulement ouvre aujourd'hui de nombreuses carrières (édition, Mode, Publicité, Décoration Humour, Beaux-Arts), mais donne aussi maintes satisfactions à celui qui ne le pratique qu'en amateur. ».

48. Rien d'autre qu'une coïncidence chronologique ne nous permet d'affirmer que Saint-Ogan ait bel et bien suivi les cours de Renouard à l'ENAD. Néanmoins, et même s'il n'y a pas de lien direct entre les deux, il est certain que la méthode de Renouard a eu son importance pour Saint-Ogan. Paul Renouard arrive à l'ENAD en janvier 1902 pour assurer le cours de « croquis d'après modèle vivant et en mouvement ». Il a lui-même travaillé pour la presse illustrée française et étrangère et rédigé en 1905 un ouvrage intitulé *Mouvements, gestes, expressions* où il propose une pratique du dessin basée sur l'observation attentive, l'exercice de la mémoire et la rapidité du trait, autant de caractéristiques que Saint-Ogan réinvestit lui-même dans sa pratique de dessinateur.

1909 dans l'enseignement⁴⁹. Que Renouard ait été ou non le professeur de Saint-Ogan, les propos de notre dessinateur sur l'importance du croquis d'après nature proviennent d'une vision identique du dessin qui s'affirme justement au moment précis où Saint-Ogan se forme à l'art, vision dont Renouard est un des promoteurs. Saint-Ogan, s'oppose lui aussi à la méthode académique par imitation, ou copie, d'autres dessins⁵⁰. La méthode de Saint-Ogan met l'accent sur le rapport à l'observation puisque la première leçon qui introduit le débutant à l'art du dessin s'intitule « savoir voir ». Tout au long des leçons, il insiste sur les liens entre le dessin et l'observation, avec l'idée que c'est par l'observation quotidienne que l'on apprend à dessiner et, à l'inverse, qu'apprendre à dessiner revient à apprendre à observer.

Une citation de Saint-Ogan confirme l'importance qu'il donne à l'interprétation du dessinateur, par opposition à l'imitation. « On peut se référer à une page de dictionnaire, mais surtout se garder de la reproduire. La réalité, ce n'est pas l'exactitude, mais une vision qui survit au souvenir du moment vécu. »⁵¹. Le champ lexical de l'observation et de la vue est omniprésent lorsque Saint-Ogan évoque son travail de dessinateur humoriste.

Mais qu'entend précisément Saint-Ogan par « observer » ? Dans la méthode de dessin, l'observation permet de capter quelques détails utiles pour la pratique du dessin : comment les objets changent de forme selon le point de vue du dessinateur, comme s'interprète le mouvement... De nouvelles précisions sont apportées par le livre de mémoires de Saint-Ogan paru en 1961. Il y évoque son goût pour l'observation :

« J'avais reçu du ciel un don précieux : celui de savoir m'étonner. L'étonnement attire l'attention sur les objets et les êtres et, par voie de conséquence, développe le sens de l'observation, laquelle est indispensable aux dessinateurs. »⁵²

C'est bien, chez lui, ce même modèle de l'observation du monde qui est à l'œuvre.

Dans le chapitre « Mes vrais amis, les humbles, les sans-grades », Saint-Ogan dresse un lien direct entre l'observation de la société et la profession d'humoriste. Après avoir énuméré une série de « caractères » glanés dans la rue, il ajoute :

« Inconnus, chers inconnus, je vous dois beaucoup. Vous vous livrez généreusement en un instant plus à l'observateur que doit être le dessinateur que ne se livrent ses plus intimes amis, lesquels dissimulent derrière la comédie mondaine leur nature, leur caractère... Le modèle posant dans les académies

49. Renaud d' ENFERT et al., *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941*, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004 p. 134.

50. Dans la leçon six, Saint-Ogan précise ses vues sur l'apprentissage par imitation. Selon la méthode, la copie d'œuvres n'apprend rien à celui qui débute : elle n'est profitable, pour déceler la manière propre à un artiste, que lorsque l'on connaît les règles de base du dessin qui, elles, ne s'apprennent que d'après nature. Saint-Ogan va encore plus loin : il dit qu'il faut éviter à tout prix de s'inspirer des dessins d'autrui. Une déclaration qui va dans le sens de son incapacité à avouer qui ont été ses maîtres.

51. LEGUÈBE, *op. cit.* p. 5.

52. *JMS*, p. 203.

est toujours figé. Son attitude est étudiée et par conséquent fausse. Seul le cliché instantané est vrai. »⁵³

Cet intéressant plaidoyer pour le croquis spontané rejoint les critiques adressées à l'imitation, et les louanges du dessin d'après nature. Saint-Ogan voit le dessinateur comme un observateur de la société et de la nature.

Le regard de Saint-Ogan : une connivence totale avec le lecteur

Si un dessinateur est un « observateur » de la société, il convient de délimiter son champ de vision, ou ce que Defays appelle le « savoir encyclopédique » auquel fait référence l'humoriste auprès du lecteur⁵⁴. Celui de Saint-Ogan se définit de deux manières : par le goût de l'anodin dans les thèmes, et par le refus de l'outrance dans l'humour.

Saint-Ogan recherche avant tout un « effet de quotidien » qui le rapproche d'autant plus de son lecteur : le « savoir encyclopédique » sollicité est potentiellement partagé par un grand nombre de personnes. C'est pour cette raison qu'il privilégie les thèmes du quotidien et peuple ses dessins de personnages profondément familiers, de scènes de rue, d'anecdotes domestiques. Il est rare qu'il déborde sur la fantaisie ou l'exagération. Ses espaces de prédilection, la maison et la rue, sont ceux de tous les jours. Il n'y a pas chez lui de volonté de dépeindre l'exceptionnel ou la marge ou de s'attaquer à des thèmes hors du familier.

Carco parle, pour qualifier les dessins de Saint-Ogan, d'une « causticité amusée ». Le terme « amusé » est suffisamment exact pour rendre compte d'une absence de volonté pleinement satirique. De ce point de vue, Saint-Ogan a abandonné l'enjeu originel de la caricature de mœurs : la dénonciation des contemporains et de leurs excès. Son regard ne se porte pas sur les grands excès, sur les injustices flagrantes, mais sur les petits défauts, les maladroites, les faiblesses anodines. Lui-même avoue être incapable d'être méchant : « Je n'ai pas voulu, sous prétexte d'amuser, rendre ridicule un gendarme en lui donnant une silhouette grotesque et en lui prêtant le langage conventionnel du pandore... »⁵⁵. Cette phrase peut-être vue comme un second abandon : celui de l'ambition documentaire des peintres de mœurs du XIX^e siècle. Seul compte, dans son cas, le comique de la scène, non sa valeur « anthropologique » que son trait trop synthétique écarte d'ailleurs.

Il transmet ce refus du vulgaire dans sa méthode de dessin. Lors du chapitre quinze, « Propos sur le dessin », Saint-Ogan a l'occasion de donner, par la voix de monsieur Critique s'adressant au jeune Jacques, une interprétation du métier de dessinateur humoriste dont on peut supposer qu'il la partage :

« Les caricaturistes sont de deux espèces : ceux qui font des portraits-charges, et ceux qui font des dessins drôles accompagnés ou non de légendes. On peut à la fois, bien entendu, faire les uns et les autres. [...] Attraper la ressemblance

53. *JMS*, p. 237.

54. DEFAYS, *op. cit.* p. 53-54.

55. *JMS*, p. 203.

est un don. Je ne nie pas que vous le possédiez. Le caricaturiste, l'humoriste, n'est amusant que lorsqu'il a su faire ressortir dans son dessin le caractère de ce qu'il a cherché à représenter. Cela ne signifie pas qu'il doive obligatoirement faire laid. [...] L'humoriste peut faire charmant sans perdre pour cela sa qualité de caricaturiste. Il a le droit d'être attendri... d'être poète à sa façon. Il a le devoir de ne jamais être vulgaire. »

Cette citation résume assez bien le regard que Saint-Ogan pose sur la société : une mise en valeur de l'attendrissement et un refus de la critique frontale que l'on peut trouver chez d'autres de ses collègues.

Bien conscient de son style comique, Saint-Ogan met régulièrement en scène l'acte d'observation, en particulier dans des titres qui suggèrent que la scène est « vue ». C'est le cas de ce dessin intitulé « Des choses comme on en dit. », paru dans *L'Intransigeant* en janvier 1925 (fig. 20). Le titre est déjà en lui-même un commentaire amusé de la scène, un appel au lecteur. Volontairement, Saint-Ogan n'invente rien : il se contente de mettre en valeur par le dessin une phrase que n'importe lequel de ses lecteurs pourrait prononcer dans une situation analogue. La même mise en scène de l'observation intervient dans les « petites comédies de la rue » qu'il réalise pour *Le Petit Parisien*. Bien souvent, il propose au lecteur d'être un complice de son amusement en utilisant le procédé de l'aparté : un personnage commente la déclaration ou l'action d'un autre. Même s'il s'adresse parfois à un interlocuteur, son véritable destinataire est le lecteur. Ainsi fonctionne « L'aparté chez le cher maître » (fig. 40) : le comique vient d'un mot d'esprit que les lecteurs pourraient prononcer ou du moins penser face à la prétention du « cher maître ». La scène pourrait être drôle par la seule suffisance du « maître », mais le mot d'esprit associe davantage le lecteur, de la même manière que le titre « des choses comme on en dit ». Une des conséquences de la proximité avec le lecteur est l'absence totale de vulgarité, de grivoiserie et d'agressivité dans le comique : il ne s'agit pas de choquer le lecteur, mais de le conforter dans une vision optimiste du monde et de la société. Les clochards sont toujours souriants et malicieux chez Saint-Ogan, et les policiers bonhommes.

Ces trois caractéristiques (le quotidien, l'absence d'agressivité, la mise en scène de l'observation), sont autant de moyens trouvés par Saint-Ogan pour créer une empathie maximale avec le lecteur. Le champ de vision du dessinateur se concentre en quelque sorte sur celui du lecteur, de même que son angle d'interprétation de la réalité évite au maximum l'amplification et l'outrance. Avec Saint-Ogan, le dessinateur se veut un révélateur qui met le lecteur face à la drôlerie de son quotidien ; cela en donnant une illusion de réalité et en laissant le lecteur croire qu'il n'y a pas réellement d'invention de la part du dessinateur humoriste, mais que son inspiration provient uniquement de l'observation.

Les dessins d'humour de Saint-Ogan sont doublement référentiels. Ils vont chercher dans les formules issues du XIX^e siècle mais font aussi appel à la propre mémoire du lecteur, amené à se souvenir de telle ou telle situation qu'il a pu vivre dans son quotidien, ou de tel ou tel personnage ridicule qu'il a pu croiser. Son art de dessinateur humoriste est ainsi

à la fois porté par la tradition du dessin de mœurs, et du dessinateur comme observateur de la société, mais aussi par une atténuation des aspects négatifs de cette tradition. L'ironie coutumière des dessinateurs laisse place chez lui à un amusement, voire à un attendrissement. Saint-Ogan est en ce sens typique d'une certaine dilution de la caricature de mœurs vers le gag anodin, dépourvu de véritable enjeu critique et principalement destiné à faire rire sur les petits travers de l'être humain et de la société. Ses intentions contrastent, par exemple, avec la frontalité politique des dessins de Sennepe ou encore avec la brutalité graphique des dessins de Dubout, que Saint-Ogan semble pourtant apprécier. Il s'engage plutôt dans une tradition du dessin anodin.

6.2.2 Un transfert partiel et progressif

La généralisation de l'humour dans les histoires en images pour enfants au début du XX^e siècle explique qu'un humoriste comme Saint-Ogan ait pu pénétrer ce secteur sans changer en profondeur son art humoristique. Dessinateur de presse avant tout, il procède, comme Christophe ou Rabier avant lui, à un transfert du comique qu'il déploie dans ses dessins pour adultes dans les œuvres qu'ils livrent à destination des enfants. Par ailleurs, son comique, anodin et bon enfant, refusant l'exagération, dépourvu de références politiques, offre une certaine compatibilité avec ce qu'on peut attendre d'un comique pour l'enfant. Un transfert se produit dans plusieurs séries de Saint-Ogan : il adapte pour l'enfant les traditions du dessin d'humour pour adultes, en particulier le dessin de mœurs et la fantaisie, sans pour autant ignorer les spécificités de l'humour pour enfants.

La perception d'une différence par l'auteur lui-même

Avant d'examiner les œuvres, cherchons s'il est question, dans les discours de Saint-Ogan face aux journalistes, de cette question des spécificités de l'écriture comique pour l'enfant ? C'est le cas. Ces déclarations doivent être considérées avec la prudence qui s'impose à toute interview, mais elles éclairent, au moins a minima, une prise de conscience sur laquelle le dessinateur est capable de mettre des mots.

Saint-Ogan fait clairement la différence entre ce qui fait rire les adultes et ce qui fait rire les enfants. Il prend pour exemple le mot d'enfant qui, s'il est ressenti comme drôle par un adulte, ne l'est pas par l'enfant lui-même :

« L'erreur des grandes personnes, c'est de proportionner l'intelligence des enfants à l'amusement qu'ils leur procurent : ce qu'il y a de drôle, de piquant, chez un gamin, c'est le contraste entre la vérité et le réflexe baroque qu'elle a suscité chez lui, ou, plus simplement, c'est son humour ; malheureusement, l'humour n'a pas du tout la même valeur chez les petits que chez les grands, car en général, c'est involontairement qu'ils font la preuve de ce manque de logique qui est l'essence même de l'humour. Chez eux, l'humour vient, neuf fois sur dix, du fait qu'ils répètent quelque chose qu'ils ont entendu, mais avec

une déformation ou un manque d'à-propos qui prouve seulement qu'ils n'ont pas compris ce que l'on avait dit autour d'eux. »⁵⁶

De nombreuses années plus tard, Saint-Ogan va plus loin dans une autre interview en soulignant le manque d'humour propre à l'enfant :

« Amuser les enfants n'est pas tellement facile, ils manquent du sens de l'humour. Ils sont très sérieux. Ou bien ce qui les fera rire ne fera pas rire les grandes personnes. [...] Mais les parents ont énormément d'influence. S'ils voient quelque chose de drôle, ils le diront à l'enfant qui fera l'effort et arrivera à comprendre lui aussi la drôlerie. »⁵⁷

L'humour étant le produit d'un processus intellectuel complexe, il n'est pas immédiatement compréhensible par l'enfant qui doit « faire un effort » pour rire, ou du moins pour rire de ce qui fait rire les adultes. D'où, peut-être, la nécessité d'un comique plus direct, moins référentiel.

Les remarques de Saint-Ogan restent réduites. Mais il est certain que, pour avoir passé plus de trente ans à divertir les enfants, Saint-Ogan n'est pas sans avoir une certaine connaissance de l'humour qui doit leur être destiné. Lorsqu'il souligne le « sérieux » des enfants, c'est une façon de rappeler l'attachement de l'enfant à la logique. Ce besoin de logique pourrait paraître incompatible avec l'humour qui est justement un décrochage par rapport aux logiques instituées. L'argument de l'importance de l'implicite dans l'humour est parfois invoqué pour différencier ce qui fait rire l'adulte de ce qui fait rire l'enfant : l'enfant n'aurait pas l'expérience nécessaire pour comprendre des sous-entendus. Nelly Feuerhahn emploie le terme de « maîtrise de la culture comique » pour décrire le phénomène d'apprentissage qui permet à l'enfant de comprendre non seulement l'humour, mais de mieux penser le monde environnant⁵⁸. En ce sens, la culture enfantine peut se lire comme une préparation à la culture adulte, y compris dans la compréhension des mécanismes humoristiques⁵⁹. Le transfert humoristique qui se produit chez Saint-Ogan

56. Interview d'Alain Saint-Ogan dans *La Dépêche du Centre*, 30 septembre 1932 (script dactylographié conservé dans le Ca26/19).

57. Interview par Pierre Astier, dans un journal non identifié (conservé dans le Ca61/60).

58. Nelly FEUERHAHN, « Du rire des enfants à l'enfance du rire », dans : *Humoresques* n° 30 (2009) : *L'enfance du rire* p. 10. Dans *Le comique et l'enfance* (p. 10), elle d'écrit ainsi à propos d'un mot d'enfant qui fait rire un père : « L'enfant perçoit d'abord plus ou moins clairement que son interrogation amuse l'adulte, mais sans en saisir les raisons, ensuite la réponse du père oriente les interprétations, soit dans le sens du réalisme des adultes en apportant des informations étrangères au point de vue de l'enfant, soit par l'entretien des illusions de celui-ci en adoptant de manière feinte les représentations enfantines. De cette expérience le petit retiendra des éléments qui lui permettront un jour d'exploiter un véritable savoir-faire-rire son père. »

59. Néanmoins, Nelly Feuerhahn invite à nuancer l'idée de la dépendance du rire de l'enfant à l'humour adulte. La psychologie de l'enfant a d'abord pensé le rire de l'enfant selon ces modalités adultocentrées avant de s'interroger sur la singularité du rire de l'enfant. L'humour n'est pas seulement résolution d'un problème, et le rire n'est pas seulement déclenché par la compréhension comique du gag. Chez l'enfant rentre aussi en ligne de compte une adhésion affective face au comique.

peut donc s'analyser selon une double modalité : il est certes une façon de familiariser l'enfant avec les codes de l'humour adulte, mais l'enfant-lecteur est lui-même susceptible de s'approprier cet humour selon sa propre logique. Saint-Ogan, en tant que créateur, agit avec la même ambivalence : tantôt le transfert est direct et brut, tantôt il s'accompagne d'une adaptation aux caractéristiques propres à la création pour enfants.

Des débuts sous influences ? Les exemples de *Mique et Trac* et de *Tienette*

Les deux premières séries parues dans *La Semaine de Suzette*, simultanément à la naissance de *Zig et Puce* mais promises à une postérité bien moindre, relèvent de modèles humoristiques facilement reconnaissables et, surtout, propres à l'humour pour enfants. Dans ces premières années, Saint-Ogan est encore dans une forme d'imitation.

Dans le cas de *Mique et Trac*, le lien est relativement évident avec les fables animalières que Benjamin Rabier a pu dessiner sur des supports très divers : dans la presse pour enfants, pour l'imagerie ou la publicité, pour le film d'animation et les lanternes magiques (fig. 172). Deux animaux, un chat et un chien, se pourchassent et se font des farces. Le comique naît de l'ingéniosité, presque humaine, prêtée aux animaux, et des éventuels retournements de situation qui voit l'un ou l'autre animal maltraité d'une manière ou d'une autre. La notoriété de Rabier dans le « genre » de la fable animalière humoristique est telle qu'il est difficile de concevoir que Saint-Ogan ne s'en soit pas inspiré ici. Pour *La Semaine de Suzette* et indépendamment de *Mique et Trac*, Saint-Ogan dessine d'ailleurs quelques saynètes animalières autonomes durant l'année 1927 (fig. 174).

Dans le cas de *Tienette fait du cinéma*, les références sont moins directes et le projet plus original. Le personnage de Tienette, petite fille ingénieuse de bonne famille n'est pas sans rappeler un autre personnage de *La Semaine de Suzette*, la jeune Nane d'Henry Morin et André Lichtenberger (fig. 173) et, d'une façon générale, fait référence à la petite lectrice de *La Semaine de Suzette*. Conformément aux normes formelles des histoires en images de ce journal, le texte abondant, presque dépourvu de dialogues, est placé sous l'image. Le comique est y très limité, ayant surtout un rôle de chute pour terminer l'épisode. En outre, le modèle est bien celui de la bêtise et de l'humour comme moyen d'introduire un contre-modèle d'enfant et de justifier de la punition. Dans *Tienette*, Saint-Ogan se moque davantage des mœurs enfantines qu'il ne le fera par la suite, avec *Zig et Puce* où l'adulte est ridiculisé. En l'espace de quelques années, il change de modèle d'enfant comique.

L'humour chez *Zig et Puce* : un autre regard sur le modèle de l'enfant terrible

Le cas de *Zig et Puce*, qui lance définitivement la carrière de Saint-Ogan, nous semble beaucoup plus complexe et plus original. À première vue, Saint-Ogan s'inscrit dans le modèle des « enfants terribles », petits héros rebelles et facétieux, dont la matrice graphique est à chercher du côté de *Max und Moritz* de Wilhelm Busch (1865) et qui circule en France par quelques séries américaines comme *Buster Brown*. Dans ce genre typiquement enfantin, le rire naît de l'ingéniosité des enfants à ridiculiser les adultes. Les farces

de *Bicot* publiées dans *Dimanche-Illustré* qui servent de modèle formel à *Zig et Puce* se rattachent d'ailleurs à cette tradition.

Toutefois, le schéma humoristique de *Zig et Puce* ne se limite pas à des farces domestiques : l'ingéniosité des deux héros (par ailleurs sans famille) a pour but de les faire voyager, même si elle finit, en effet, par ridiculiser les adultes et que des motifs humoristiques propres au genre de « l'enfant terrible », comme celui de la poursuite, sont abondamment utilisés par Saint-Ogan. Du modèle de l'enfant terrible, on passe à celui de l'enfant débrouillard, évolution qui trouve un écho dans de nouveaux modèles de la littérature enfantine, comme le souligne Annie Renonciat à propos de l'entre-deux-guerres :

« L'image traditionnelle de l'enfant, héritée du XIX^e siècle et fondée sur la dichotomie enfant sage/enfant terrible, demeure très présente ; mais la figure nouvelle de l'enfant responsable, actif et inventif, capable d'un travail personnel et d'un effort consenti fait son apparition. »⁶⁰

Les histoires de Saint-Ogan regorgent ainsi de figures d'enfants qui sont drôles par leur manière de ridiculiser les adultes « méchants ». Dans cette planche intitulée « Le singe et la noix de coco », Zig et Puce dominent un de leurs ennemis, Marzavan, qui, après avoir reçu une noix de coco sur le crâne, retombe justement « en enfance » comme le souligne Puce (fig. 124). L'humour est amené par la capacité des deux jeunes héros à inverser le monde de l'adulte en donnant le beau rôle à l'enfant débrouillard. Il rejoint ici la tradition comique du « monde à l'envers » où la réalité se trouve inversée, ressort déjà employé dans l'imagerie populaire du XIX^e siècle.

L'autre ressort humoristique de *Zig et Puce* est celui du voyage comique où les héros parcourent le monde dans un déplacement incessant et improbable, découvrant à chaque étape de nouveaux objets de dérision exotique. La tradition est cette fois loin d'être limitée à l'humour pour enfants, puisque le genre du voyage comique à travers le monde, forme de parodie des romans de Verne, a connu un grand succès avec les *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul* d'Albert Robida en 1879, vaste fresque dessinée où le héros va de pays en pays et de rebondissement en rebondissement. Il s'agit surtout d'un « genre » humoristique caractéristique de l'humour graphique narratif⁶¹, au moins depuis Töpffer comme parodie du genre littéraire des récits de voyage⁶². Le moteur de leurs aventures réside bien dans le « tour du monde » que Saint-Ogan cherche à leur imposer

60. RENONCIAT, EZRATTY et LÉVÈQUE, *op. cit.* p. 2.

61. FILLIOT, *op. cit.* p. 351-367.

62. Les premiers épisodes de *Zig et Puce* présentent d'évidentes similitudes avec les péripéties de la *Famille Fenouillard* de Christophe (mésaventures au Havre, dérive sur les glaces, arrivée imprévue au Japon...). Déjà chez Christophe existe cette ambiguïté entre le public visé et le public réel.

avant d'arriver en Amérique⁶³.

Zig et Puce se situe, du moins à ses débuts, dans ces deux intervalles : entre l'enfant terrible devenu enfant débrouillard à un moment où l'image de l'enfant dans la société évolue, et dans la lancée du voyage comique à travers le monde. La série n'est en rien isolée dans son époque, aussi bien par le modèle d'enfant comique qu'elle propose que dans sa dynamique humoristique. Hasardons-nous ici à quelques rapprochements. Tout d'abord existent les fascicules du romancier Arnould Galopin (chez Tallandier puis chez Albin Michel) qui mettent en scène des modèles d'enfants débrouillards voyageant à travers le monde. L'influence n'est pas forcément directe : Galopin n'est pas un auteur comique ; mais du moins le motif du tour du monde par des enfants a des précédents dans la littérature enfantine, y compris dans des évolutions vers le fantastique et la science-fiction⁶⁴. *Zig et Puce* serait une parodie de ces romans d'aventures pour enfants. Mais des séries en images plus proches de *Zig et Puce* dans leur conception exploitent cette même veine. *La Famille Mirliton* (*The Gumps* de Sidney Smith), série dont *Zig et Puce* prend la place dans *Dimanche-Illustré* à partir de 1927 dans la page des enfants, connaît notamment une évolution intéressante : d'abord *family strip*, elle se concentre ensuite sur le personnage du fils qui, aidé par un ami asiatique, se met à parcourir le monde à la recherche de trésors. Cette évolution se produit dans *Dimanche-Illustré* au moment même où Saint-Ogan commence *Zig et Puce*. Enfin, un autre modèle d'enfant voyageur apparaît en même temps que *Zig et Puce* : en 1924, Louis Forton commence *Bibi Fricotin* dans *Le Petit illustré*, et les aventures du jeune parisien qui parcourt le monde paraissent vite en album⁶⁵.

Avec *Zig et Puce*, Saint-Ogan quitte la tradition de *La Semaine de Suzette* et entre dans une autre tradition humoristique. Il se rattache assurément par certains aspects à la tradition enfantine (modèle de l'enfant-héros débrouillard et facétieux), mais il la mêle avec d'autres traditions, plus adultes, comme celles de la fantaisie graphique et du voyage comique. Les références explicites aux inventions de Robida dans *Zig et Puce au XXI^e*

63. Ainsi, dans leurs premières aventures, parcourent-ils successivement l'Afrique noire, le Maroc, l'Espagne, le pôle Nord, le Japon, la Belgique, la Russie, ne restant que l'espace d'un ou deux épisodes dans chaque partie du monde. Le thème du voyage comique est presque consubstantiel à la bande dessinée puisqu'on le trouve dans les premières œuvres de Töpffer. « C'est le sujet commun à Töpffer (dans *Festus* et *Cryptogame*, en particulier), Doré, Cham, Liquier et Petit ; il occupe une place importante dans l'intrigue de *Maestro*, et on le retrouvera, bien sûr, chez Christophe. » (GROENSTEEN, *op. cit.* p. 27). Mais Thierry Groensteen rappelle à juste titre que « la bande dessinée n'a certes pas le monopole de cette thématique », et que « la littérature du XIX^e siècle a fait du voyageur son héros ».

64. Quelques titres des fascicules d'Arnould Galopin : *Le docteur Oméga, aventures fantastiques de trois français dans la planète Mars* en 1906, *Le Tour du monde de deux gosses* en 1907-1908 ; *Un Tour du monde en aéroplane* en 1911-1913 ; *Le Tour du monde d'un boy-scout* en 1932-1934. Sur Arnould Galopin et sa production pour enfants, se reporter à l'ouvrage récent : Pierre CHEVALLIER, *Arnould Galopin : homme de lettres, romancier populaire, 1863-1934*, Saint-Ouen-l'Aumône : PGC éd, 2013 p. 220.

65. Citons également le *Kin-der-kids* du dessinateur Lyonel Feininger, diffusée aux États-Unis à partir de 1906 et mettant en scène des enfants voyageant autour du monde. Toutefois, la série n'ayant pas été exportée en France, il est peu probable que Saint-Ogan en ait eu connaissance.

siècle (fig. 225) montrent qu'il n'hésite pas, bien que s'adressant à des enfants, à aller chercher son inspiration du côté des traditions dix-neuviémistes du dessin d'humour. Il participe ainsi au processus de transfert qui construit petit à petit, l'humour pour enfants à partir du l'humour graphique adulte.

Monsieur Poche, ou la métamorphose comique de « Monsieur Prudhomme »

La troisième évolution, celle qui marque plus nettement sa rupture avec la vision d'un humour pour enfants spécifique, est la création de *Monsieur Poche* en 1934. Ce qui nous interpelle ici tient à la nature du personnage qui donne son titre à la série : il incarne le meilleur exemple de transposition de l'humour adulte à l'humour pour enfants, en tant que déclinaison du type humoristique de « monsieur Prudhomme », personnage créé au milieu du XIX^e siècle par l'humoriste Henry Monnier, dans divers pièces de théâtre, romans et gravures.

Nous ne savons pas si Saint-Ogan, pour créer Monsieur Poche, s'est directement inspiré du personnage d'un de ses prédécesseurs⁶⁶. Limitons-nous donc à signaler que Saint-Ogan reprend un type humoristique, celui du bourgeois sûr de lui et hâbleur. Cette figure, voulant railler la faconde prétentieuse de la bourgeoisie ignorante, est courante au XIX^e siècle, mais le Joseph Prudhomme de Monnier nous sert de point de départ, non pas pour l'invention du type, mais plutôt pour sa mise en image (fig. 226a)⁶⁷. On le sait, il sert de modèle à tout un champ de la caricature, à partir de son apparition dans les *Scènes populaires* en 1830, et en devient ainsi un type social courant, un stéréotype :

« [Prudhomme] n'est plus seulement un personnage. Il est devenu un personnage type. Il n'a plus de modèle. Il est lui-même un modèle. Caricaturistes, auteurs dramatiques, romanciers s'en emparent. Cham va publier dans *Le Charivari* une histoire en images de Joseph Prudhomme, impliqué dans tous les événements majeurs du Second Empire. Labiche fait voyager sur les planches un Monsieur Perrichon cloné sur Joseph Prudhomme. Et Homais ? C'est encore Prudhomme, comme le seront plus tard Tribulat Bonhomet et Fenouillard. »⁶⁸

Monsieur Poche, création graphique, se reconnaît d'abord aux traits physiques empruntés à l'archétype : l'embonpoint, la calvitie, la veste noire, le chapeau et la canne, autant de signes visuels qui pointent du doigt non pas tant la bourgeoisie que son archétype, Prudhomme (fig. 226). D'autre part, le fonctionnement par sketches des gags de

66. Henry Monnier (1799-1877) est connu comme dessinateur humoriste dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La Société des Humoristes le considère encore, dans l'entre-deux-guerres, comme un grand et vénérable ancêtre de la profession.

67. Fac-similé d'un croquis à la plume d'Henry Monnier (1860) dans CHAMPFLEURY, *Henry Monnier, sa vie, son oeuvre : avec un catalogue complet de l'oeuvre*, E. Dentu, 1879, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205051v> (visité le 29/06/2014) p. 135.

68. Alain-Marie BASSY, « Images en abyme. Prudhomme - Monnier - Prudhomme », dans : *L'image à la lettre*, sous la dir. de Nathalie PREISS et Joëlle RAINEAU, Paris-musées : Des cendres, 2005 p. 2.

la série s'appuie également sur plusieurs traits humoristiques communs aux deux personnages. Dans la première planche, parue en couverture de *Dimanche-Illustré* le 14 octobre 1934 (fig. 132), la prétention de Monsieur Poche qui dit avoir une excellente mémoire et prétend être capable de trouver une place à l'un de ses amis, des capitaux à l'autre, est mise en défaut par la chute : ayant oublié son carnet de tickets et son portefeuille, il se retrouve contraint à marcher sous la pluie. Le principal trait que Poche emprunte à Prudhomme est sa tendance à partir en de longs et verbeux discours, inutiles et pompeux. Dans bien des cas, c'est de son caractère que naît l'humour, et un schéma comique revient d'ailleurs presque systématiquement, que l'on peut déduire à partir de la planche « Monsieur Poche peut tout » (fig. 134). Monsieur Poche est confronté à un problème ou veut aider quelqu'un (case 1) ; il passe un long moment à développer un discours sur la question (cases 2 à 8) et termine généralement sur une profession de foi péremptoire (cases 9 et 10) ; le caractère péremptoire de sa déclaration finale est désamorcée par la chute (case 11), qui provoque le rire. Comme dans les œuvres de Monnier, l'humour naît de la manière dont la vanité du héros se retrouve finalement inversée, le tournant en ridicule. Toutefois, chez Saint-Ogan, la satire sociale et politique est complètement mise de côté. Saint-Ogan est peu à l'aise dans l'humour politique et sa seule ambition, ici, est de faire rire et l'archétype comique est vidé de sa substance satirique pour ne garder que ce comique du ridicule, finalement anodin. De plus, s'adressant à des enfants, Saint-Ogan adapte le discours vers un gag qui n'est lisible qu'au premier degré. La transposition du personnage est superficielle : le mécanisme comique est conservé, mais l'objectif visé n'est plus le même.

Il y a, de la part de Saint-Ogan, emprunt d'un type humoristique venu de la culture adulte pour enrichir l'humour enfantin d'une nouvelle catégorie de personnages, après les enfants débrouillards, les domestiques nigaudes et les animaux comiques⁶⁹. D'autres gags de la série mettent en scène Ratafia et son groupe d'amis, prenant alors très nettement modèle sur *Bicot* de Martin Branner dont les principes humoristiques sont plus proches de l'univers de l'enfance (gag où l'humour naît du retournement final du « tour » que joue le gilet, (fig. 136). Il s'agit alors d'un humour plus enfantin, par son rattachement à une réelle tradition. On remarquera enfin que lorsque la série passe dans *Forces Nouvelles* dans les années 1950, à destination des adultes, le kangourou Salsifis disparaît et Ratafia est beaucoup moins présent. À bien des égards, *Monsieur Poche* apparaît comme une série polymorphe et facilement malléable, pouvant s'adresser à deux publics en même temps⁷⁰.

69. On notera aussi que Monsieur Poche n'est pas non plus très loin d'un autre bourgeois comique de l'enfance, monsieur Fenouillard. Sur le plan de l'humour Saint-Ogan est aussi un héritier de Christophe.

70. L'archétype prudhommiens du bourgeois ridicule et bavard sera transposé à plusieurs reprises dans la bande dessinée pour enfants : par André Franquin en 1951 dans le maire de Champignac de la série *Spirou et Fantasio* ; par Greg pour son *Achille Talon* en 1963. Greg dit s'être directement inspiré du *Monsieur Poche* de Saint-Ogan.

6.2.3 L'adaptation des procédés comiques de la tradition adulte

Au-delà de la référence à des genres et tradition du dessin d'humour, l'adaptation de l'humour pour adultes à l'humour pour enfants passe également par l'emploi de procédés comiques qu'il a pratiqué dans le dessin de presse. Reprenons la typologie des catégories de comique que nous avons relevées à propos de ses dessins de presse. Quatre déclinaisons sont particulièrement présentes chez Saint-Ogan : le comique de situation, le comique de caractère, le comique de geste et le comique verbal. Comment évoluent-ils dans la création pour enfants ? L'adaptation se produit selon trois axes : le comique de caractère est maintenu, le comique de geste se développe au détriment du comique verbal, tandis que le comique de situation acquiert une dimension nouvelle.

Le maintien du comique de caractère

L'élan comique venu des personnages est une constante dans la production pour enfants, comme le montrent les exemples du cheval Marcel dans *Zig et Puce*, de la fée Rutabaga dans *Trac et Boum*, de Monsieur Pochedans *Monsieur Poche* et de Madame Prosper dans *Prosper l'ours*. Dans tous ces cas nombre de gags découlent des caractères attribués à un personnage, selon un système décrit par Saint-Ogan⁷¹. Le caractère colérique du cheval Marcel permet une déclinaison de gags à l'image de celui-ci, peu de temps après son apparition dans la série en 1928 (fig. 111 du 19 juin 1928). Toutefois, l'usage qui est fait du comique de caractère est largement amplifié de deux façons. D'une part le contraste entre des personnages à fort caractère et des héros enfantins exagérément neutres est renforcé, comme dans la série *Trac et Boum* où l'absence de véritable personnalité des deux pages met en avant les caprices de leur marraine la fée Rutabaga. D'autre part ce comique de caractère est joué sur le mode de la répétition. C'est particulièrement flagrant pour le cheval Marcel. Les planches de *Zig et Puce* qui le voient intervenir jouent systématiquement sur son trait de caractère et sa tendance à ruer contre tout ce qui se passe (fig. 112, épisode du 3 juillet 1928).

L'évolution du comique de caractère vient rappeler une dimension essentielle du passage de Saint-Ogan du dessin pour adultes au dessin pour enfants : l'extension de l'espace. Des gags qui se déroulaient jusqu'ici sur une ou deux cases prennent nécessairement une ampleur nouvelle au regard de l'espace laissé au dessin.

71. À propos du personnage de madame Prosper comme moteur de l'inspiration comique : « Je pars généralement sur une idée maîtresse qui se développe sans que j'aie beaucoup besoin d'y penser. Point n'est besoin pour commencer de connaître la fin : elle s'impose. Voici, par exemple, Mme Prosper, puisque cette année, Prosper se marie. J'ignore tout, ou à peu près, de ce qui va lui arriver, mais je l'ai affligée d'une bonne manie qui nous entraînera, elle et moi, à toute sorte d'aventures, lesquelles naîtront des hasards mêmes du dessin... ». RICHARD, Marius. « Alain Saint-Ogan » dans *Toute l'édition* vers 1937 (Ca38/76).

Comique visuel contre comique verbal ?

Le comique de geste trouve dans la création pour enfants un terrain de prédilection : il est de plus en plus couramment employé. Son affirmation se fait au détriment du comique verbal. L'abandon du « bon mot » comique est sans doute le trait le plus remarquable du passage de l'humour adulte à l'humour enfantin chez Saint-Ogan, et celui qui trouve le mieux une explication dans les citations précédentes. La compréhension juste du « bon mot » ironique suppose souvent une connaissance aiguë des conventions sociales. Elle est le résultat d'un rapport au réel et à la société adulte qui, nous avons pu déjà le constater, n'est pas celui que Saint-Ogan souhaite introduire chez l'enfant. Sa perception du comique enfantin est celle d'une différenciation que nous avons reliée à l'importance de la compréhension des sous-entendus. Là où, dans la plupart de ses dessins de presse, le comique de la situation émanait autant de la légende dialoguée que de l'image elle-même, Saint-Ogan marque désormais une préférence pour des gags plus directement visuels où le rôle comique du dialogue est bien moindre. Il avait déjà fait l'expérience d'un comique de situation purement visuel dans quelques-uns de ses dessins de presse, mais, quand il s'agit de s'adresser aux enfants, l'emploi de gags visuels tend à devenir une norme, comme si l'abandon de la légende au profit de la bulle recentrait l'humour sur le dessin, et non plus sur le dialogue.

Le « bon mot », ou le commentaire ironique que l'on trouve parfois dans ses dessins de presse, comme une connivence avec le lecteur, n'est pourtant pas complètement abandonné, mais il n'occupe plus le devant du gag. Il se trouve déporté sur certains personnages, et en particulier sur les compagnons animaliers des personnages principaux. Alfred le pingouin remplit à merveille ce rôle par ses commentaires, même s'ils n'apparaissent qu'à partir du trentième épisode. Plus tard, dans *Trac et Boum*, Saint-Ogan systématise le procédé avec le personnage du perroquet Caraco qui souligne constamment le ridicule des situations, mais sans que ses maîtres ne semblent l'entendre (fig. 153)⁷².

À la recherche d'un comique plus visuel, Saint-Ogan privilégie nettement les apports du comique du geste où le rire naît de l'exagération gestuelle. Au début du XX^e siècle, le comique du geste connaît un important renouveau grâce au cinéma burlesque américain qui emprunte notamment à l'art du mime et à l'art du clown pour dessiner, uniquement par une suite de gestes, des situations comiques⁷³. Ce cinéma burlesque, d'abord muet (Charlie Chaplin et *Le Kid* en 1921, Max Linder et *L'Étroit mousquetaire* en 1921, Buster Keaton et *Le mécano de la générale* en 1926) a mis à la mode, sans doute aussi parmi le public enfantin, des motifs comiques spécifiques que l'on retrouve tout particulièrement au début

72. Confier aux compagnons animaliers le rôle d'observateur ironique devient un procédé classique dans la bande dessinée des années 1940 : il suffit de considérer, pour en rester aux classiques belges, le rôle de Milou dans *Tintin* et de Spip dans *Spirou*.

73. Nous utilisons ici le terme « burlesque » non selon sa définition littéraire (la trivialisation d'un sujet ou d'un personnage noble) mais en fonction de cette déclinaison du cinéma comique que l'on nomme « burlesque ».

de la série *Zig et Puce*, mais aussi dans la série animalière *Mique et Trac*. La plupart de ces motifs font intervenir le corps et le geste comme outils comiques. La poursuite incessante du chat et du chien retrouve un comique de la chute, de l'arroseur arrosé, et du coup de bâton⁷⁴. Pour Nelly Feuerhahn, la fin du XIX^e siècle correspond à l'irruption du comique de geste venu du cinéma muet dans l'humour pour enfants, à un moment où la « littérature des milieux cultivés » perd de la vitesse face aux « publications comiques illustrées » : « Comprises par un public fruste, des formes nouvelles issues de la culture orale s'opposent aux formes académiques des milieux éduqués, traditionnels et influents. »⁷⁵. Le comique de geste participe alors au repli de la pédagogie dans la fiction pour enfants et suppose un nouveau type d'humour : « Le rire ne stigmatise plus l'écart ridicule, il en explore les jouissances. [...] Le déroulement des aventures [du personnage burlesque] est totalement conditionné par les situations et les objets placés sur son chemin. »⁷⁶. Cette dernière définition que nous donne Feuerhahn permet de rattacher *Zig et Puce* à une nouvelle généalogie de l'humour qui prend en compte les rapports entre dessin d'humour et cinéma comique⁷⁷.

Sur la planche « Du rêve à la réalité », du 5 juillet 1925 (fig. 103), on reconnaît ainsi plusieurs motifs visuels. Le rythme comique est effréné, passant d'un rebondissement à l'autre, chacun poussant plus loin la panique des héros (accident de voiture, réveil brutal, lion et serpent, crocodile), jusqu'au rebondissement final, presque incongru (*Zig et Puce* sont repêchés par un navire européen). Saint-Ogan a recours aux procédés comiques du cinéma burlesque : la poursuite et la chute (figurées par des hélicoïdes), le *slapstick* (ou représentation d'une violence comique outrée), l'outrance dans la gestuelle et les regards qui se veulent avant tout expressifs. Enfin, n'oublions pas non plus que la série *Zig et Puce*, tout comme , là encore, fonctionne sur le principe de la répétition (l'échec constant des deux héros pour arriver en Amérique), autre procédé courant du cinéma américain, qui suppose chez le lecteur une connaissance globale des autres épisodes de la série. Dans la planche que nous avons choisie, le comique de répétition joue au sein même de la planche.

74. Dans ce domaine, d'ailleurs, difficile de dire qui influence qui entre l'art de l'image fixe et l'art de l'image animée. Des séries graphiques de la fin du XIX^e siècle comme celle de Christophe ou de Caran d'Ache utilisent déjà des gags dans lesquels puisera le cinéma burlesque muet. Il y a vraisemblablement une communion entre les deux arts qui tend à constituer un « fonds commun » de gags visuels à partir de la tradition du théâtre comique. Sur les liens entre Christophe et le cinéma, se reporter à François de BRETÈQUE, « Christophe et les dispositifs optiques : la bande dessinée primitive était-elle vraiment précinématographique », dans : *Cinema e fumetto*, sous la dir. de Leonardo QUARESIMA, Laura Ester SANGALLI et Federico ZECCA, [Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2008], Udine : Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine Forum, 2009 p. 221-240.

75. FEUERHAHN, *Le comique et l'enfance* p. 94.

76. *Ibid.* p. 104.

77. Thierry Groensteen dresse une comparaison entre certains gags d'Hergé et les films de Chaplin, Keaton et Lloyd où l'on voit comment le dessinateur adapte la mécanique du cinéma burlesque à la narration graphique (Thierry GROENSTEEN, *Le rire de Tintin : essai sur le comique hergéen*, Bruxelles : Moulinsart, 2006). Saint-Ogan n'est pas aussi précis dans sa mécanique comique, plus empirique.

Le *slapstick* est parfois utilisé, par exemple dans la planche « Une explosion libératrice » où le corps du pauvre capitaine est déchiqueté en plusieurs morceaux (fig. 104).

L'analyse de cette planche amène une autre conclusion : au moins à ses débuts, l'humour pour enfants chez Saint-Ogan vient introduire des procédés d'exagération proches de la caricature qu'il avait jusque-là largement évitée, préférant un humour plus subtil dominé par le sous-entendu. Il faut ici faire la part des choses. La subtilité de son humour de dessin de presse est aussi due à des contraintes matérielles : la forme brève implique une brièveté du propos, et donc l'usage nécessaire du sous-entendu. En d'autres termes, ce n'est pas nécessairement le critère du public qui joue sur cette évolution. Néanmoins, elle intervient empiriquement : les allusions à la violence comique du *slapstick* américain dans les premières planches de *Zig et Puce* sont selon nous la preuve que la création pour enfants le pousse à tester d'autres formes d'humour, par envie ou par nécessité.

Le comique de situation et ses variations, un comique privilégié pour l'enfant ?

L'emploi du comique de situation par Saint-Ogan découle directement de sa pratique de dessinateur humoriste comme observateur amusé de ses semblables cherchant la connivence du lecteur. Un tel procédé comique peut poser problème lorsque l'on s'adresse à un enfant dans la mesure où la connaissance qu'il a de ses pairs et de la société est beaucoup plus limitée. Toutefois, Saint-Ogan s'essaye à une transposition du comique de situation qui nous amène à penser que cette catégorie de comique est celle qu'il spécialise et privilégie pour l'enfance. Autour de la situation comique s'agrègent les autres catégories comiques. Le processus de transposition des adultes aux enfants se traduit de deux manières. D'une part par un travail d'extension des situations comiques par l'emploi d'un humour « en cascade ». D'autre part grâce à une adaptation des situations aux normes et au fonctionnement de la « société infantine ». La comparaison entre les deux stratégies est riche d'enseignement car si la première n'est qu'indirectement liée au public enfantin, la seconde est le résultat d'une juste appréciation des références propres à la culture infantine.

Quelques variations autour du comique de situation : un terrain d'expérience

Aux premières fantaisies du comique gestuel de *Zig et Puce* vont succéder des situations comiques moins exagérées, même si le rebondissement constant reste une caractéristique de la série. L'évolution est intéressante car, si au début de *Zig et Puce* Saint-Ogan s'essaye à un comique de geste exagéré, il revient vite à sa prédilection pour le comique de situation, mais non sans chercher à l'étendre et à l'amplifier.

Prenons pour exemple « Zig et Puce, champion du droit » où l'humour ne se limite plus aux seuls procédés du comique de geste mais exploite d'autres facettes du comique de situation (fig. 118). En une douzaine de cases, Saint-Ogan installe la situation comique, non sans un certain art du rebondissement et de la théâtralité. Zig et Puce escortent dans un train Madame Pudding, une femme au caractère très affirmé. L'arrivée à la douane est

l'occasion d'un gag en deux temps, fonctionnant en deux quiproquos, et qui décompose la planche comme suit : cases 1 à 3 : exposition de la situation (les douaniers arrivent) ; cases 4 à 7 : l'intervention malencontreuse du douanier (quiproquo 1 : le douanier pense que la corpulente madame Pudding cache des marchandises et lui pique le derrière) ; cases 8 à 11 : la colère de madame Pudding face au boxeur jusqu'à la chute (quiproquo 2 : madame Pudding pense que c'est le boxeur qui l'a piquée et demande à Zig de laver son honneur). Pour les deux séquences comiques, la décomposition en cases permet d'amener petit à petit la situation comique, soit progressivement, avec la complicité du lecteur (quiproquo 1) soit sous forme de chute inattendue (quiproquo 2). L'humour de cette planche repose sur une accumulation de détails comiques : le caractère de Madame Pudding, sorte de *running gag* qui se poursuit dans les planches suivantes, la stratégie absurde du douanier qui pique la pauvre femme avec une aiguille, le quiproquo qui la conduit à s'en prendre à un boxeur, enfin la chute : la combat inégal qui s'annonce entre le malheureux Zig et le boxeur en question. Dans cette planche, Saint-Ogan a mis de côté l'outrance, laissant par exemple la violence comique « hors champ » dans la dernière case, ce qui s'accorde avec l'adoucissement du trait et l'abandon des symboles expressifs. Il conserve toutefois la gestuelle expressive.

Un autre exemple du travail d'amplification à partir du comique de situation est le travail que Saint-Ogan mène autour des gags en cascade et de l'enchaînement comique, où les situations drôles découlent logiquement les unes des autres et se trouvent alors amplifiées dans une logique d'exagération. Cela n'est pas complètement nouveau : on se souvient de plusieurs gags décrivant, sur le modèle de *The man who...* de l'anglais Bateman, la scansion dramatique d'une situation donnée, par paliers successifs où la situation initiale (un robinet qui goutte, un trou dans la chaussette...) empire progressivement jusqu'à l'absurde. Mais avec la création pour enfants, Saint-Ogan préfère une amplification moins linéaire, par des enchaînements qui fonctionnent plus sur l'accumulation que sur l'exagération. Le cas s'est déjà présenté avec la planche mettant en scène Madame Pudding, mais on retrouve cette logique comique dans la planche « Une alerte à bord » où le caractère du cheval Marcel provoque une suite d'incidents (fig. 112). L'humour naît moins de l'exagération par l'absurde que d'une logique d'inversion qui voit le pingouin Alfred enchaîné après s'être moqué du cheval Marcel entravé par des chaînes. Remarquons au passage que la logique d'enchaînement s'exprime aussi visuellement puisque, entre la case 5 et la case 6, Marcel expédie littéralement Alfred d'une seule ruade en lui faisant franchir l'espace inter-iconique.

La complexification de l'humour à partir de la matrice qu'est le comique de situation se lit dans la recherche d'un comique plus directement graphique où les effets visuels ne se limitent plus à la représentation de gestes drôles. En fait, on observe que la subtilité qui se trouvait auparavant dans les légendes est passée dans les dessins. Il s'agit surtout d'expérimentations graphiques ponctuelles, mais elles méritent d'être soulignées pour montrer combien Saint-Ogan apprend à envisager tout l'espace de la page pour dérouler son gag. Nous avons relevé la planche « Zig et Puce à la recherche d'Alfred » (fig. 108) où Saint-

Ogan interprète la superposition des cases comme les différents étages d'un bateau vu en coupe. La narration suit ce même mouvement vertical : Puce sur le pont, Zig à l'étage intermédiaire, Dolly au dernier étage, et enfin la salle des machines où se résout le gag. Alfred, qui a disparu pour la énième fois, progresse à l'intérieur d'une manche à air qui court du pont principal à la salle des machines. Le lecteur est invité à suivre sa progression jusqu'à la chute finale, lorsqu'Alfred tombe sur la tête d'un machiniste. La page, avec l'ensemble de tuyaux dépassant l'espace restreint des cases, associe habilement la narration comique jusqu'au gag et un effet graphique inventif qui participe, comme un décor, à l'humour. Dans cette planche, Saint-Ogan reste dans le comique de situation (rire de la représentation drôle) mais en propose une mise en œuvre originale. Toutefois, on admettra que cette évolution n'est pas directement due à la destination de la planche au public enfantin mais à une nouvelle gestion de l'espace au service de l'humour graphique.

La recherche d'une connivence avec l'enfant La seconde évolution du comique de situation est plus directement induite par le changement de public : le comique de situation pour enfants s'adapte souvent, chez Saint-Ogan, à des situations connues de l'enfant. Finalement, il renoue avec le comique de mœurs, mais en tant qu'observateur de la société enfantine. Ainsi peut-on considérer *Tienette fait du cinéma* comme une translation du regard de l'humoriste de la société adulte à la société enfantine. Les saynètes de cette série mettent en avant des jeux enfantins (travestissement, jeu avec les animaux, bricolage. . .) qui tournent à l'échec. *Tienette* est sa première véritable série pour enfants, et il est manifeste qu'il s'applique à moquer le monde de l'enfance et à rester dans ce cadre référentiel, en tant que *Tienette* relève du comique de mœurs. Il moque des enfants qui imitent les adultes, ce qui n'est pas sans contradiction avec les réserves qu'il émet en 1932 sur « ce qui fait rire les adultes chez les enfants ». L'humour de la série est presque plus un humour d'adulte au détriment de l'enfant et de la société enfantine qu'un véritable humour pour enfants.

Mais dans le même temps, l'humour pour enfants amène Saint-Ogan à s'écarter de l'observation du quotidien pour bâtir des gags qui, tout en appartenant au comique de situation, ne prétendent plus imiter la réalité. Ils se situent dans l'univers enfantin que bâtit Saint-Ogan autour de ses divers personnages. D'une certaine manière, il aboutit à un comique de situation plus « pur », c'est-à-dire qui ne fait plus référence à la réalité. Le rapport au lecteur change : les situations drôles ne cherchent plus à faire référence au quotidien du lecteur, mais plutôt à le sortir de ce quotidien par une fantaisie exotique. Une fois de plus, c'est dans la série *Zig et Puce* que l'on assiste à cette évolution en suivant les premiers gags. Les premières situations comiques restent encore ancrées dans une forme de quotidien qui, sans être celui de l'enfant, n'en reste pas moins probable : Zig et Puce essayent de resquiller mais se font attraper par un policier ; ils arrêtent par hasard un bandit en essayant de récupérer un chapeau dispersé par le vent. . . Puis, les aléas du voyage conduisent à des situations comiques pour le moins exotiques : Zig est couronné roi des nègres ou adulé comme matador.

6.3 Le choix de la parodie comme outil d'une double destination

À côté de l'adaptation des procédés traditionnels à un nouveau contexte de création, Saint-Ogan choisit également de développer, spécifiquement pour le dessin pour enfants, de nouveaux procédés comiques. L'exemple le plus frappant est l'emploi de la parodie. Il nous intéresse à double titre : d'une part parce qu'il n'est employé, chez Saint-Ogan, que pour l'enfant, et d'autre part parce qu'il s'avère être un outil par lequel le dessinateur joue sur l'ambiguïté des publics et tend vers la création d'œuvres intergénérationnelles.

6.3.1 Place et rôle de la parodie dans l'humour pour enfants

Le sujet de l'humour pour enfants est déjà, en lui-même, un sujet fort peu exploré. Fort heureusement, il existe quelques travaux sur la place précise de la parodie dans la culture enfantine. Si elle concerne principalement la parodie textuelle, nous la transposerons pour une étude graphique.

Parodie graphique/parodie textuelle

Nous adoptons dans la suite de notre texte la définition que propose Daniel Sangsue de la parodie : « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »⁷⁸. La parodie étant transformation, il faut l'analyser en tant que rapport entre deux œuvres, l'hypotexte parodié et la parodie, œuvre finale. Nous reprenons par « hypotexte » une terminologie de Gérard Genette dans la mesure où la parodie appartient de plein droit aux procédés intertextuels décrits par le théoricien⁷⁹.

Le caractère éminemment référentiel de la parodie doit nous alerter sur deux caractéristiques. D'une part nous n'élargissons pas la notion de « parodie » à une acception plus large ou l'hypotexte parodié pourrait consister en l'ensemble des représentations sociales, formalisées ou non dans des œuvres⁸⁰. Il nous semble plus juste d'en rester à une définition simple qui suppose d'analyser les relations entre deux textes.

78. Daniel SANGSUE, *La relation parodique*, J. Corti, 2007 p. 11.

79. Ainsi, Gérard Genette (GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré* p. 28), donne la définition minimale suivante de la parodie : « La forme la plus rigoureuse de la parodie, ou *parodie minimale*, consiste [...] à reprendre littéralement un texte connu pour lui donner une signification nouvelle, en jouant au besoin et si possible sur les mots ». Il en rappelle également l'antériorité historique, le procédé remontant à la Grèce antique et ayant été théorisé dès Aristote dans sa *Poétique*, pour une définition qui n'a guère évolué.

80. L'acception plus large dont il est question est à la fois une définition de la parodie dans le langage courant (ainsi dira-t-on des chansonniers qu'ils parodient la vie politique) et un usage du mot dans certaines études, dont Nicolas ROUVIÈRE, *Astérix ou La parodie des identités*, Flammarion, 2008. Il se justifie tout à fait, mais nous l'excluons aussi pour pouvoir concentrer l'analyse sur les rapports entre culture adulte et culture enfantine.

D'autre part la parodie met en jeu des relations référentielles, intertextuelles, pour en rester au vocabulaire de Gérard Genette. Ces relations peuvent varier en intensité. Il peut s'agir d'une reprise de la trame narrative, ou simplement de l'allusion à quelques motifs ponctuels, ou encore une reprise stylistique. De cette dernière il sera peu question dans le cas de Saint-Ogan, qui ne s'est jamais amusé à imiter le style, graphique ou littéraire, d'autres auteurs. En revanche, nous distinguerons les parodies purement allusives de celles qui démontrent un regard précis porté par Saint-Ogan sur l'hypotexte.

Un autre écueil se dresse pour notre analyse : nous étudions non pas un texte mais de l'image, et le rapport parodique est parfois difficile à évaluer. À titre d'exemple, et pour bien faire comprendre ce que nous entendons par parodie, la mise en rapport de l'obus dessiné dans *Zig et Puce au XXI^e siècle* avec les gravures de *De la terre à la lune* de Jules Verne n'est pas de l'ordre de la parodie (fig. 223). Il y a bien un travail intertextuel (ou plutôt intericonique), mais pas d'intention comique dans ce dessin explicatif tout à fait sérieux⁸¹. La parodie de l'image ne doit pas faire oublier qu'il doit y avoir transformation de l'hypotexte, ni que cet hypotexte peut être, justement, du texte (auquel cas la parodie est aussi illustration), ou, naturellement, de l'image.

Thierry Groensteen livre une analyse de la parodie en bande dessinée⁸² qui fait de ce procédé comique un élément central de l'art de la bande dessinée. Nous retenons particulièrement de son analyse la phrase suivante : « Par-delà son statut d'icône culturelle, il est un autre facteur qui peut expliquer pourquoi une œuvre, un livre, un personnage sera fréquemment parodié : c'est sa capacité à *faire image*. »⁸³. La notion de « faire image », forgée pour l'occasion nous intéresse particulièrement pour décrire une parodie graphique qui cherche à faire naître chez le lecteur un rapport visuel à l'hypotexte, qu'il soit lui-même graphique ou textuel. À ce titre, l'art graphique, parce qu'il permet toute sorte de transformations, de travestissements et de déformations, permet de jouer à plein sur l'effet comique d'une transposition d'un domaine à l'autre.

Parodie et enfance

Quelle est la place de la parodie dans la culture enfantine ? À première vue, on pourrait s'interroger sur l'usage d'un procédé du second degré qui suppose, de la part du lecteur, un certain recul critique pour pouvoir être compris. Pourtant, la parodie a su s'adapter au public enfantin et y a même trouvé une signification nouvelle. Or, cette signification voit justement le jour par la mise en rapport de la culture enfantine et de la culture adulte.

81. D'une certaine façon, cette référence relève davantage du pastiche qui, selon Genette (GENETTE, *op. cit.* p. 40-44) n'a pas de dimension satirique et établit un rapport simple d'imitation entre les deux œuvres, là où la parodie suppose un rapport de transformation.

82. Thierry GROENSTEEN, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, [catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 4 janvier-24 avril 2011], Paris/Angoulême : Skira-Flammarion/Musée de la bande dessinée, 2010.

83. *Ibid.* p. 234.

Alexandra Zervou, en étudiant plus précisément l'emploi de la parodie dans le récit pour enfant, analyse le « parodique enfantin » comme un mécanisme permettant de transposer l'univers adulte dans un univers plus familier à l'enfant. Sa définition de la parodie est, certes, une définition large, contrairement à celle que nous adoptons, mais les exemples précis nous intéressent moins que la réflexion en elle-même. « Le texte d'enfance devient un miroir parodique, où le monde adulte est reflété, critiqué, contesté. ». L'histoire parodique pour enfants est susceptible de décodage en fonction du monde adulte, et ce décodage peut provoquer le rire⁸⁴. La parodie est un procédé qui suppose un décalage entre une œuvre-souche « noble » et une œuvre finale qui transforme. Or, la transposition du monde des adultes dans un point de vue qui se veut enfantin constitue déjà en soi une première ébauche de processus parodique. Elle le devient totalement s'il y a intention comique⁸⁵.

La parodie dans la culture enfantine peut facilement être interprétée dans la logique de frontières entre deux cultures. La parodie pour l'enfant remplit ainsi, derrière l'enjeu comique, une fonction didactique. Elle fait apparaître un second discours derrière le premier degré qui, du point de vue des adultes, sera assimilé par l'enfant. La parodie permet donc de faire passer des valeurs, ou d'accompagner la construction d'un bagage culturel par l'enfant⁸⁶. On pourra néanmoins s'interroger sur l'opportunité de la parodie par rapport à d'autres procédés référentiels : le dessin de l'obus de Jules Verne par Saint-Ogan n'est pas parodie, mais il est référence. Si nous nous en tenons à Saint-Ogan, il faut surtout en déduire que le comique est son mode d'expression privilégié. L'usage de la parodie se justifie en tant qu'usage du comique.

Dans le cas de Saint-Ogan, l'interprétation de la parodie comme familiarisation de l'enfant avec la culture adulte est une grille de lecture tout à fait pertinente, mais à condition de ne pas en faire une condition univoque du parodique enfantin. La parodie pour l'enfant chez Saint-Ogan fait intervenir aussi bien des hypotextes tirés de la culture enfantine que des hypotextes tirés de la culture adulte, et c'est d'ailleurs peut-être là ce qui participe à un brassage des références, typique de l'œuvre du dessinateur.

84. Alexandra ZERVOU, « Le comique e(s)t le parodique dans la littérature d'enfance », dans : *L'humour dans la littérature de jeunesse*, sous la dir. de Jean PERROT et Niurka RÈGLE, [actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997], In Press, 2000 p. 29-44. Un des exemples qu'utilise Zervou est *Le magicien d'Oz* lu comme transposition de l'Amérique du début du XX^e siècle, avec ses problèmes raciaux, politiques et sociaux.

85. C'est peut-être là que nous dévions légèrement du point de vue adopté par Alexandra Zervou : l'intention comique du *Magicien d'Oz* ou d'*Alice au pays des merveilles* n'est pas toujours net quand il y a transposition, surtout du point de vue de l'enfant.

86. Rappelons opportunément que nous nous situons du point de vue de l'adulte, étant entendu qu'une œuvre pour enfants est une œuvre réalisée par un adulte, qui traduit donc une intention de l'adulte sur l'enfant. En l'occurrence, la parodie permet de mettre en évidence l'intention pédagogique.

6.3.2 Développement et fonction de la parodie pour enfants chez Saint-Ogan : au croisement de l'humour adulte et des imaginaires enfantins

Nature problématique des références parodiées

Examinons à partir d'une première œuvre comment se présente la parodie chez Saint-Ogan. Dans *Mitou et Toti*, les deux héros parcourent une suite d'univers (le pays des animaux, le pays des contes, le pays des jouets, le pays des fées)⁸⁷. Or, pour traiter chacun de ces univers, Saint-Ogan se place sur le registre comique. Lorsque Mitou et Toti, au chapitre 11, arrivent dans l'Olympe les conventions mythologiques sont détournées et l'héroïsme est tournée en dérision. Il décrit un Olympe qui s'est transformé face aux contraintes de la modernité. Les faunes sont devenus sergents de ville, Pégase a grossi par manque d'exercice, Vénus veut ressembler à Greta Garbo, Hercule est devenu un être chétif et épuisé, Persée est membre de l'ADAH (Amicale des Anciens Héros)... Le nouvel Olympe est le royaume des dieux déchus. Cette transposition d'un registre noble et canonique (la légende mythologique) à un registre comique constitue une facette de la parodie que Genette appelle le « travestissement burlesque », héritage du XVII^e siècle : « Le travestissement burlesque réécrit donc un texte noble, en conservant son « action » [...] mais en lui imposant une tout autre *élocution*, c'est-à-dire un autre « style » au sens classique du terme. »⁸⁸. Saint-Ogan a recours à différentes figures comiques pour transposer les légendes mythologiques. Il exploite par exemple les ressources de l'anachronisme au moyen de procédés stylistiques comme la juxtaposition : la représentation des faunes mêle ainsi les attributs traditionnels de l'être légendaire (pieds de boucs) et le mode de représentation humoristique des gendarmes contemporains (uniforme et moustache) (fig. 182)⁸⁹.

De ce premier exemple, nous pouvons distinguer plusieurs traits récurrents de la parodie chez Saint-Ogan. D'une part Saint-Ogan n'hésite pas à pratiquer la parodie à partir d'un hypotexte prenant la forme d'un texte alors que l'hypertexte est une image⁹⁰. La transposition qu'il opère est double : à la fois adaptation d'un média à l'autre et, une fois la transposition réalisée, parodie de l'hypotexte initial. D'autre part, la parodie (et avec elle les autres rapports intertextuels), se fait rarement à partir d'un hypotexte clairement

87. Rappelons que, selon la règle du réemploi fréquente chez Saint-Ogan ce schéma sera réutilisé à plusieurs reprises par le dessinateur, dans *Trac et Boum*, dans *Manou et la petite fée*, dans *Nizette et Jobinet*, dans des reprises ultérieures de *Prosper l'ours*. Pour cela l'exemple de *Mitou et Toti* nous semble constituer un modèle canonique, ou au moins récurrent, chez Saint-Ogan.

88. GENETTE, *op. cit.* p. 78-80. Genette montre que dès le XVII^e siècle, les dieux de l'Olympe sont ridiculisés dans *Le Berger extravagant* de Sorel, par exemple (1627).

89. Grandville utilise lui aussi ce principe comique de la modernisation des figures mythologiques dans *Galerie mythologique*, publié chez Bulla à Paris en 1830.

90. Nous conservons par commodité les termes « hypotexte » et « hypertexte » bien qu'il s'agisse d'images. Mais nous pourrions aussi parler d'hyper-icone.

déterminé⁹¹ mais plutôt à partir d'un ensemble de références qui relèvent de la culture classique, comme ici la mythologie gréco-romaine. On ne trouvera pas chez Saint-Ogan de parodies « pures » au sens où Genette l'entend, une histoire prenant pour modèle un texte précis qu'elle transforme, à des fins comiques.

En réalité, le régime transtextuel le plus fréquent et le plus lisible chez Saint-Ogan est l'intertextualité soit sous la forme explicite de la citation, soit sous la forme implicite de l'allusion⁹², la plus souvent graphique. Dans *Mitou et Toti*, on en trouve un bon exemple au moment où les deux héros se retrouvent au pays des contes de fées. Sont alors citées explicitement des œuvres issues du corpus canonique des contes de fées (fig. 180) : *le Chat botté*, *Barbebleue*, *l'Oiseau bleu* (pour le personnage de Truitonne), mais ce ne sont pas ces œuvres elles-mêmes qui sont parodiées. Par la suite, les personnages feront aussi la rencontre de Don Quichotte et assisteront à l'épisode du combat contre les moulins à vent. Ici la citation est plus extensive, elle reprend tout un épisode. Ce que nous enseigne *Mitou et Toti*, c'est que la parodie chez Saint-Ogan est parodie d'un corpus générique avant d'être parodie d'une œuvre spécifique.

La trivialisation des imaginaires enfantins : *Trac et Boum*, un drôle de pays des fées

Le corpus le plus parodié par Saint-Ogan est celui des contes de fées. Le genre trouve sa source dans l'adaptation savante de sources orales⁹³. Soriano souligne la profonde stabilité du genre du merveilleux à travers les siècles⁹⁴ dont les variations sont les sources directes de Saint-Ogan. Partant des quelques citations dans *Mitou et Toti*, les sources du dessinateur sont évidentes et canoniques : les *Contes* de Perrault, ceux de Madame d'Aulnoy... Il puise dans un corpus qui a déjà opéré son transfert dans la culture enfantine⁹⁵. En cela, le conte de fées tel qu'interprété par Saint-Ogan constitue bien, à son époque, un imaginaire spécifiquement enfantin. Parce qu'il s'intéresse à un corpus qui est déjà le résultat de nombreuses adaptations et transpositions tout au long de son histoire, Saint-Ogan l'interprète à la fois comme un ensemble de références littéraires précises (citation directe des personnages de Perrault dans *Mitou et Toti*) et comme un univers générique avec ses personnages archétypaux (fées, lutins) et son décor spécifique (esthétique pseudo-médiéval, magie...).

Ce second aspect des rapports de Saint-Ogan au conte de fées caractérise *Trac et Boum*. L'histoire est celle de deux pages venus sur Terre depuis le pays des fées pour

91. Ainsi, pour Genette, *Le Berger extravagant* est « moins strictement hypertextuel » et son « hypotexte est lui-même moins canonique, ou plus diffus ». GENETTE, *op. cit.* p. 78.

92. *Ibid.* p. 8.

93. « Les contes attribués à Perrault sont une adaptation, c'est-à-dire une élaboration savante de contes de voies orales » (Marc SORIANO, *Les "Contes" de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968 p. XIV).

94. *Ibid.* p. 466.

95. NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 66-75.

retrouver des objets magiques ; ils vont par la suite visiter de nombreux autres univers magiques. Comme dans *Mitou et Toti* l'intertextualité procède par allusion, et bien souvent par énumération, avec à chaque fois un procédé de travestissement burlesque. À titre d'exemple, la planche « En pleine mythologie » est un bon exemple de parodie par anachronisme jointe à une accumulation au sein d'une seule planche (fig. 156). La fée Rutabaga rencontre Pluton, qui devient « le grand directeur des Enfers », pour retrouver son mari. Le mythe d'Orphée est ici parodié et inversé, puisque c'est la femme qui vient chercher son mari. La faute de la fée permet d'insister sur deux personnages mythologiques ayant franchi les Enfers (Hercule et Orphée), preuve de la dimension didactique. Le cheval Potiron est conduit « à la fourrière » par ce qui ressemble fort à un gendarme habillé d'une toge. Dans cette fourrière le lecteur rencontre un grand nombre d'animaux mythologiques : l'hydre de Lerne, le minotaure, etc⁹⁶.

Au-delà de références plus génériques comme celle faites à la mythologie grecque, la particularité de *Trac et Boum* est bien d'appliquer la parodie à un imaginaire spécifiquement enfantin, toujours sur le registre du travestissement burlesque qui consiste bien à conserver un sujet noble et à le traiter de façon triviale. La plupart des épisodes de *Trac et Boum* sont conçus sur le modèle du gag « Le tapis volant » (fig. 153), un des premiers épisodes. L'objet de la parodie est le tapis volant⁹⁷ et son pouvoir (le vol) est transposé comme objet du comique du gag. C'est ce que nous entendons ici par « trivialisation » comme « effet de familiarisation »⁹⁸. L'ensemble de *Trac et Boum* fonctionne sur un décalage constant entre des objets et personnages merveilleux traités comme des objets et personnages triviaux ou contemporains.

Il est d'ailleurs possible d'interpréter l'effet d'énumération qui prévaut dans *Trac et Boum* quand il s'agit de faire une référence comme un procédé comique en lui-même, ou du moins comme un procédé participant au phénomène de transposition. Que ce soit au sein d'une seule planche, ou dans une suite de planche, Saint-Ogan procède à une forme de condensation⁹⁹ de références littéraires : dans la planche où la fée Rutabaga se retrouve en Enfer, Saint-Ogan condense plusieurs récits mythologiques en une seule case quand les différents animaux se retrouvent enfermés. De façon plus directe, il emploie ce procédé de condensation dans *Mitou et Toti* lorsque les personnages rencontrent Don Quichotte (fig. 177) et que l'aventure de l'hidalgo espagnol est réduite à l'épisode des moulins à vent.

96. Pour insister sur cette accumulation, citons l'ensemble des références mythologiques parodiées dans les dix planches qui suivent l'épisode 65 : le gardien-cyclope (doté d'une fille, cyclopette et d'auto-dérision puisqu'il ne dort « que d'un œil »), le Styx qui rend invincible (et dont les poissons sont donc immangeables), Cerbère le « chien de garde » des Enfers, Pluton, directeur des Enfers ayant une secrétaire et des gendarmes, le char d'Apollon conduit par Phaéon qui a un accident de la route dans le ciel, Junon est naturellement une mégère, Esculape dirige un hôpital. . . Saint-Ogan en profite pour glisser des apartés mythologiques.

97. L'hypotexte serait donc *Les Mille et une nuits*, mais selon les principes de la parodie chez Saint-Ogan, le procédé se fait sur un mode allusif, et non comme reprise fidèle d'un hypotexte.

98. GENETTE, *op. cit.* p. 83.

99. *Ibid.* p. 341.

Fonctions de la parodie chez Saint-Ogan

Ses conditions et procédés étant identifiés, il nous faut à présent comprendre les fonctions de la parodie pour enfants chez Saint-Ogan. Elles sont multiples et nous pensons pouvoir en distinguer deux types qui illustrent la double influence comique : les fonctions liées aux potentialités de la lecture enfantine, et celles liées aux tentatives d'introduction d'un humour adulte.

Les fonctions propres à la lecture enfantine En suivant le raisonnement d'Alexandra Zervou, un récit parodique comme *Trac et Boum* aurait toutes les caractéristiques d'un récit d'apprentissage du monde adulte et de sa culture. La parodie possède alors deux fonctions. La première est de faire passer, grâce au recours au registre comique, des allusions à une culture littéraire commune. Dans les exemples cités, Saint-Ogan présente au lecteur-enfant, sous couvert d'une parodie, les dieux et épisodes de la mythologie grecque, les classiques du conte de fées, le répertoire du merveilleux oriental, et même les classiques de la littérature occidentale avec Don Quichotte¹⁰⁰. Cette fonction de la parodie nous semble paradoxale. D'un côté elle explique la place de l'énumération et de la condensation dans les allusions intertextuelles : Saint-Ogan cherche à présenter à l'enfant un maximum de références, et transforme ses récits en des encyclopédies romancées¹⁰¹. En même temps, nous avons vu que les références n'avaient rien de précis : il est fait allusion au tapis volant, mais sans préciser d'où vient ce motif littéraire. Même quand l'allusion se fait plus explicite, comme avec le cortège des personnages de conte de fées dans *Mitou et Toti*, Saint-Ogan ne va pas jusqu'au bout puisqu'il ne cite pas le nom de Charles Perrault ou de madame d'Aulnoy.

La seconde fonction est celle que décrit Alexandra Zervou : la représentation inversée du monde contemporain adulte. Cette fonction est tout à fait visible dans *Toui-Toui*, qui utilise le même argument comique que *Trac et Boum*, l'effet comique des objets magiques sur Terre. À la fin de l'histoire, après avoir éprouvé l'inutilité des talismans magiques, le lutin Toui-Toui déclare « [avoir] compris que le plus sûr des talismans, celui qui fait de vrais miracles, c'est le travail ». Dans *Trac et Boum*, Saint-Ogan conserve le principe d'inversion mais élimine la dimension morale pour n'en garder que les potentialités comique, comme on peut le voir sur la planche 55 intitulée « Effervescence » (fig. 154) où quatre saynètes courtes décrivent l'agitation de l'opinion publique au pays des fées après une série d'événements provoqués par la fée Rutabaga. Saint-Ogan se livre, à une plus grande échelle, à la trivialisation du monde des contes de fées en y introduisant des éléments contemporains : des pompiers, un hôpital... Le dessinateur mêle ici différents procédés comiques. Il se livre à une parodie visuelle du conte *Cendrillon* en cases 4 et 5 en inversant le motif de la citrouille transformée en carrosse. Nous restons là dans le cadre littéraire du

100. *Trac et Boum* auront aussi l'occasion de croiser Robinson Crusoé.

101. Il ne faut pas oublier que, dans *Cadet-Revue*, Saint-Ogan tient une rubrique mythologique qui peut être vue comme le pendant documentaire des allusions fictionnelles (fig. 159).

conte de fées. En revanche, en case 3, la parodie n'est plus une simple inversion mais bien une trivialisation par des références à la société adulte dans une scène de contestation aux accents politiques. Mais l'intention morale de Saint-Ogan semble ici absente : au mieux propose-t-il à l'enfant un rire de connivence dont l'objet serait la bêtise de l'adulte.

Les fonctions d'introduction d'un humour adulte La représentation du monde adulte a bien lieu, mais sa fonction est autre. Reprenons la case de l'épisode 55. Le comique de la scène est double. Le premier effet comique naît du procédé de travestissement burlesque du merveilleux enfantin, déjà cité. Mais est comique aussi l'emploi de phrases toutes faites de la contestation politique : « C'est un scandale ! », « Nous exigerons des sanctions » « Ce Bidibule est un véritable imbécile ». Or, ce comique ne vient pas d'une lecture enfantine mais de l'insertion de références comiques adultes.

Saint-Ogan va plus loin dans l'épisode 58 qui représente la fausse Une d'un journal du pays des fées, *La flûte enchantée* (fig. 155). Ici la parodie est double. Il y a parodie de l'hypotexte générique du corpus des contes de fées par trivialisation (les habitants du pays des fées sont réduits à l'état de quidam terrestres). Mais il y a aussi parodie des journaux contemporains pour adultes, transposée dans le monde des fées, et l'on peut parler ici, à la suite de Genette, d'une « transposition diégétique »¹⁰² où un hypotexte (ici la Une d'un journal) est transposé dans un autre espace-temps, ici imaginaire. Dans cette page, Saint-Ogan en profite pour ironiser sur les journaux de son temps : photos ratées, témoins dont on ne voit pas le visage, jargon administratif des verdicts judiciaires. Naturellement le second volet de la parodie peut être compris de l'adulte qui a l'habitude des journaux et sait reconnaître les procédés comiques employés par Saint-Ogan.

L'une des fonctions de la parodie d'univers littéraires enfantins est donc d'ouvrir à Saint-Ogan la possibilité d'employer, au sein d'un genre qui devrait théoriquement ne contenir que des références à l'imaginaire enfantin, des effets comiques, ou des gags qui lui viennent directement de la tradition du dessin pour adultes, et plus particulièrement du dessin de presse. Dans le cas de *Trac et Boum*, série diffusée exclusivement dans la presse spécialisée pour la jeunesse, il est peu probable que Saint-Ogan vise directement un public d'adulte. Ce procédé a donc pour but de lui offrir un peu de liberté en terme de pratiques comiques.

Caractère récurrent de la parodie chez Saint-Ogan Nous avons pris l'exemple de *Trac et Boum* comme parodie d'un univers littéraire enfantin, mais il s'avère que Saint-Ogan est familier de l'usage de procédés parodiques dès qu'il s'agit d'introduire une référence littéraire ou mythologique. Plusieurs de ses œuvres peuvent se lire comme

102. Soit une « modification de l'univers spatio-temporel du récit ». GENETTE, *op. cit.* p. 419.

des parodies. *Zig et Puce* est ainsi une parodie de roman d'aventures¹⁰³. L'épisode « Zig et Puce au XXI^e siècle » qui comporte de nombreuses allusions à des classiques de la science-fiction européenne¹⁰⁴ peut être vu comme une parodie des ces récits de science-fiction, même si le ton est plus sérieux que dans le reste de la série. Humoriste avant tout, lorsqu'il s'attaque à un genre établi Saint-Ogan en livre une version déformée qui passe, notamment, par la parodie.

6.3.3 Le cas de *Prosper l'ours* : un monde adulte inversé pour l'introduction d'un humour adulte

L'insertion de procédés comiques adultes ne se limite pas aux œuvres parodiques. On la retrouve également dans des séries pour enfants ne relevant pas de la référence à un hypotexte. C'est le cas de *Prosper l'ours* dont l'analyse va nous permettre d'approfondir la question de la destination réelle de l'œuvre.

Au premier niveau d'analyse, *Prosper l'ours* ne pose pas de problèmes en tant que série pour enfants. Si on s'attache à son paratexte on remarque d'emblée que sa publication ne laisse presque aucune place à l'ambiguïté quant au public visé : dans *Le Matin*, la bande est surmontée d'une indication « Le coin des enfants » qui l'isole ainsi du reste du journal. Lorsque paraît la première bande de *Prosper* le 16 février 1933, un petit encart précise bien « Ainsi que nous l'avons annoncé, nous sommes heureux de présenter aujourd'hui à nos **petits lecteurs** le début des passionnantes aventures du sympathique Prosper, par Alain Saint-Ogan, le célèbre créateur de Zig et Puce et d'Alfred le Pingouin. »¹⁰⁵. *Prosper l'ours* est d'ailleurs présentée par Alfred le pingouin, personnage pour enfants. Jusqu'en décembre 1935, *Prosper l'ours* est publiée dans « le coin des enfants » au sein de la « page de la femme » du jeudi. L'association entre la femme et l'enfant isole la page en question (la page 4) du reste du journal qui apparaît alors destiné, par effet inverse, à la figure masculine du foyer. Par la suite, c'est le dimanche, dans la « page magazine » que l'on retrouve *Prosper l'ours*. Le changement est sans doute dû à l'agrandissement de la page de la femme où les dessins commencent à être remplacés par des photographies. Ce passage dans la « page magazine » n'est pas complètement anodin : la séparation qui préside à son emplacement au sein du *Matin* n'est plus de l'ordre d'une division de public mais d'une division entre contenu informatif et contenu de divertissement. Enfin, les albums Hachette (7 albums de 1933 à 1940) sont édités en tant qu'albums pour enfants et vendus comme tels.

103. Groensteen interprète comme « intrinsèquement parodiques » les « aventures dessinées prêtées à un héros enfant ou adolescent » car « il s'agit nécessairement d'exercice de narration ludique, obéissant tout entiers, de façon tantôt naïve, tantôt plutôt distanciée, à des conventions impossibles à prendre au sérieux » (GROENSTEEN, *op. cit.* p. 37).

104. On peut citer : les champignons géants de Verne, fig. 224, ou encore la référence aux « deux races » chez Wells, fig. 130.

105. *Le Matin*, 16 février 1933 ; c'est nous qui soulignons.

Le public visé est ici, bien plus sûrement que dans le cas de *Monsieur Poche*, le public enfantin. Répétons-le : il n'y a pas de réelle ambiguïté quant au public. Il demeure que le rapport à l'univers adulte et à l'humour adulte y est plus complexe qu'il n'y paraît. Nous nous situons ici dans un cas exemplaire d'échanges où le public visé reste le public enfantin, mais où Saint-Ogan utilise des procédés venus de l'humour adulte. La série fonctionne sur un double principe de transposition humoristique que nous allons mettre en relief : d'une part la transposition de l'humain vers l'animal, procédé graphique à la tradition bien établie mais qui subit, dans les années qui nous concernent, un rattachement à la culture enfantine ; d'autre part la transposition d'un univers adulte, avec son humour spécifique, vers l'univers de l'enfance, justement au moyen du processus d'anthropomorphisation. Sous des dehors anodins, *Prosper l'ours* propose en réalité un enrichissement de l'humour pour l'enfant au sein d'une série qui, nous allons le voir, demeure unique dans le registre animalier.

La transposition animalière : du monde des adultes à celui des enfants

Deux points méritent d'être établis si l'on veut remonter la « généalogie » de *Prosper l'ours* : la tradition dans laquelle s'inscrit Saint-Ogan et d'autre part la manière dont sa série a pu être reçue en son temps, en fonction des œuvres du même type l'environnant. Mettons-nous tout d'abord d'accord sur la définition d'un « genre animalier » qui nous sert ici de fil directeur. Thierry Groensteen écrit, à juste titre, dans *Animaux en cases* que la « fiction animalière » ne peut pas être perçue comme un genre, du moins selon la définition stricte du « genre » littéraire. Bien au contraire, la fiction animalière peut croiser les genres : humour, science-fiction, western, etc. Ce n'est donc pas sur l'histoire d'un genre que nous allons nous appuyer mais sur l'idée, aux frontières sans doute moins bien définies, qu'il préexiste une forte tradition graphique de mise en scène de personnages animaliers. J'insiste ici sur le terme de « graphique » : si les figures animalières sont fréquentes aux XIX^e et XX^e siècles dans les œuvres graphiques, elles le sont un peu moins dans les œuvres littéraires ; sans doute parce que le processus d'anthropomorphisation (animaux ayant des traits et comportements humains) ou, à l'inverse, de zoomorphisation (humains ayant des traits d'animaux) fonctionne particulièrement bien lorsque la métamorphose est rendue visible par le dessin. Notons toutefois qu'un autre art « visuel », le théâtre, a pu s'en emparer. En deux siècles s'est dessinée une diversité d'approches de la métamorphose, dans ses buts comme dans ses dispositifs graphiques.

Saint-Ogan, avec *Prosper l'ours* profite d'un mouvement engagé depuis le début du XX^e siècle qui voit l'entrée en masse de héros animaliers dans la culture enfantine occidentale, de l'ours Rupert (1920) à Babar (1931) en passant par Mickey (1929). La fiction animalière n'est pas intrinsèquement liée à l'enfance mais une réelle appropriation de la

comédie animale par la culture enfantine se produit durant la période 1900-1940¹⁰⁶. En Angleterre, elle a lieu dans un contexte de concurrence entre plusieurs quotidiens qui souhaitent posséder leur propre série pour enfants : le *Daily Mail* lance *Teddy Tail* en 1915, le *Daily Mirror* lance *Pip, Squeak, Wilfred* et le *Daily Express* lance *Rupert* en 1920. En Angleterre, le « grand ancêtre » est alors *Peter Rabbit* de Beatrix Potter qui, en 1905, participe à définir les codes de la fiction animalière anglaise pour enfants, ainsi que le roman *The Wind in the willows* de Kenneth Grahame en 1908. La création de *Prosper l'ours* en 1933 doit être resituée dans le même contexte de concurrence, rapporté à la France. Trois créations successives entourent la nouvelle série de Saint-Ogan : Benjamin Rabier crée en 1923 le canard Gédéon ; à partir de 1930 les personnages animaliers de Walt Disney arrivent en force depuis les États-Unis, dans la presse quotidienne, en albums, puis dans la presse spécialisée et au cinéma ; en 1931 paraît le premier album de *Babar* dessiné par Jean de Brunhoff. Le contexte est hautement favorable à l'arrivée d'un nouveau personnage animalier dont le succès apparaît d'emblée comme garanti. L'existence, dans les rayonnages des magasins, de tels albums, conditionne la perception de *Prosper l'ours* comme série pour enfants.

Pour plusieurs raisons pourtant, si *Prosper l'ours* profite du succès et du système de diffusion de *Mickey*, il s'en démarque sur de nombreux points. L'un d'eux ne nous intéresse pas véritablement ici mais peut être cité. Il s'agit du degré d'anthropomorphisation, graphique et scénaristique. Graphiquement, les animaux de Saint-Ogan ne perdent pas leurs attributs et leur statut d'animaux. Ainsi, la souris est bien plus petite que l'éléphant ou le chien, et les oiseaux volent, ce qui n'est pas le cas chez Disney, puisque Mickey la souris n'est pas minuscule et Donald le canard ne vole pas. Enfin, alors que l'univers de Prosper est d'emblée identifié comme « le pays des animaux », par opposition au « pays des hommes » (que l'on ne voit jamais mais qui existe), l'univers de Mickey n'est jamais identifié comme tel et l'illusion d'un univers humain est maintenue. Le degré d'anthropomorphisation est moins élevé chez Saint-Ogan, ce qui pourrait sembler d'abord anodin. Mais en réalité, traiter les animaux en fonction de leur statut d'animaux en rendant pertinent ce critère dans le mécanisme humoristique permet de rattacher *Prosper l'ours* à une autre tradition de la fiction animalière, celle de la comédie animale comme comédie sociale.

Cette différence est justement importante pour notre réflexion sur les rapports entre humour adulte et humour pour enfants. En effet, si, à court terme dans le contexte du début des années 1930, le choix de la fiction animalière peut être identifiée d'emblée comme appartenant au registre enfantin, elle encourage des références à une tradition de la satire animalière à destination des adultes. Penchons-nous à présent sur cette tradition pour exploiter les résonances à plus long terme du travail de Saint-Ogan.

106. Thierry Groensteen nous rappelle la concomitance de ce phénomène avec l'invention du *Teddy bear*, l'ours en peluche, qui se diffuse à partir de 1903. GROENSTEEN, « Figures de l'animal dans la bande dessinée enfantine » p. 165.

Comédie animale, comédie sociale

Dans le domaine de l'humour adulte, la transposition vers l'animal sert généralement à faire passer un discours moral ou politique sur la société et les hommes. Cette tradition est ancienne : elle remonte au *Roman de Renart* médiéval et est toujours présente chez La Fontaine lorsqu'il couche par écrit les fables d'Esopé. Plus proche de Saint-Ogan, en 1910, Edmond Rostand, avec sa pièce *Chantecler*, poursuit cette tradition de la satire sociale par la comédie animale¹⁰⁷. Mais l'inspireur de Saint-Ogan est plus directement Grandville, en particulier dans le lien entre dessin de mœurs et comédie animale, illustré par le choix de représenter un caractère ou un « type » humain par son équivalent animal. Le recueil de gravures de Grandville *Les Métamorphoses du jour*, paru en 1829, connaît un succès important, prolongé en 1840 avec les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Les gravures de Grandville s'inscrivent dans le contexte de l'humour physiognomonique (notion soutenue par Lavater selon laquelle les traits définissent le caractère).

Pourquoi, précisément, invoquer Grandville pour analyser une série pour enfants comme *Prosper l'ours* ? Nous avons vu que l'une des différences majeures entre Prosper et Mickey tenait à la pertinence donnée au choix de l'espèce animale dans l'histoire et, surtout, dans le mécanisme humoristique. Saint-Ogan encourage les gags basés sur l'analogie entre un animal et son « pendant » dans la société humaine et procède ainsi de la même manière que Grandville (fig. 227). Plus précisément, dans « l'éventail de variations » proposé par Grandville, il opte pour des « animaux à demi-métamorphosés (en posture et vêtements humains mais conservant leurs membres zoomorphes) »¹⁰⁸. Ce choix intermédiaire lui permet de jouer à la fois sur l'humour de la métamorphose animale et sur l'humour des mœurs humains. Ainsi l'hippopotame peut facilement être identifié à un lutteur de foire ; dans l'épisode suivant, Prosper est confronté à d'autres lutteurs dont l'espèce est aussi conditionnée par leur profession : l'éléphant, le rhinocéros et le gorille. Dans l'imaginaire du pays des animaux, l'hippopotame reste une créature forte et effrayante jouant des rôles de brutes¹⁰⁹. Cette façon d'interpréter la fiction animalière en donnant un poids humoristique à l'anthropomorphisation dérive clairement de Grandville qui, dans ses *Métamorphoses du jour*, joue sur des analogies semblables. Comme son illustre aîné, Saint-Ogan se livre dans *Prosper l'ours* à une galerie de portraits animaliers et n'hésite pas à pratiquer le regroupement par espèce pour les besoins du gag. Ainsi, le pays des animaux dans lequel évolue Prosper est celui des « animaux terrestres » (c'est nous qui le nommons ainsi) et il cache en son sein des regroupements : la confrérie secrète des ventres à terre, composée de reptiles putschistes, ou encore la profession de gardien de prison qui n'accepte en son sein que des « animaux de race bovine ». À côté de ce pays des « animaux terrestres »

107. Cette référence est toujours dans les mémoires lorsque le Théâtre du Petit Monde joue la pièce *Prosper l'ours* : certains articles la décrivent comme « le *Chantecler* des enfants ».

108. Annie RENONCIAT, « Métamorphoses des "métamorphoses" de Grandville », dans : *L'œil écrit : études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, sous la dir. de Johnnie GRATTON et Derval CONROY, volume en l'honneur de Barbara Wright, Genève : Slatkine érudition, 2005.

109. Alors que l'éléphant est identifié à un bon bourgeois souvent sympathique.

se situe la ville des oiseaux appelée « Plumage-ville », où règne l'aigle, ou encore un pays aquatique.

Certains cas de transposition animal/homme rapprochent encore davantage Saint-Ogan de la satire sociale animalière. L'exemple le plus flagrant est la manière dont Saint-Ogan transpose certains types humoristiques canoniques, cibles favorites des caricaturistes et humoristes : les gardiens de l'ordre. Voyons par exemple cet épisode (fig. 31) dont tout le ressort comique repose sur l'attitude des « agents-plongeurs » : l'objet du gag est leur lenteur d'action et leur tendance à n'arriver que quand tout est fini. Si l'on souhaite analyser l'humour dans cet épisode, on se rend compte qu'il peut provenir de deux éléments : d'une part l'attribution d'un animal à une profession (agents-plongeurs = morses ; on aura vite fait de repérer l'analogie physique avec la représentation traditionnelle du gendarme « moustachu ») ; d'autre part la chute où, après une si parfaite et si longue préparation, les agents s'avèrent en réalité inefficaces, d'où la dernière remarque du capitaine des agents : « C'est extraordinaire... Le noyé n'est plus là! ». On appréciera aussi l'art de l'allusion que cultive Saint-Ogan dans certaines transpositions, comme celle qui consiste à représenter les agents de police en tigres (fig. 32). L'allusion est évidente pour un lecteur adulte : le Tigre est le surnom de Georges Clemenceau, considéré comme le fondateur du corps de la Police Judiciaire. Mais un lecteur enfant peut-il vraiment la saisir ? Ici, Saint-Ogan renoue avec un art du dessinateur de presse et va voir du côté de la satire de mœurs, voire de la satire politique.

Une remarque tout de même pour nuancer la mise en relation entre Saint-Ogan et Grandville : les deux exemples donnés ci-dessus possèdent deux caractéristiques qui les éloignent de Grandville : ils ne dirigent pas toute l'organisation de la série, restant des exemples ponctuels qui ne peuvent définir à eux seuls l'humour de *Prosper l'ours*. Peut-être doit-on ici, pour créer un trait d'union entre Grandville et Saint-Ogan, entre le XIX^e siècle et le XX^e siècle, évoquer la figure de Benjamin Rabier qui participe au passage du genre de la comédie animale dans le registre enfantin. Ce dessinateur, né en 1864 et faisant partie de la génération de dessinateurs qui précède celle de Saint-Ogan, a acquis sa notoriété dans les premières années du siècle en se spécialisant dans le dessin d'animaux comiques, d'abord dans le journal *Le Rire*, puis spécialement pour les enfants à travers son périodique *Histoire comique et naturelle des animaux* (1907-1908), puis par différents albums dont sa série principale *Gédéon*. L'anthropomorphisation reste chez lui assez limitée : ses animaux vivent dans leur environnement naturel et ne sont pas grimés en humains ; ils ont en revanche des attitudes, des gestes et des expressions pleinement humaines, en particulier le célèbre « rire » que Rabier donne aux animaux. De là naît l'humour chez lui, un humour encore lié aux principes de la caricature. Ce n'est pas par son mécanisme humoristique que Rabier peut être comparé à Saint-Ogan, mais plutôt par sa manière de contaminer l'humour pour enfants de références au monde adulte. Il est un héritier direct de Grandville et l'un de ses albums reprend d'ailleurs le titre d'un ouvrage illustré par Grandville, *Scène de la vie privée des animaux*, et le procédé d'analogie des *Métamorphoses du jour* (Garnier, 1909 pour Rabier). Rabier a livré des dessins d'humour

animaliers aussi bien pour la presse pour enfants que pour la presse pour adultes (*Le Pêle-Mêle* et *Le Rire* principalement). Il trouve aussi son inspiration, dit-il, dans certains périodiques humoristiques de la presse étrangère¹¹⁰. Dans sa série principale *Gédéon*, il n'hésite donc pas à faire allusion à des événements politiques du monde adulte et à traiter, sur le mode de la satire, des rapports au pouvoir : son canard devient défenseur de la paix dans *Gédéon roi de Matapa* (1932), critique de l'isolationnisme américain dans *Gédéon traverse l'Atlantique* (1933), organisateur d'élections démocratiques dans *Gédéon grand manitou* (1938). Le propos est certes de faire rire, mais le moyen employé est la transposition ironique du monde contemporain dans un univers d'animaux, une « comédie animale ». Ce faisant, il développe la satire sociale dans l'humour pour enfants.

Saint-Ogan se souvient de Rabier lorsqu'il dessine certains épisodes de *Prosper l'ours* où le pays des animaux se transforme en une transposition du monde contemporain. La contamination de l'humour adulte se traduit par des clins d'œil discrets du côté de la satire sociale ou politique. C'est le cas d'un épisode où des élections sont organisées au pays des animaux, et se transforment vite en pugilat (fig. 35). C'est le plus souvent sur le mode de l'allusion que l'on retrouve ces traces du monde adulte et de l'actualité : débat sur la fermeture des bagnes, ligues paramilitaires ou enfin loi des 40 heures (fig. 37 ; le chat borgne et Prosper se font la guerre et le roi lion se demande pourquoi il est « interpellé sur des ligues à caractère paramilitaires ». Saint-Ogan reprend ici un vocabulaire utilisé pour parler des ligues d'extrême droite du milieu des années 1930 ; nous sommes ici en 1936.). Dans une suite d'épisodes, il est même question de changement de cabinet, Prosper devenant premier ministre à la suite d'une crise ministérielle (fig. 38 : le *strip* fait directement référence au traitement journalistique « à la minute près » de ce type d'informations). Nous sommes alors en août 1938 et l'année politique a justement commencé par une suite de démissions ministérielles (démission de cabinet Chautemps en mars, puis du cabinet Blum en avril).

D'une façon indirecte, la série *Prosper l'ours* permet à Saint-Ogan de se livrer à une comédie sociale dont on sait, par certains de ses dessins des années 1920, qu'il est friand. On peut, pour le comprendre, mettre en parallèle certaines scènes de foules « animales » avec des scènes de foules « humaines » pour y retrouver la même organisation de l'espace, et le même sens de l'observation de ses contemporains et de leurs travers, essence du travail d'humoriste d'Alain Saint-Ogan (fig. 34 et fig. 82). Dès lors, deux interprétations de la série face à son public sont possibles (et ne s'annulent d'ailleurs pas). La première interprétation voudrait que la série, dont le public visé est l'enfant, soit en réalité aussi lue par des adultes et que Saint-Ogan tienne compte de ce public pour glisser dans ses gags quelques allusions qui peuvent aussi faire rire un adulte. Après tout, la série n'est-elle pas publiée dans *Le Matin*, c'est-à-dire au sein d'un journal lu par des adultes ?

110. Il cite *Scraps*, *Pick me up* et *Fliegende Blätter* dans une interview donnée au *Le Pêle-Mêle* et rapporté dans François ROBICHON, *Benjamin Rabier : l'homme qui fait rire les animaux*, Hoëbeke, 1993 p. 37.

La seconde interprétation ne remet pas en cause le public fondamentalement enfantin, mais permet de lire la série comme une transposition comique du monde adulte dans un univers enfantin, selon la même logique de « transposition diégétique » que dans *Trac et Boum*. En dehors des gags uniquement basés sur un comique de la métamorphose, l'enfant est invité à rire des défauts de la future société dans laquelle il va vivre : des luttes politiques, de l'inefficacité de la police, des aléas de la vie de couple (Prosper se retrouve marié à une effroyable mégère qui lui mène la vie dure). Le masque de l'animal s'impose dans les années 1930 comme une marque supplémentaire de l'inscription dans le monde de l'enfance qui permet l'emprunt direct à l'humour adulte : des considérations politiques et sociales sont évoquées, quoique de manière plus poétique et symbolique, dans les albums de *Babar*.

Conclusion du chapitre 6

Le processus qui transforme le Saint-Ogan dessinateur de la presse adulte en un humoriste de l'enfance le conduit naturellement à utiliser des pratiques de son champ de création initial dans le second. Toutefois, selon un de ses traits de caractère qui nous est désormais familier, il pratique une forme de compromis qui l'amène à mêler réinvestissement de procédés pour adultes et compréhension des spécificités de l'humour pour enfants.

En effet, les différences de pratiques en fonction des publics sont réelles. Les procédés comiques de ses dessins pour adultes sont pleinement ceux de la tradition du dessin d'humour. Centrés sur la connivence avec le lecteur, ils contiennent des éléments d'ironie sociale qui ne sont drôles que pour un public averti. Ces procédés ne sont pas transposés tels quels dans la création pour enfants mais font l'objet d'une transformation.

Le principal changement est lié aux références, aux objets du comique. S'il existe des exceptions notables, l'humour pour enfants de Saint-Ogan transporte généralement les procédés comiques de l'humour adulte dans des imaginaires soit spécifiquement enfantins à l'époque où Saint-Ogan dessine (le conte de fées, l'historiette domestique, le genre animalier), soit intégrés à la culture enfantine sans en être spécifique (le roman d'aventures, le merveilleux, la science-fiction). De fait, cette énumération attire notre attention sur une autre opposition importante entre les procédés comiques de l'un et l'autre champ : comme nous l'avons montré par la comparaison des traditions, les procédés de l'humour adulte sont davantage influencés par le théâtre, selon la tradition du dessin de mœurs, tandis que ceux de l'humour enfantin s'inscrivent dans des univers romanesques, ou du moins plus directement narratifs. C'est là la double conséquence logique de l'extension « spatiale » dont dispose Saint-Ogan lorsqu'il dessine pour les enfants, et de l'influence des autres médias qui composent la production culturelle pour enfants, plus directe que dans la culture adulte où la tradition du dessin d'humour est suffisamment forte pour peser sur les créations du jeune Saint-Ogan.

Au-delà de ces différences, qui concernent davantage l'objet du comique que ses procédés, l'humour apparaît bien comme le terrain d'une circulation entre les deux champs. Il faut aussi y voir une raison purement pragmatique : c'est par habitude que Saint-Ogan fait circuler les procédés. Formé comme dessinateur humoriste pour adultes, il ne peut facilement abandonner les outils comiques qui sont les siens. Ce facteur est rendu possible par un contexte historique favorable aux échanges des procédés comiques entre les publics : il s'inscrit dans la lignée d'auteurs comme Christophe et Rabier, familiers d'un passage de l'un à l'autre.

Les motifs de l'humour adulte restent une référence pour Saint-Ogan et l'emploi de procédés comiques venus du dessin d'humour est aussi une façon de faciliter le réemploi de ces motifs *a priori* externes à la création pour enfants. Une œuvre comme *Trac et Boum* fonde toute sa dimension comique sur un anachronisme entre monde du pays des fées et réalités contemporaines qui est aussi un jeu de contrastes entre un imaginaire enfantin confronté à et perturbé par l'humour d'un monde adulte. Si nous en revenons à la définition du comique par Defays comme le résultat d'une mise en scène énonciative destinée à un public spécifique, l'humour de cette série (et de nombreuses autres séries de Saint-Ogan) vient de la représentation d'un imaginaire enfantin dysfonctionnel susceptible de faire rire l'enfant.

La question de la destination intergénérationnelle des œuvres de Saint-Ogan nous revient ici : représenter un imaginaire dysfonctionnel dans sa confrontation avec le monde adulte peut certes faire rire l'enfant, mais peut aussi faire rire l'adulte. La présence de procédés comiques issus de l'humour adulte dans les séries de Saint-Ogan signifie que le public induit de ces œuvres peut potentiellement être l'adulte. La parodie, parce qu'elle suppose la coprésence d'un hypotexte et d'un hypertexte, permet de jouer sur les deux plans : faire rire l'enfant d'un dysfonctionnement de son imaginaire enfantin, et l'adulte des dysfonctionnements de sa société. Si cela est moins net dans une œuvre comme *Trac et Boum*, publiée dans un journal pour enfants et profondément ancré dans un imaginaire enfantin du conte de fées, la question se pose de façon beaucoup plus ambiguë dans d'autres séries comme *Prosper l'ours*, paraissant dans un quotidien pour adultes, et *Monsieur Poche*, dont le personnage est un adulte et paraissant dans un hebdomadaire familial. On voit bien ici que les analyses des pratiques éditoriales et celles des pratiques esthétiques concordent pour définir le caractère intergénérationnel de telles œuvres.

Nous en arrivons ici à évoquer une dimension essentielle de l'humour qui a souvent été perçu comme un facteur d'échanges entre le monde de l'enfance et le monde adulte. Dans la tradition occidentale, le rire a en effet pu servir de trait d'union entre le monde de l'adulte et le monde de l'enfant. L'histoire de l'humour nous apprend que le XX^e siècle intègre la notion d'enfance dans les réflexions menées sur le rire, comme si l'humour consistait en un jeu infantile et régressif, la recherche d'une innocence passée. Cette conception romantique du rire est portée par Charles Baudelaire qui, dans un texte intitulé « De l'essence de rire », paru en 1855 dans *Le Portefeuille*, présente une théorie du comique

dans laquelle le rire enfantin est interprété comme un rire absolu, par opposition au comique moqueur des humoristes adultes¹¹¹. Henri Bergson, puis Sigmund Freud, au début du XX^e siècle¹¹², s'accordent sur le processus qui va du jeu de l'enfant au comique de l'adulte. Cette conception se mêle à la théorie freudienne de l'inconscient : le comique qui s'écarte des normes de la raison est une tentative de retrouver le rire perdu de l'enfance. À la suite de Bergson, il détermine alors plusieurs degrés de comique, une hiérarchie entre un comique naïf, du geste et des trouvailles involontaires, et un comique pensé et construit. Pour Feuerhahn, le rire de l'enfant s'intègre au rire de l'adulte en ce qu'il autorise un décalage avec la raison : « Chez Bergson comme chez Freud, le comique dont il est question concerne moins le rire de l'enfant que la représentation de l'enfance comme processus risible. »¹¹³.

Enfin Dominique Noguez, dans *L'arc en ciel des humours, Jarry, Dada, Vian, etc. . .* déclare que « l'humoriste joue à tous les sens et d'abord au sens enfantin »¹¹⁴. Le caractère ludique de l'humour renvoie inévitablement aux pratiques enfantines du jeu. Un humour immédiat et spontané chez l'enfant se transforme, pour l'adulte, en un « comique » reconstruit d'après l'imaginaire enfantin. Toutefois, notre étude porte non pas sur l'humour chez l'enfant mais sur l'humour dans les œuvres pour enfants, une différence de taille. Qu'elle soit destinée aux enfants ou aux adultes, une œuvre comique est (presque) toujours le travail d'un adulte. Nelly Feuerhahn précise ainsi à juste titre que « le rire des enfants est en étroite relation avec les pratiques et les représentations que s'en font les adultes d'une société donnée »¹¹⁵.

Le fait que l'humour soit le dénominateur commun à l'ensemble de l'œuvre de Saint-Ogan découle directement de sa vision d'une création intergénérationnelle. Si l'humour est bien « originellement » enfantin, et que son emploi pour l'adulte est une forme de régression, alors l'œuvre pour adultes de Saint-Ogan contient déjà une forme d'infantilisme qui peut expliquer sa facilité à s'intégrer ensuite dans des œuvres pour enfants¹¹⁶.

111. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 151. Baudelaire critique ici la tradition humoristique qui domine le XIX^e siècle, l'humour « physiognomonique », d'où dérive la caricature, art de la déformation qui ridiculise les écarts par rapport au Beau.

112. Bergson dans son ouvrage *Le Rire* en 1900, Freud dans *Le trait d'esprit dans sa relation à l'inconscient* en 1905.

113. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 182.

114. Paris, Hatier, 1996, cité dans PERROT et RÈGLE, *op. cit.* p. 11.

115. FEUERHAHN, *op. cit.* p. 11-12.

116. Sa seule tentative de récit « sérieux », *Le Rayon mystérieux*, fait d'ailleurs long feu, comme si la dimension enfantine de l'œuvre de Saint-Ogan était d'abord humoristique.

Conclusion de la deuxième partie

L'analyse de contenu nous a permis de montrer que le balancement entre les champs du dessin de presse et de la création pour enfants ne se trouvait pas uniquement dans les choix de carrière de Saint-Ogan, mais se reflétait également dans les œuvres elles-mêmes dont la destination réelle peut être multiple. Il s'avère que Saint-Ogan utilise des stratégies de différents ordres pour créer conjointement pour les deux publics. Parmi elles, nous avons identifié la circulation de pratiques artistiques à deux niveaux : le graphisme et l'humour. En ce qui concerne le graphisme, Saint-Ogan fait nettement évoluer son style dans le sens d'une homogénéisation qui ignore les spécificités de l'image pour enfants, à une époque où la tradition incite plutôt à une différenciation. Cette évolution, progressive, témoigne de la façon dont Saint-Ogan synthétise les acquis du dessin pour adultes et du dessin pour enfants. Sa pratique d'humoriste montre de sa part une volonté d'introduire dans l'humour pour enfants des procédés issus de l'humour pour adulte, voire de faire de la confrontation entre imaginaire enfantin et réalité adulte l'objet même du comique. Mais la création d'œuvres intergénérationnelles passe également par des choix de publication : la collaboration à des hebdomadaires familiaux et la pratique du réemploi sont deux indices supplémentaires de sa volonté de faire circuler les œuvres d'un public à l'autre.

Les raisons de ces choix allant, *a priori*, à l'encontre de l'idée que s'adresser au public enfantin demande de créer des œuvres spécifiques, sont multiples. D'une part les stratégies de publication ont pu nous montrer que Saint-Ogan n'est pas seul à agir sur ses œuvres : l'attribution d'une œuvre à un public passe également par des pratiques d'éditeurs, et il semble évident qu'une partie de la production de Saint-Ogan (notamment *Zig et Puce*, *Monsieur Poche* et *Galoche et Bitumet*) est une co-création où la dimension intergénérationnelle est autant le fait du dessinateur que des éditeurs. À cet égard nous identifions une seconde raison, purement commerciale, qui nous invite à penser que c'est aussi par facilité que Saint-Ogan ne s'est pas toujours préoccupé de livrer aux enfants des contenus spécifiques. La pratique du réemploi, qu'il applique aussi bien au contexte contraint du dessin de presse et à celui, plus souple, du dessin pour enfants, en est l'illustration. La potentialité de devoir réutiliser une œuvre a pu l'inciter à en limiter les caractéristiques trop marquées et à privilégier une production « entre-deux », que ce soit au niveau du trait (qui évite la caricature trop agressive) ou de l'humour (qui va chercher ses références du côté du dessin de presse et de la littérature enfantine). *Monsieur Poche*, dont l'humour peut être compris et apprécié par les deux publics, a ainsi changé de destinataire

à plusieurs reprises en fonction de son support de diffusion. Une troisième raison peut être l'intérêt artistique d'un auteur cherchant à expérimenter, et pour qui la tradition est faite pour être bousculée. Si nous évoquons cette possibilité, c'est parce qu'il nous semble que l'explication commerciale ne peut suffire : en effet, il est manifeste que Saint-Ogan connaît bien les deux traditions dans lesquelles il s'inscrit et il sait parfaitement réaliser des œuvres dont la destination n'est pas ambiguë. Si la facilité peut expliquer certains de ses choix, son goût de l'expérimentation joue certainement un rôle important.

En réalité, l'exemple de Saint-Ogan nous révèle trois types d'œuvres pouvant se situer entre les deux champs du dessin de presse et de la création pour enfants. D'un côté on trouve des œuvres spécifiquement destinées à un public et dont les caractéristiques sont majoritairement celles que la tradition attend pour ce public : la série *Mitou et Toti*, à ses débuts du moins, en est un bon exemple qui mêle une diffusion sans ambiguïté (dans la presse pour enfants), l'emploi de motifs propres à la littérature enfantine (enfant-héros, pays des jouets, contes de fées...), une ambition éducative explicite et un graphisme rond et lisible. De l'autre côté se classent les œuvres implicitement ou explicitement destinées aux deux publics : *Monsieur Poche*, déjà citée, mais aussi *Galoche et Bitumet* qui justifie sa présence dans *Ric et Rac* par sa faculté de « rajeunissement ». Entre les deux peut être perçu une troisième catégorie d'œuvres : celles qui, bien que spécifiquement destinées à un public, possèdent des caractéristiques exogènes. L'exemple le plus frappant, croisé à plusieurs reprises au cours de cette deuxième partie, est celui de *Prosper l'ours*, une série explicitement inscrite dans le contexte de la création pour enfants (personnage animalier, diffusion dans le « coin des enfants », présence d'un enfant-héros) mais pouvant implicitement proposer une double lecture (allusions politiques, diffusion dans un quotidien pour adultes, réemploi de gags déjà parus pour le public adulte...). Les deux dernières catégories se décomposent selon nous en toute une gamme d'œuvres « intergénérationnelles » à des niveaux variés, en fonction des caractéristiques de leur publication, de leur style et de leur humour.

Or, l'énumération des œuvres intergénérationnelles révèle un fait marquant : la plupart de ces œuvres sont des bandes dessinées. Du moins, celles qui présentent le plus haut degré d'hétérogénéité (*Monsieur Poche*, *Prosper l'ours*, *Princesse Irmine*) appartiennent bien à cette catégorie. À l'inverse, c'est quand il sort de la bande dessinée que sa production semble la moins ambiguë dans sa destination (avec *Mitou et Toti* pour les enfants, ou les dessins du *Parisien Libéré* pour les adultes). Finalement, c'est une large part de la production de bandes dessinées de Saint-Ogan qui s'avère relever de l'intergénérationnel, même s'il convient de ne pas généraliser (voir notamment *Tienette fait du cinéma* en 1926, *Nizette et Jobinet* en 1949 dont la destination ne fait guère de doutes). Ce constat nous incite à voir dans les bandes dessinées de Saint-Ogan les œuvres les plus propices à une circulation des pratiques entre les publics.

Troisième partie

Une narration graphique entre dessin
de presse et dessin pour enfants : pour
une réinterprétation de l'évolution de la
bande dessinée

Dans notre analyse des œuvres centrée sur la question des interactions entre traditions graphiques pour adultes et pour enfants, nous avons volontairement éludé la question de la narration qui sera l'objet de cette troisième partie. Le travail d'identification des deux champs de création de Saint-Ogan, puis des mécanismes de circulation des pratiques entre ces champs, va maintenant nous permettre de mieux comprendre comment les influences conjointes du dessin de presse et de la création pour enfants se mêlent chez lui pour faire évoluer l'art de la bande dessinée. Jusqu'à présent, nous avons identifié la bande dessinée comme un champ culturel auquel les militants cherchant à « légitimer » la bande dessinée avait intégré Saint-Ogan à partir des années 1960. Cette intégration intervenant à la fin de sa vie a conditionné l'identité professionnelle posthume du dessinateur mais nous est apparue comme problématique. Il nous semble important de nous démarquer de la démarche de ces premiers historiens et de préciser de quelle manière nous concevons l'intégration de Saint-Ogan à la bande dessinée.

Les récentes évolutions historiographiques ont largement influencé notre méthode. Celle impulsée par Thierry Smolderen doit ici être citée comme référence essentielle : « pour l'historien du 9^e art, la démarche correcte n'est pas d'expliquer l'histoire de la bande dessinée à partir de la forme que nous connaissons, mais d'expliquer la forme que nous connaissons à partir de son histoire. »¹. Dans cette logique, écrire l'histoire de la bande dessinée, c'est décrire une généalogie qui relie la bande dessinée à « l'infinie variété des histoires en images du lointain passé »². La méthode historique de Smolderen permet ainsi d'éviter plusieurs écueils courants dans l'histoire de la bande dessinée : elle évite d'en faire un média créé *ex-nihilo*, elle évite d'appliquer des préjugés sur le passé et de considérer les formes de bande dessinée du passé comme « imparfaites »³. Surtout, elle encourage un travail historique comparatif fondé sur l'analyse du dialogue entre des champs différents : on cesse de chercher une forme pure de la bande dessinée pour la concevoir comme une forme en permanente évolution qui subit l'influence d'autres formes de la création artistique qu'elle rencontre au sein de champs culturels comme ceux du dessin de presse et de la création pour enfants⁴. Surtout, cette méthode est marquée par le refus de définir la bande dessinée uniquement comme un « art séquentiel », c'est-à-dire

1. Thierry SMOLDEREN, « Histoire de la bande dessinée : questions de méthodologie », dans : *La bande dessinée : une médiaculture*, sous la dir. de Éric MAIGRET et Matteo STEFANELLI, A. Colin, 2012.

2. Éric MAIGRET et Matteo STEFANELLI, dir. *La bande dessinée : une médiaculture*, A. Colin, 2012 p. 75.

3. Harry Morgan aussi pointe cet écueil : « Les formes anciennes ou exotiques de littérature dessinée sont parfaites et accomplies du point de vue de leurs auteurs et de leurs usagers. » (MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 151).

4. Nous pouvons citer à l'appui de notre démonstration la phrase d'André Gaudreault et Philippe Marion, une autre importante source d'inspiration de notre travail. Les deux auteurs évoquent les rapports entre cinéma et bande dessinée et leur méthodologie et en arrivent, comme Thierry Smolderen, à une logique généalogique plutôt qu'ontologique :

uniquement à l'aune de sa forme actuelle⁵.

En ce sens la définition de la bande dessinée sur laquelle nous nous appuyons est moins celle d'un média que celle d'une pratique de la création graphique dont les formes ont pu évoluer au fil des décennies. Pour reprendre l'analyse d'Harry Morgan, la bande dessinée, en tant que partie d'une catégorie plus générale de la « littérature dessinée », peut se caractériser par « le fait que c'est l'image qui sert de point d'ancrage. Cet ancrage repose 1. sur la présence d'un dispositif [...] 2. la séquentialité, c'est-à-dire la présence d'un récit dans la séquence d'images »⁶. Les secours des études esthétiques menées sur la bande dessinée nous servent ici à identifier ce qui, chez Saint-Ogan, peut constituer des variations autour d'une pratique de narration graphique : raconter une histoire au moyen d'images. Le système spatio-topique établi par Thierry Groensteen à la fin des années 1990⁷ nous servira également de point de référence esthétique en ce qu'il permet d'identifier chez Saint-Ogan des dispositifs qui, sans forcément être exclusifs à la bande dessinée, en font partie. Nous aurons à cœur de différencier ce qui relève d'un dispositif ponctuel, expérimental, et ce qui est susceptible d'être généralisé dans d'autres œuvres. La référence à deux théoriciens de la bande dessinée que sont Harry Morgan et Thierry Groensteen permet de rappeler que notre objectif est moins de redéfinir une nouvelle fois la bande dessinée⁸ que d'en retracer l'évolution à travers une étude de cas la plus détaillée possible.

Au regard des deux parties précédentes, notre objectif est de comprendre si, et comment, l'évolution de la narration graphique chez Saint-Ogan tient à la rencontre d'une pratique du dessin acquise comme dessinateur de presse avec les possibilités nouvelles offertes par la création pour enfants. Dès lors, les mécanismes de circulation que sont

« Qu'elles soient implicites ou explicites, les définitions se transforment avec le domaine qu'elles sont censées circonscrire, si bien que des formulations indiscutables, il y a quelques décennies, nous apparaissent maintenant obsolètes sinon incompréhensibles. Il ne s'agit donc plus pour l'historien de débattre, à partir des conceptions contemporaines, de la pertinence des définitions produites par le passé, ni de faire, à partir des définitions d'aujourd'hui, l'histoire d'un genre. Ne faut-il pas plutôt interroger les pratiques, discours, témoignages et indices de chaque époque pour reconstituer pas à pas le feu croisé des définitions partielles, socialement construites et forcément très différentes des nôtres, qui se conjuguent dans les artefacts du passé ? » (André GAUDREAU et Philippe MARION, « En guise d'ouverture sur la problématique cinéma/bande dessinée », dans : *Cinema e fumetto*, sous la dir. de Leonardo QUARESIMA, Laura Ester SANGALLI et Federico ZECCA, [Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2008], Udine : Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine Forum, 2009 p. 2)

5. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 75.

6. MORGAN, *op. cit.* p. 152.

7. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*.

8. La bande dessinée a subi un trop grand nombre de définitions depuis les premiers théoriciens du média. En outre, nous faisons ici travail d'historien s'appuyant sur la théorie littéraire, et non de théoricien des littératures dessinées. Nous considérons qu'il existe suffisamment de textes sur lesquels s'appuyer pour ne pas avoir à revenir sur la problématique ontologique de la bande dessinée.

les stratégies éditoriales et esthétiques opérées, ou subies, par Saint-Ogan (publication dans la presse hebdomadaire, créations intergénérationnelles, choix d'une intention humoristique) seront examinés comme les facteurs potentiels d'une transformation de la narration graphique. Le passage d'un public à l'autre demeure le facteur principal du changement. Suivant une périodisation reprenant le rythme de la carrière de Saint-Ogan, son exemple permettra d'interroger successivement trois problématiques de l'histoire de la bande dessinée dans la première moitié du XX^e siècle : comment l'héritage de la bande dessinée de presse du XIX^e siècle se transforme-t-il dans les années 1920 ? Quelles sont les évolutions propres à la bande dessinée pour enfants de l'entre-deux-guerres ? Quand, et à quelles conditions, a lieu le renouveau d'une bande dessinée pour adultes dans la presse ? Nous espérons comprendre à travers cette étude, et au-delà d'une carrière singulière, si les pratiques graphiques qui ont permis de faire évoluer les formes de la bande dessinée dans la première moitié du XX^e siècle sont issues de la rencontre entre la tradition graphique du dessin de presse et l'insertion du média dans la culture enfantine.

Chapitre 7

Le dessin de presse pour adultes, laboratoire de la narration graphique (1913-1927)

Dès ses débuts dans le champ du dessin de presse, Alain Saint-Ogan utilise des dispositifs de narration graphique. Ses premières expériences en la matière vont être marquées par les contraintes de production propres à ce champ : une production périodique, une orientation exclusive dans le registre comique et dans une culture de masse, une création figée dans un fonds commun « d'histoire drôles » et, surtout, une place matériellement réduite laissée aux dessinateurs dans des journaux généralistes ou familiaux où le dessin n'est qu'une composante, mineure dans le cas des quotidiens. Étudier la narration graphique chez Saint-Ogan avant 1927 revient à examiner la façon dont les procédés narratifs sont utilisés dans un contexte contraint.

Au-delà des contraintes éditoriales, le respect de la tradition est une donnée marquante de l'inscription de Saint-Ogan dans le champ du dessin de presse. Elle le demeure au regard de son appropriation des procédés de narration graphique : il innove peu et emprunte beaucoup aux pratiques de ses aînés en la matière de bande dessinée de presse pour adultes. En ce sens, notre étude doit faire, dans cette première étape de la compréhension de la narration graphique chez Saint-Ogan, une large part au contexte historique et aux évolutions du XIX^e siècle. Pour cela, nous bénéficions des apports d'une historiographie importante qui, depuis les années 1990, a su clarifier les rapports entre bande dessinée et dessin de presse au XIX^e siècle. La prise en compte de la production du XIX^e siècle par les historiens de la bande dessinée, non plus seulement au prétexte d'étudier la « préhistoire de la bande dessinée », mais comme la reconstitution d'une véritable généalogie, est un changement de paradigme historiographique essentiel puisqu'il conduit à redéfinir la bande dessinée comme un moyen d'expression mouvant, et non plus comme une forme figée dont on chercherait la trace rétrospectivement. L'objectif de cette nouvelle histoire de la bande dessinée n'est plus d'en découvrir « l'inventeur » mais de distinguer et d'expli-

quer historiquement les formes successives de la narration graphique. L'entrée de la bande dessinée dans la presse au milieu du XIX^e siècle est un acte fondateur repéré d'abord par David Kunzle et théorisée plus récemment par Thierry Smolderen¹. La forme dominante du « roman en estampes » töpfferien se trouve alors considérablement modifiée en s'intégrant aux logiques d'une presse en plein essor. Plus récemment la thèse de Camille Filliot a encore approfondi cette analyse sur le rapport du dispositif de la bande dessinée aux différents supports qui l'utilisent au cours du XIX^e siècle².

L'un des principaux apports de cette historiographie est de considérer dans un même ensemble les deux formes de la création graphique. Reprenons ici la phrase de Nelly Feuerhahn sur dessin d'humour et bande dessinée :

« Il semble plus opportun de considérer que ces deux manières [le dessin d'humour et la bande dessinée] localisent les marges extrêmes d'un même continuum. Dès lors, ce sont les effets exercés par cette variation de l'espace expressif sur les formes de l'humour graphique qu'il convient d'interroger. »³

Thierry Smolderen, quant à lui, propose une conceptualisation assez proche des rapports entre bande dessinée et dessin de presse en évoquant « le véritable rôle de laboratoire joué par la culture de l'illustration humoristique dans la construction du *comic strip* moderne »⁴. En nous positionnant dans la continuité et la cohérence de l'humour graphique vu comme un champ culturel global intégrant la bande dessinée, nous essaierons de contextualiser la production de Saint-Ogan tout en retraçant la généalogie de la bande dessinée.

7.1 Rappel historique : la bande dessinée dans le dessin de presse avant Saint-Ogan

Parce qu'il est peu novateur en matière de dessin de presse, l'attachement de Saint-Ogan à la tradition est fort. La place des procédés narratifs dans l'histoire de la bande dessinée de presse détermine largement sa perception et ses pratiques. Il hérite de près d'un siècle de relations entre la bande dessinée et le dessin de presse en France.

1. Voir respectivement : KUNZLE, *op. cit.* et SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*

2. FILLIOT, *op. cit.*

3. Nelly FEUERHAHN, « Des images pour rire, d'une fin de siècle à une autre », dans : *Humoresques* n° 10 (1999) : *L'humour graphique fin-de-siècle* p. 2.

4. SMOLDEREN, « Histoire de la bande dessinée : questions de méthodologie » p. 76.

7.1.1 L'évolution de la bande dessinée comme modalité du dessin de presse (1840-1880)

Le passage de la bande dessinée du roman en estampes töpfferien à la presse qui se produit dans les années 1840 a trois conséquences qui nous intéressent particulièrement : il apprend aux dessinateurs de presse l'usage de la narration graphique, il entraîne la perte d'autonomie du média, désormais modalité du dessin de presse, et il fait considérablement évoluer les dispositifs narratifs.

Le passage du roman en estampes à la presse et ses conséquences (1840-1880)

Nous ne revenons pas ici sur la « naissance » de la bande dessinée avant 1840⁵. Le phénomène qui nous intéresse plus spécifiquement est le passage de la narration graphique de l'album d'estampes à la presse : un changement de support qui implique à la fois un changement de statut et une évolution formelle. Le modèle du roman en estampes, imaginé par Rodolphe Töpffer dans les années 1830, est rapidement repris dans la presse illustrée française où il rencontre un bon succès. En 1845, *M. Cryptogame*, l'un des albums de Töpffer, est publié dans *L'Illustration* sur un dessin remanié par Cham⁶. Progressivement, la plupart des dessinateurs de la génération de ce dernier (Gustave Doré, Nadar...) ou de la génération suivante (Léonce Petit, Gédéon, Crafty...) intègrent cette modalité nouvelle du dessin d'humour dans leur pratique et livrent aux journaux des dessins narratifs dans lesquels l'influence de Töpffer est encore très forte⁷. Le phénomène est le même dans toute l'Europe ; le *Punch* au Royaume-Uni et le *Fliegende Blätter* en Allemagne s'ouvrent aux histoires en images.

Les raisons de ce passage sont d'abord éditoriales. Selon Kunzle⁸, l'usage des dessins narratifs est vu, au milieu du XIX^e siècle, comme un moyen de relancer les journaux à

5. Dans son ouvrage *Naissances de la bande dessinée* (2009), Thierry Smolderen fait remonter la généalogie de la bande dessinée jusqu'aux romans en estampes de William Hogarth, autour de 1730. Il y voit l'invention d'une nouvelle culture visuelle d'où découlent les formes successives de la bande dessinée : « Hogarth, en effet, est l'artiste qui a propulsé l'art de l'estampe dans la modernité en combinant ironiquement la vieille tradition du récit en images édifiant et la littérature humoristique qui émergeait à son époque, en Angleterre. » (p. 9). Camille Filliot pour sa part montre que dans le monde francophone, et en particulier dans le Paris des années 1830, c'est à la suite de l'exemple de Töpffer que la bande dessinée se développe, dans un premier temps, dans le régime éditorial de l'album : « Partie prenante de l'industrie naissante du divertissement et du loisir, [l'album de bandes dessinées] est l'une des réponses apportées, avec le périodique notamment, à la demande de ces « nouveaux lecteurs » issus des différentes vagues d'alphabetisation ». FILLIOT, *op. cit.* p. 62.

6. Töpffer approuve le choix du dessinateur Cham pour la copie de *Monsieur Cryptogame* dans *L'Illustration* en 1845 sans savoir que ce dernier l'imite déjà depuis 1839 dans la collection des albums Jabot chez Aubert (GROENSTEEN et PEETERS, *op. cit.* p. 174-175).

7. Nous utilisons là un découpage générationnel perçu dans GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 18-27. Il souligne fort justement que, si la première génération est encore partiellement connue, les dessinateurs de la seconde génération, qui débute dans les années 1860, sont assez largement oubliés.

8. KUNZLE, *op. cit.* p. 72.

caricatures : *Le Charivari* et *L'Illustration* revivent grâce aux crayons de Cham qui, à côté des imitations de Töpffer, se lance dans des œuvres originales, dont des parodies de romans célèbres (parodie du *Juif Errant* d'Eugène Sue, en 1844). Le foisonnement de la presse satirique illustrée accélère le développement de la bande dessinée. Des journaux comme *Le Charivari*, *L'Illustration*, puis, sous le Second Empire, *Le Petit Journal pour rire*, *Le Journal Amusant* et *La Vie Parisienne* accueillent des histoires comiques en images⁹.

La mode des albums perdure jusqu'à la fin des années 1850 en Europe¹⁰, mais, à cette date, c'est bien dans la presse que la bande dessinée connaît son plus fort développement. Par la suite, si des albums continuent de paraître, c'est de façon disparate et sans une politique éditoriale cohérente comme fut celle des « albums Jabot » d'Aubert dans les années 1840. La presse, et particulièrement la presse hebdomadaire, offre aux dessinateurs qui pratiquent la bande dessinée un débouché suffisamment dynamique.

La bande dessinée entre perte d'autonomie et évolution des dispositifs

La première conséquence du passage de la bande dessinée dans la presse est la « perte d'autonomie » du média. Nous reprenons ici une expression de Groensteen qui ajoute que la bande dessinée cesse d'être un « genre narratif distinct »¹¹. Philippe Gauthier précise encore les choses en affirmant que les histoires en images relèvent de ce qu'il appelle le « paradigme culturel » du dessin d'humour, et plus précisément de la « série culturelle » de la caricature :

« Occupant une place minoritaire parmi, entre autres, les histoires drôles écrites, les nouvelles, la publicité et les actualités du spectacle, les histoires en images publiées dans la presse sont considérées à la fois par les éditeurs, les auteurs, et même le public, comme une simple variante de la caricature. »¹²

Il est important de signaler que cette position n'est pas seulement celle des historiens actuels : elle est aussi perçue par les contemporains, notamment l'un des plus éminents spécialistes de la caricature, John Grand-Carteret, qui voit comme une déclinaison de la caricature ces « histoires comiques se développant en une suite de croquis, [ce genre] auquel l'esprit français fut si longtemps rebelle. »¹³.

Le support de la presse et sa diffusion en pleine augmentation durant tout le siècle vont banaliser à la fois l'usage de la bande dessinée chez les dessinateurs et leur lecture

9. Pour une analyse récente sur la bande dessinée dans la presse française et genevoise se reporter à FILLIOT, *op. cit.* p. 99-122.

10. Le modèle töpfferien évolue considérablement, comme le montre *L'Histoire de la Sainte Russie* de Doré, paru en 1854 chez J.Bry aîné.

11. GROENSTEEN, *Les années Caran d'Ache* p. 17.

12. Philippe GAUTHIER, « De l'institutionnalisation : du cinéma à la bande dessinée », dans : *Cinema e fumetto*, sous la dir. de Leonardo QUARESIMA, Laura Ester SANGALLI et Federico ZECCA, [Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2008], Udine : Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine Forum, 2009 p. 2.

13. GRAND-CARTERET, *op. cit.* p. 470.

au sein du public. S'il y a perte d'autonomie de la bande dessinée, elle est désormais rattachée à une tradition qui oriente l'évolution de ses dispositifs narratifs.

Une première évolution est celle du format, liée au changement de support matériel. Smolderen souligne que le passage de la bande dessinée du support livresque à la presse voit l'abandon du format oblong des romans en estampes töpfferiens au profit d'une gestion de la page verticale dans laquelle se répartissent les vignettes : « En 1845, le gaufrier de *L'Illustration* ne représente qu'une solution par défaut - neutre du point de vue du ton, car purement utilitaire : c'est simplement la manière la plus simple d'ordonner sur une même page une série de blocs gravés »¹⁴. Formellement domine également l'emploi du texte sous l'image, déjà présent chez Töpffer. Les dessinateurs de presse conservent de Töpffer ce qui peut être réutilisé dans la presse mais s'adaptent à un format très différent.

L'évolution des thèmes découle de la place donnée à la bande dessinée dans la presse. Elle est désormais un contenu parmi d'autres. Poursuivons toujours avec Smolderen :

« En changeant de support, l'invention de Töpffer changeait aussitôt de raison d'être. Sa visée artistique ne pouvait plus être la même : il ne s'agissait plus de produire une œuvre autonome - un roman en estampes - mais de participer à la vie et au rythme d'un périodique et de ses lecteurs. »¹⁵

Dès lors la bande dessinée, en devenant une modalité du dessin de mœurs et en recherchant la familiarité avec le lecteur, traite de thèmes du quotidien : la visite du Parisien à la campagne, les expositions universelles, les aléas des courses hippiques, les représentations théâtrales... Des « genres » codifiés d'histoires en images se généralisent chez les dessinateurs : le voyage comique (dans lequel l'influence de Töpffer reste présente), la parodie littéraire ou artistique... Pour Smolderen, la construction de ces stéréotypes a une conséquence formelle essentielle : les dessinateurs se consacrent désormais à la « schématisation de routines » qu'il appelle aussi des « scripts sociaux », avec ses étapes obligatoires et son enchaînement de séquences attendues¹⁶. Ils cherchent à décrire en images les étapes d'actions quotidiennes reconnaissables par les lecteurs.

L'arrivée de la bande dessinée dans la presse et son attachement à décrire les routines des lecteurs l'entraînent également dans une logique d'hybridation avec d'autres types d'images, dont la photographie, la peinture, les attractions de foire, qu'elle cherche à reporter en dessin. Le dessinateur devient alors un « interprète » des images produites par la science ou l'avant-garde artistique. Smolderen cite l'exemple de la représentation graphiques d'images dans le style des daguerréotypes, des rayons X, des attractions foraines ou encore des tendances picturales impressionnistes¹⁷. Ces expérimentations graphiques

14. SMOLDEREN, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay* p. 81.

15. *Ibid.* p. 2.

16. *ibid.* p. 85. Le terme *scripts sociaux* est emprunté aux psychologues. Il décrit des « schémas génériques subconscients qui nous permettent d'évoluer sans heurts dans les chicanes de la vie urbaine ».

17. *Ibid.* p. 86-87.

commencent dès les années 1850 et vont constituer un facteur important dans l'évolution de la bande dessinée tout au long du siècle.

7.1.2 De l'effervescence créatrice à la stagnation (1880-1910)

En France, ce sont les dessinateurs de la Belle Epoque qui vont enclencher la dynamique d'expérimentations en matière de dispositifs narratifs. Toutefois, cette dynamique semble se rompre juste avant la guerre, au moment même où Saint-Ogan se lance dans la profession.

Il nous faut rappeler qu'à la fin du XIX^e siècle, l'effervescence est grande dans le dessin d'humour en général. Les titres se multiplient après le vote de la loi sur la liberté de la presse en 1881 et le dessin d'humour domine toujours autant dans la presse illustrée satirique ou de loisirs.

Inventivité des dispositifs narratifs (1880-1900)

John Grand-Carteret observe, à la fin des années 1880¹⁸, l'émergence d'une nouvelle génération de dessinateurs (Willette, Steinlein, Caran d'Ache...) qui se spécialisent dans les histoires en images et vont faire évoluer ses formes. Ces auteurs sont influencés par l'école allemande du *Fliegende Blätter* qui a su donner à l'histoire en images une forme nouvelle à travers des séquences muettes basées sur la logique de l'anecdote. L'école allemande a pour aîné Wilhelm Busch, l'introducteur du genre de « l'espièglerie » où le dessinateur prend un malin plaisir à décomposer la mécanique d'une farce¹⁹. On retrouve ici le découpage d'un « script social » destiné à une grande fortune.

Selon Filliot, au sein de cette génération, les séquences narratives se font de plus en plus codifiées et de plus en plus brèves.

« À la toute fin du XIX^e siècle, la bande dessinée gravit une nouvelle marche dans la brièveté. [...] Elle emprunte deux voies non exclusives pour faire sourire ou franchement rire. Dans la première elle se fonde sur les trois unités de la séquences narrative (virtualité, passage à l'acte, achèvement). [...] Dans le second cas, elle emprunte la triade typique de l'histoire drôle (normalisation, enclenchement, disjonction). »²⁰

Les courtes séquences développant en quelques cases une anecdote comique sont le pendant séquentiel des dessins uniques qui paraissent en même temps. La bande dessinée vient puiser dans le répertoire des histoires drôles et en schématise les étapes. L'anecdote comique, de forme brève, est le fondement des séquences dessinées. Filliot parle d'une oscillation de la bande dessinée entre le « modèle littéraire », originel, et le « modèle caricatural », soit entre le champ culturel du roman et celui du dessin de presse. Ce dernier

18. GRAND-CARTERET, *loc. cit.*

19. À ce propos, voir SMOLDEREN, *op. cit.* p. 97-98.

20. FILLIOT, *op. cit.* p. 2.

finit par dominer. « La bande dessinée, dans ses formes brèves, apparaît donc comme la forme étendue, articulée du dessin d'humour. »²¹.

C'est au sein de ce schéma contraint que les dessinateurs de la Belle Epoque vont expérimenter de nouveaux dispositifs narratifs au sein de journaux qui laissent une grande place à l'humour graphique (*Le Rire* et *Le Chat Noir*) et vont devenir des laboratoires du dessin narratif.

Steinlein et Willette, tous deux dans *Le Chat Noir* dans les années 1880-1890, l'un avec ses chats et l'autre avec son *Pierrot*, tendent à s'écarter des modèles de leurs aînés en introduisant dans le dessin d'humour une dimension universelle. Leurs histoires en quelques pages sont des fables morales et muettes où la chute compte moins que l'histoire en elle-même. La satire sociale distancie momentanément l'histoire en images dans la presse de ses racines comiques et stéréotypées. Ces auteurs introduisent dans leurs histoires une fantaisie inhabituelle. En outre, suivant la logique d'hybridation des médias, Kunzle a su repérer chez eux des emprunts aux arts du spectacle, en particulier la pantomime dont *Pierrot* est un des personnages fétiches²². La carrière de Caran d'Ache est celle d'un esprit fondamentalement original²³ et imité dans le reste de l'Europe. Il se lance dans des projets originaux : un *Carnet de chèques* qui imite la forme d'un vrai chéquier, pour raconter le scandale de Panama, *Maestro*, un « roman graphique » resté inédit de son vivant. Il possède une grande maîtrise du trait, du mouvement et du rythme narratif. Groensteen distingue, à côté de l'introduction de l'histoire sans paroles en France, deux autres apports de Caran d'Ache à la bande dessinée²⁴ : l'invention d'une « bande dessinée journalistique » dans ses *Lundis du Figaro* où il commente l'actualité par des suites de dessins, et l'expressivité de son dessin au trait qui peut aller du schématisme à une très grande précision. On pourrait ajouter sa capacité à pousser vers l'humour absurde la logique du dessin narratif et de la séquentialité, comme dans sa « Vache qui regarde passer les trains », suite de huit dessins parfaitement identiques d'une vache, à l'exception des yeux de l'animal qui se déplacent de gauche à droite.

Ces auteurs introduisent de nouvelles formes d'histoires en images, dont la séquence muette, sous influences conjointes des dessinateurs allemands et de la pantomime. Suivant les évolutions des expériences audiovisuelles du cinématographe, ils approfondissent encore la dynamique de représentations de nouvelles images sur le papier. Leur science du découpage et du mouvement s'améliore.

21. *Ibid.* p. 162.

22. Kunzle parle de « fusion créatrice, des arts visuels aussi divers que le cabaret, le music-hall, le pantomime, le cirque, les ombres chinoises [et] la photographie du mouvement » qui inspirent les dessinateurs de bande dessinée. David KUNZLE, « Willette, Steinlein, et les histoires sans paroles du *Chat Noir* », dans : *Humoresques* n° 10 (1999) : *L'humour graphique fin-de-siècle* p. 29.

23. On se reportera utilement au catalogue d'exposition GROENSTEEN, *op. cit.*

24. *Ibid.* p. 18-19.

Une expérience inachevée (1900-1910)

Si les expérimentations de Caran d'Ache, Willette et Steinlein sont remarquables et influencent d'autres dessinateurs, elles masquent une caractéristique importante du dessin de presse de la Belle Epoque : la scission entre deux familles d'artistes, ceux qui tentent l'aventure du dessin narratif et ceux qui en restent au dessin d'humour unique, légendé. Groensteen la repère dans *Le Rire*²⁵ : les dessinateurs qui se consacrent à la bande dessinée ne sont pas les mêmes que ceux qui poursuivent la tradition du dessin d'humour unique et légendé. Cette remarque mériterait d'être approfondie par l'étude d'autres publications que *Le Rire*, mais déjà se lit une scission entre deux façons d'envisager le dessin d'humour et la place de la narration en son sein. Dans un cas la bande dessinée, par la schématisation de séquences d'actions, est un compromis entre brièveté de l'image et narration ; dans l'autre cas la brièveté prend le pas sur et contraint la narration. Parmi les fidèles au dessin unique, on trouve Jean-Louis Forain, Hermann-Paul, Abel Faivre.

Les deux premières décennies du XX^e siècle sont marquées par une régression de l'usage de la narration graphique en séquences par les dessinateurs de presse. Pour Thierry Groensteen, il faut parler d'un abandon consécutif à l'ouverture du marché de l'histoire en images pour enfants. Les dessinateurs qui s'étaient, dans les années 1890, spécialisés dans le dessin narratif, abandonnent la presse adulte pour la presse enfantine :

« Pour un temps, il semble que la profession se scinde en deux « familles », dont l'une continue de cultiver la satire sociale, tandis que l'autre se tourne vers le jeune public. Mais en fait, les bandes dessinées seront de moins en moins nombreuses dans la presse adulte, pour disparaître complètement après 1914-1918. »²⁶

D'autres facteurs nous semblent expliquer cette évolution. Tout d'abord les partisans du dessin unique comptent parmi les fondateurs de la Société des Humoristes en 1904, en particulier Forain et Faivre. Par ailleurs, Caran d'Ache, le principal innovateur en matière de bande dessinée, meurt en 1909 et il est possible que cette disparition interrompe la dynamique qu'il avait lui-même lancé. Enfin, il nous faut rappeler que la Première Guerre Mondiale voit le développement du dessin d'humour dans la presse quotidienne, où sa place est nettement plus limitée ; le dessin unique y est privilégié pour des raisons éditoriales.

À la notion d'abandon, nous préférons celle de stagnation qui suppose que les dessinateurs n'abandonnent ou n'oublient pas la bande dessinée, mais cessent momentanément de s'y intéresser. Surtout, ils n'inventent plus rien : ils se servent des procédés mis en place par leurs prédécesseurs sans apporter d'innovations formelles et éditoriales majeures. Leurs histoires en images sont donc généralement réduites à quelques cases, parfois muettes, et

25. Thierry GROENSTEEN, « Caricature et bande dessinée dans les pages du *Rire* », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 79 (1996) p. 49-55.

26. Thierry GROENSTEEN, dir. *Maîtres de la bande dessinée européenne*, [exposition, Paris, BnF, 10 octobre 2000-7 janvier 2001 ; Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 24 janvier-29 avril 2001], Bibliothèque nationale de France - Seuil, 2001 p. 2.

racontent une anecdote comique très brève, souvent concentrée sur le dialogue. La génération de dessinateurs qui commence dans les premières décennies du siècle, génération dont fait partie Saint-Ogan, est beaucoup moins encline à innover dans le domaine du dessin narratif. Nous y voyons une régression certaine par rapport au dynamisme des romans en images du milieu du XIX^e siècle. En se fondant définitivement dans le dessin de presse, la bande dessinée pour adultes a perdu ce qui faisait son originalité.

À ce stade de la réflexion, il est utile de comparer les évolutions françaises et américaines. Aux États-Unis, les années 1890 voient un phénomène d'expérimentation identique à la France : la lutte commerciale entre les deux grands journaux new-yorkais, le *New York World* et le *New York Journal* pousse les dessinateurs à inventer de nouvelles façons de présenter les histoires en images qui deviennent un contenu de plus en plus fréquent et de plus en plus diversifié. Plusieurs dessinateurs vont tester les possibilités du dessin narratif : Frost en se tournant vers la chronophotographie, Outcault en utilisant la bulle, tandis qu'Opper synthétisera les solutions de ses deux aînés. Par la suite, Winsor McCay se lance avec son *Little Nemo* dans un style de bande dessinée baroque, très décoratif et inspiré des arts de son temps, qui séduira à nouveau d'autres dessinateurs comme Lyonel Feininger²⁷. Après 1900, l'innovation est passée dans le domaine américain, et Smolderen²⁸ suggère que la concurrence d'une part entre les différents journaux et d'autre part entre les différents contenus à l'intérieur d'un même journal a poussé les dessinateurs à innover sans cesse, selon une méthode qu'il rapproche de celles des fêtes foraines : une méthode empirique, qui se moque de la tradition et qui consiste à tester des trouvailles visuelles que l'on sérialise quand elles fonctionnent sur le public. Ainsi sur Outcault et le *Yellow Kid* : « La grande image grouillante qu'il publie chaque semaine lui permet de tester l'impact des inventions visuelles et verbales « gratuites » qu'il sérialise dès que les réactions du public montrent qu'il fait mouche. ». Cela fonctionne parce que le dessin d'humour est passé rapidement dans un média de masse, un phénomène qui n'a pas eu lieu en France où les quotidiens à grand tirage ne commencent à publier des dessins d'humour qu'après la guerre, demeurant jusque là dans des hebdomadaires aux tirages plus limités.

Outre les raisons humaines et éditoriales exposées plus haut, qu'est-ce qui peut expliquer qu'en France les expériences des années 1880-1900 n'aient pu aboutir, dans les décennies suivantes, à la conception d'un modèle classique et codifié qui sera celui du *comic strip* outre-Atlantique ? Groensteen rappelle, en introduction de son *Système de la bande dessinée*, que la tradition logocentrique occidentale interdit de penser l'image comme capable de véhiculer un récit et des actions²⁹. Il est fort possible que cette tradi-

27. Parmi les expériences originales de ce début de siècle américain, on pourrait aussi penser au *Tales of old man Muffaro and little lady Lovekins* de Gustav Verbeek, une bande dessinée palindrome qui se lit de haut en bas puis, en retournant l'œuvre, de bas en haut.

28. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 92-93.

29. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 10 : « Depuis Lessing, la pensée occidentale a en effet tenu ces deux catégories, « le récit » et « l'image » pour antinomiques, à partir de la distinction de l'espace et du temps. ».

tion, qui aboutit à un primat de l'image unique sur l'image en séquences, ait été un frein psychologique, chez les éditeurs, les artistes et les publics, incapables de penser la lecture de l'image séquentielle, forcément « impure ». Ainsi, comme l'explique Marie-Christine Milano : « La tradition culturelle assigne l'image à l'univers de la désignation, à la pure représentation d'être et d'objets, tandis qu'à l'écriture, soumise à la linéarité temporelle et aux opérateurs logiques, elle associe la pensée analytique et critique »³⁰. Dans le contexte de la génération de la Société des Humoristes dont les membres cherchent à rapprocher le dessin d'humour des Beaux-Arts, il est naturel que la tradition logocentrique domine. Au sein du champ du dessin de presse français des années 1910, la bande dessinée ne parvient pas encore à se construire comme une forme classique de l'image dessinée capable de retranscrire un récit.

Le contexte de création dans lequel Saint-Ogan arrive autour de 1914 est marqué par un mouvement de recul vis à vis de la narration graphique. Le réservoir de dispositifs narratifs du XIX^e siècle est toujours présent, mais en puissance, et sans véritable renouvellement. Par ailleurs la bande dessinée de presse n'a pas pu aboutir à une forme fixe que notre dessinateur pourrait utiliser. Le déclin de la presse humoristique au profit de la presse quotidienne ne fait qu'accroître la domination de l'image unique.

7.2 Les expériences de Saint-Ogan dans les années 1920 autour de la bande dessinée de presse pour adultes

Lorsque Saint-Ogan commence sa carrière de dessinateur de presse, à l'aube des années 1920³¹, il ne s'inscrit en rien en rupture avec les pratiques courantes de la profession³². Néanmoins, Saint-Ogan démontre une forme d'aisance avec la narration graphique, aisance qui laisse à croire qu'il possède une connaissance suffisante du « réservoir de formules » légué par ses prédécesseurs. Là où certains de ses collègues trouvent dans le dessin unique et non-narratif une forme idéale et percutante, parfaitement adaptée aux nouvelles contraintes du support désormais dominant, la presse quotidienne, Saint-Ogan fait plutôt partie de ceux qui souhaitent cultiver et ranimer la tradition de la bande dessinée au sein du dessin de presse. Il est, à plus d'un titre, un expérimentateur³³ qui travaille non

30. Marie-Hélène MILANO, « Iconisation du verbal », dans : *La danse des signes*, sous la dir. d'EURO-RSCG PUBLIC et UNIVERSITÉ RENÉ DESCARTES, Hatier, 1999 p. 89.

31. La plupart des dessins produits entre 1913 et 1920, dans l'ombre de la grande guerre, sont des dessins uniques laissant peu de place à la narration.

32. Nous avons vu précédemment la façon dont il se fonde dans la tradition du dessin d'humour (voir partie 2, chapitre 6).

33. La distinction entre « innovation » et « expérimentation » est à nos yeux extrêmement importante dans le cas de Saint-Ogan. Il est un expérimentateur au sens où il se montre extrêmement ouvert à des effets et des techniques variés, sans s'enfermer dans un style défini, mais n'est pas un innovateur au sens où il n'invente rien et en reste à une exploration superficielle de modalités déjà connues par ses aînés.

pas selon un schéma précis, mais dans une logique empirique d'exploration progressive de cette donnée humoristique ancienne qu'est la narration.

L'usage de la narration graphique par Saint-Ogan peut se présenter selon une gradation qui l'extrait des formes traditionnelles du dessin unique et le voit ranimer le potentiel narratif de l'image dessinée. Il utilise tout d'abord la narration graphique dans certains dessins uniques qui ne relèvent pas de la bande dessinée. C'est surtout dans ses dessins en séquence que se voit la diversité de ses choix en matière de dispositifs narratifs. Enfin, la formule de la bande dessinée muette montre sa connaissance des canons de la bande dessinée des années 1880-1890. Une précaution s'impose : ces trois modalités ne doivent pas se lire comme une progression de la part de Saint-Ogan. La chronologie montre qu'elles sont utilisées simultanément, et qu'il n'en abandonne aucune tout au long de la période.

7.2.1 La narration dans le dessin unique

Il peut être surprenant de partir du dessin unique pour évoquer les rapports de Saint-Ogan avec la bande dessinée. Pourtant, cette étape est nécessaire et doit être précédée par quelques précautions théoriques sur la narration dans le dessin unique.

Les interrogations sur la narration dans l'image unique ne sont pas propres à la bande dessinée. Comme l'explique Harry Morgan³⁴, « pour un homme du XIX^e siècle, la narration de l'image isolée ne fait aucun doute », et il prend appui sur le fait que la peinture de ce siècle est principalement narrative, elle « raconte » des histoires, des anecdotes, et c'est ainsi que l'interprète le public. Dès lors, la question de la narration de l'image unique se pose et les réponses apportées par les différents théoriciens sont variées et contradictoires. Harry Morgan, à la suite de David Kunzle et de François Garnier, définit la potentialité de narration dans une image unique par l'existence de liens de causalité et de consécution. « Cependant, nous irons plus loin que nos prédécesseurs et nous reconnâtrons comme narrative une image isolée dont l'avant et l'après (la cause et l'effet) se déduisent de la scène que l'on voit. »³⁵. Un exemple de dessin unique narratif est le *daily panel Dennis the menace*, composé d'une seule vignette qui contient l'avant et l'après des situations catastrophiques provoquées par le jeune garnement. Selon Morgan, rien n'indique qu'une image isolée doit être exclue du champ des images narratives, même s'il s'attache bien à préciser qu'en revanche, la bande dessinée est séquentielle et qu'une image isolée ne constitue pas une bande dessinée, mais plus volontiers une nouvelle catégorie de littérature dessinée. La réponse que lui adresse Thierry Groensteen³⁶ est éclairante : l'image isolée, par défaut, n'est pas narrative. Elle l'est quand « elle enferme plusieurs scènes, c'est-à-dire joue de la juxtaposition en son sein. », ce que Thierry Groensteen voit comme une « exception ». Se juxtaposent plusieurs scènes, qui entretiennent des rapports de consécution, mais seule la scène explicite existe vraiment, et ne constitue donc pas, à elle

34. MORGAN, *op. cit.* p. 41.

35. *Ibid.* p. 42.

36. Thierry GROENSTEEN, *Bande dessinée et narration*, Presses universitaires de France, 2011 p. 22.

seule, une « image narrative ».

Du dialogue entre Harry Morgan et Thierry Groensteen, une donnée est à retenir : l'image isolée peut entretenir plus de liens que l'on imagine avec l'image narrative. Ces liens sont possibles quand plusieurs scènes sont représentées en une, le débat entre les deux théoriciens tient au fait que pour Groensteen (et pour la majorité de ses confrères), la présence de plusieurs scènes doit être explicite (comme dans les enluminures médiévales étudiées par François Garnier³⁷) et pour Morgan, une présence implicite suffit. Le doute quant à la place de la narration dans l'image unique suffit à nos yeux à justifier que l'on s'attarde un peu sur certains dessins uniques de Saint-Ogan qui peuvent constituer des points de départ à son traitement de la narration graphique.

L'introduction de la temporalité dans le dessin unique

Certains procédés simples peuvent permettre de rendre une image narrative en suggérant un avant à la scène. Dans ce dessin paru dans *L'Écho de Paris* le 5 janvier 1922 (fig. 5), Saint-Ogan nous livre une scène d'attente dans un théâtre. Il dessine, dans le coin inférieur droit, un morceau de pied qui laisse supposer que quelqu'un vient de passer devant le couple central. Cette action préalable amorce en quelque sorte la réplique sarcastique de l'homme : « C'est lui le fiancé ? Vraiment, l'amour est aveugle ! »³⁸, mais n'est que le prétexte au véritable gag verbal, la réplique de la femme : « Heureusement mon cher, ça vous laisse un espoir de vous marier un jour. ». Ici toutefois, le comique du bon mot passe avant le comique de situation. Le dessin n'est pas à proprement parler narratif.

Le dessin paru le 27 mai 1922 dans *L'Écho de Paris* (fig. 6) est un exemple plus complexe. Un homme d'allure bourgeoise tente d'étrangler un autre homme qui a l'apparence d'un domestique et est en train de lâcher un couteau. Les procédés utilisés pour suggérer un avant à cette scène, et qui pourraient donc, selon les critères de Morgan, en faire une image narrative, sont de deux formes. On peut y retrouver des procédés graphiques : le couteau, suspendu en l'air, est en train de tomber, tandis que l'éventail, lui, est déjà au sol près du rocking-chair. La posture du domestique, sur le point de s'accroupir, n'est pas vraiment naturel et implique également un mouvement en cours. Mais on trouve également dans cette image un procédé purement verbal : la réplique du domestique, à l'imparfait de l'indicatif, contient l'idée d'une action précédant celle-ci, même si l'action n'est pas visible. Dans ce cas précis, l'iconique et le verbal viennent se compléter pour suggérer la narrativité de l'image. La scène précédente peut être reconstituée : le domestique était sur le point d'agresser l'homme avant que celui-ci ne se défende. La scène représentée par Saint-Ogan est donc la conséquence directe d'une scène immédiatement antérieure.

37. François GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen âge*, le Léopard d'or, 1982.

38. On notera quand même que l'indice graphique donné par Saint-Ogan est extrêmement malicieux et participe de l'effet comique en en représentant un peu, mais pas trop. En effet, le lecteur devine que le « fiancé » en question est extrêmement laid. Hors, pour éviter de s'adonner à une outrance graphique qu'il connaît mal, Saint-Ogan préfère suggérer au lecteur la laideur du fiancé, sans la montrer.

La complémentarité entre iconique et verbal n'est pas anodine : le comique de la scène se nourrit de ces deux éléments. La scène est drôle en elle-même parce qu'elle décrit un quiproquo, mais sans le texte le quiproquo n'a pas de sens. L'humour vient du dialogue (dont on déduit qu'il est dit par le domestique) : « Je voulais seulement vous faire froid dans le dos » et le titre « Par ces chaleurs » (sans doute compréhensible si l'on imagine que le mois de mai 1922 a été particulièrement chaud). Le comique est à la fois verbal et iconique : il est la mise en images d'une expression prise au pied de la lettre (« faire froid dans le dos »).

Dans ces deux dessins uniques, des procédés graphiques sont utilisés pour introduire une narration qui n'est pas centrale pour l'économie du gag. Dans les deux cas, le comique est d'abord verbal (bon mot ou calembour), même s'il est aidé par l'image. La fonction narrative sert avant tout à introduire une temporalité utile à la compréhension de l'image (la présence d'une horloge sur la fig. 6 renforce encore cette impression).

Les scènes de foule

S'il ne s'agissait pour l'instant que de procédés ponctuels permettant de suggérer la temporalité dans l'image, il en est un dont Saint-Ogan et familier : la scène de foule comme mise en scène d'un attroupement. Dans ce dessin paru en 1923 dans *La Meuse magazine* (fig. 42), deux scènes se suivent, et Saint-Ogan nous montre à la fois la conséquence de la première et le dialogue qu'elle provoque chez deux passants. Cette première scène, implicite, est qu'un homme est tombé de vélo : on en voit le résultat, et le pauvre homme se retrouve avec un pneu autour du cou. La seconde scène, qui contient le véritable gag du dessin, est un dialogue entre deux hommes, l'un deux expliquant : « L'année dernière, j'ai fait une chute semblable et depuis j'ai perdu la mémoire... d'un jour à l'autre, je ne me souviens pas de ce que j'ai fait la veille. ». Ce à quoi son compagnon lui répond : « Prête-moi donc vingt francs, je te les rendrai demain. ». Nous sommes dans une situation identique à celle du dessin précédemment décrit : le comique est simplement verbal, contenu uniquement dans le dialogue entre les deux hommes. Quant à la situation qui provoque le dialogue (le fiancé qui passe dans un cas, l'homme tombé de vélo dans l'autre), elle n'est qu'un prétexte. Mais si Saint-Ogan se contente de représenter un pied dans la scène du fiancé, il fait un tout autre choix dans la scène de la chute de vélo. Après tout aurait-il pu se contenter d'une scène de dialogue, sans représenter l'homme à vélo : « L'année dernière, j'ai fait **une chute de vélo** et depuis j'ai perdu la mémoire... » aurait dit l'homme, et le gag verbal aurait pu fonctionner aussi bien. Pourtant, non seulement Saint-Ogan choisit de représenter un homme ayant chuté de vélo, mais il met l'emphase sur cette première scène déclencheuse, centrale dans le dessin. L'emphase est mise par la représentation de la foule qui s'attroupe autour de l'homme à terre. Or, cette foule remplit un double rôle. D'une part, traditionnellement, elle est un de ces indices de la temporalité : elle indique au lecteur que la chute de vélo s'est produite depuis un bon moment (la foule est nombreuse), de la même manière que le pied nous renseignait sur

le passage du fiancé. Cette temporalité est d'autant plus prégnante que Saint-Ogan représente plusieurs stades de la formation de la foule : certains étudient avec attention le malheureux, d'autres sont en train d'arriver. D'autre part, la scène de foule est drôle en soi : les personnages attroupés ne viennent pas en aide au pauvre homme et Saint-Ogan se moque ici de la tendance grégaire de ses contemporains.

La scène de foule est moins une façon d'introduire la narration qu'une façon de représenter plusieurs gags juxtaposés. Par exemple, dans la fig. 60, on remarque tout en haut un voleur à la tire en train de subtiliser un portefeuille sous les yeux du policier. La scène de foule démultiplie les situations drôles simultanées. On ne peut donc déduire de ces exemples que les dessins uniques de Saint-Ogan sont narratifs, d'autant plus que le rapport de cause à effet entre la chute de vélo et le dialogue reste mince et, par bien des aspects, artificiel. Ce type de représentation peut malgré tout nous aiguiller sur la façon dont Saint-Ogan travaille la temporalité dans l'image unique.

La juxtaposition des gags

Le modèle de la scène de foule connaît chez Saint-Ogan une déclinaison intéressante qui interroge la narrativité de l'image unique. Il est familier d'une forme de juxtaposition de petits gags indépendants au sein d'une même image unique.

Un tel exercice est souvent l'occasion pour Saint-Ogan d'inventer des formules graphiques originales. Dans ce dessin paru le 14 juin 1922 dans *Le Petit Parisien* (fig. 57) il dessine trois cases l'une à la suite des autres contenant chacune un gag complètement indépendant (la lecture de l'un n'influe pas sur la lecture de l'autre). En revanche, il fait preuve de plus d'inventivité dans ce dessin paru en juillet 1923 dans *Le Petit Parisien* (fig. 62). Dans une bande horizontale, il associe cinq gags autour du thème du train en utilisant la séparation entre les wagons comme des cases qui autonomisent chaque gag. Le lien spatial reste sciemment affirmé par les deux personnages debout (et jouant respectivement un rôle dans un gag) de la jeune femme et du contrôleur.

Enfin, la juxtaposition de gags s'adapte également à la place matérielle assignée au dessinateur, quitte à donner parfois des compositions d'une grande originalité comme celle-ci, parue en 1924 dans *Excelsior-Dimanche* (fig. 81). Saint-Ogan juxtapose trois gags différents dans un même espace, la cour d'un immeuble, utilisant les fenêtres pour introduire des personnages supplémentaires. La composition verticale en L, qu'il réutilisera dans d'autres dessins, identifie l'espace réel et l'espace dessiné. Ce goût pour les compositions géométrisées nous rappelle le travail sur les formes, propre à son style graphique.

Les images uniques présentées ci-dessus sont ambiguës quant à leur dimension narrative. Elles contiennent deux des caractéristiques présentées par Morgan comme permettant d'introduire une narration : la présence implicite d'une scène antérieure (par l'iconique ou par le verbal), et la juxtaposition de plusieurs scènes au sein d'une même image (même si ces scènes n'ont pas nécessairement de liens entre elles). À chaque fois est introduite une temporalité. Il s'agit d'images qui pourraient être l'objet du débat évoqué plus haut entre

Morgan et Groensteen. Saint-Ogan produit un type d'image-frontière qui « peut évoquer un récit, mais que, pour autant, elle ne le raconte pas³⁹. Ces images nous montrent surtout que le dessinateur a conscience de l'importance de la temporalité de l'image.

7.2.2 Variété des dispositifs de bande dessinée

Face à ces images uniques dont la valeur narrative est discutable, Saint-Ogan publie également des images plus authentiquement narratives, et relevant de la bande dessinée au sens que lui donne Groensteen : des images mises en relation par une « solidarité iconique ».

« On définira comme solidaires les images qui, participant d'une suite, présentent la double caractéristique d'être séparées (cette précision pour écarter les images uniques enfermant en leur sein une profusion de motifs et d'anecdotes) et d'être plastiquement et sémantiquement surdéterminées par le fait même de leur coexistence *in praesentia* »⁴⁰

Les dessins en séquence de Saint-Ogan, qui peuvent déployer différents degrés de narration, seront à présent notre objet d'étude. Arrêtons-nous un instant sur quelques statistiques pour connaître leur part dans la masse de ses dessins de presse pour adultes⁴¹. Entre 1920 et 1930⁴², Alain Saint-Ogan réalise 1 400 dessins. Sur ces 1 400 dessins, 75% environ sont des dessins uniques et 25% des dessins en séquences⁴³. Globalement, la forme brève est préférée⁴⁴. C'est en ce sens que son dessin est bien « sous contraintes », de la tradition et du support de presse, qui privilégient tous deux le dessin unique. Toutefois, quand on regarde le détail par année, certaines évolutions significatives apparaissent. Trois périodes se détachent nettement. Avant 1922, les dessins uniques dominent largement (plus de 80%) et les quelques dessins en séquences sont des exceptions ponctuelles. De 1922 à 1929, la part des dessins en séquences augmente, puis se stabilise entre 20 et 30% (avec l'exception de 1929, mais qui peut correspondre au faible nombre de dessins cette année-là). Durant cette période de pleine activité, la plus représentative de sa carrière de dessinateur de presse, les dessins uniques dominent toujours, mais entre un quart et un tiers des dessins

39. GROENSTEEN, *loc. cit.*

40. *idem*, *Système de la bande dessinée* p. 21. On notera que le commentaire de la parenthèse exclu les images comme la fig. 57, ou les scènes de foule.

41. Voir en annexe 1.3.1. TAB 1.25 et 1.26.

42. Nous nous limitons pour l'instant à cette période dans la mesure où, au-delà, le nombre de dessins de presse cesse d'être significatif (moins de 10 dessins par an), du moins jusqu'en 1945.

43. Dans notre calcul, nous entendons par « dessins en séquences » un dessin divisé en plusieurs séquences liées entre elles, même si le lien n'est pas forcément narratif.

44. Il est sans doute utile de rappeler que, comme nous l'avons constaté dans les registres de paiement du *Petit Parisien*, les dessins en séquences sont payés plus cher que les dessins uniques par les journaux. Les dessinateurs ont donc tout intérêt à développer ce mode d'expression graphique, tandis que les journaux, à l'inverse, pouvaient préférer limiter cette pratique. D'autant plus qu'un dessin unique peut plus facilement combler un vide de mise en page qu'un dessin en séquences.

sont des dessins en séquences, un taux qui n'est plus anecdotique. De plus, on n'observe pas de véritable évolution progressive et logique entre ces deux années, la part de dessins uniques oscillant sans progression régulière. Il n'y a donc pas de logique de progression de Saint-Ogan du dessin unique vers le dessin en séquences : il le maîtrise dès ses débuts, et en publie de façon régulière tout au long de la décennie. Les conditions de publication y sont pour beaucoup : la politique de chaque titre face à l'alternative dessins uniques/dessins en séquences est variable, et plus Saint-Ogan est publié, plus l'occasion lui est offerte de publier des dessins en séquences. En revanche, le chiffre de 1930 (75% de dessins en séquences) peut interpeller et ouvre une troisième période, dont il sera question plus tard : celle de la découverte du *strip* à suivre. Voilà un premier indice de la présence de la bande dessinée dans le dessin de presse pour adultes dès l'entre-deux-guerres.

L'étude par journaux permet de préciser les chiffres obtenus au niveau global. Si l'on retient les cinq principaux titres de presse ayant publié plus de 100 dessins de Saint-Ogan entre 1920 et 1930 (*L'Intransigeant*, *Dimanche-Illustré*, *L'Écho de Paris*, *Le Petit Parisien*, *La Dépêche de Toulouse*) on peut distinguer deux types de publications : celles qui, dès 1921-1922, accueillent dans leur colonnes des dessins en séquences, et celles qui restent fidèles au dessin unique, pour des raisons qui tiennent peut-être autant à des problématiques de mise en page qu'à une volonté idéologique de ne pas se détourner de la tradition. Dans la seconde catégorie, on retrouve *L'Écho de Paris* et *La Dépêche de Toulouse*, qui demandent à Saint-Ogan presque exclusivement des dessins uniques.

Dans la première catégorie, *L'Intransigeant*, *Dimanche-Illustré* et *Le Petit Parisien*, se situent tous trois dans la moyenne générale. *L'Intransigeant* commence à accepter régulièrement des dessins en séquences de Saint-Ogan dès 1922. *Dimanche-Illustré* en publie dès sa création en 1923, et est de plus en plus demandeur au fur et à mesure des années. *Le Petit Parisien* est un cas assez remarquable d'intégration de dessins en séquences dans ses pages : dans le cas de Saint-Ogan, ils font presque jeu égal avec les dessins uniques⁴⁵. De toute évidence, ce n'est pas simplement Saint-Ogan qui est un expérimentateur, ce sont les journaux dans lesquels il publie qui l'encouragent dans cette voie et permettent la résurgence des codes de la bande dessinée dans le dessin de presse.

Une variété des dispositifs séquentiels

L'analyse de plus de 350 dessins en séquences réalisés par Saint-Ogan entre 1920 et 1930 laisse une impression de tâtonnements de la part de notre dessinateur quant aux codes narratifs employés. En effet, il est difficile de trouver chez lui une constante pour le traitement narratif des dessins, ni même de distinguer, à quelques exceptions près,

45. Du point de vue du dessin de presse, *Le Petit Parisien* se montre assez moderne, probablement influencé par l'avance de la presse américaine dans le domaine des comic strips. Il en importe dès 1923 (*Mutt and Jeff*, puis *Félix le chat* et *Mickey*). Ceci peut expliquer qu'il y ait moins de réticence de la part de la rédaction à publier des dessins en séquences : l'espace est déjà intégré à la mise en page du journal.

des périodes ou des tendances chronologiques. Ce qui prédomine, c'est une variété de traitement de la séquence, narrative ou non.

Nous proposons de classer les dessins en séquence de Saint-Ogan en fonction de 5 variables qui déterminent des modalités de lecture différentes : la narrativité de la séquence, les rapports entre le texte et l'image, le degré de présence du narrateur, les modalités de séparation des séquences, l'organisation du sens de lecture.

Narrativité de la séquence Une séquence d'images séparées et successives n'est pas nécessairement narrative. Afin de clarifier ce point, reportons-nous aux analyses de Groensteen qui distingue la « série » de la « séquence » :

« Une série est une succession continue ou discontinue d'images liées par un système de correspondances iconiques, plastiques, ou sémantiques. [...] Une séquence est une succession d'images dont l'enchaînement syntagmatique est déterminé par un projet narratif. »⁴⁶

Ces deux modalités coexistent chez Saint-Ogan, comme on peut le voir par la comparaison de plusieurs dessins en séquence.

Prenons quatre séquences de dessins sur le même thème des Parisiens en vacances⁴⁷ et ayant une construction identique : le dessin « Paraître » (fig. 9a, dessin paru dans *L'Intransigeant* du 26 juillet 1920), où une famille raconte ses vacances au Tréport, le dessin « Fin de saison » (fig. 9b, dessin paru dans *L'Intransigeant* du 20 septembre 1920) et le dessin « Les joies du petit trou » (fig. 80, dessin paru dans *Excelsior-Dimanche* en août 1923). Nous sommes face à différents types de séquence qui se distingue par les dispositifs d'articulation entre les images. « Les joies du petit trou » ressemble à une simple juxtaposition de gags indépendants : chaque dessin a son propre titre et ce n'est que par analogie thématique que le lien se fait entre eux, ainsi que par le titre qui les réunit. Il constitue une série au sens où l'entend Groensteen et obéit à un mode infra-narratif qu'il qualifie de « variation ». Dans « Fin de saison », un indice donne un sentiment de solidarité iconique : la voix qui parcourt les séquences semble venir du même narrateur. Mais il n'y a que cet artifice verbal pour donner une cohérence au-delà de la juxtaposition de dessins uniques, et le narrateur en question n'est pas visible, les personnages variant à chaque séquence. Enfin, dans « Paraître », la solidarité iconique est encore renforcée : elle

46. Thierry GROENSTEEN, « La narration comme supplément », dans : *Bande dessinée, récit et modernité*, sous la dir. de Thierry GROENSTEEN, [colloque « Problèmes actuels de la lecture » de Cerisy-la-Salle, 1-11 août 1987], Paris/Angoulême : Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1988 p. 2.

47. Toutes ces séquences obéissent à la définition que Smolderen donne du script social (SMOLDEREN, *op. cit.* p. 83) : une suite de phases stéréotypées qui fait référence à une activité fréquente du lecteur. La publication est conjointe au moment de l'année auquel il est fait référence (ici les vacances d'été). Cette forme de dessin de presse est également historiquement datée, correspondant à l'arrivée des histoires en images dans la presse au milieu du XIX^e siècle. On voit une fois de plus comment Saint-Ogan réinvestit le réservoir de figures du XIX^e siècle.

est donnée par l'unité de lieu ainsi que par la récurrence des trois membres de la famille. Néanmoins, chaque dessin représente bel et bien trois dessins uniques et la temporalité, que l'on peut deviner (du matin du départ au train du retour) n'est qu'implicite. Par ailleurs, le lien entre les séquences, donné par le titre, est avant tout thématique. Ces deux derniers dessins se situent juste à la limite entre la série et la séquence, entre le narratif et le non-narratif, entre le dessin unique et la bande dessinée.

La succession de ces dessins nous montrent comment s'opère le passage de la pratique traditionnelle du dessin unique à celle de la séquence narrative. La création d'une série thématique par plusieurs dessins uniques constitue la première étape. Puis plusieurs procédés viennent développer une forme de récit au sein de la séquence : la récurrence des personnages, la continuité du commentaire, l'unité de lieu implicite... Il est également clair que la narrativité de ces séquences demeure ambiguë et incertaine : Saint-Ogan explore des potentialités du dessin en séquences autres que narratives. Enfin, les dates des dessins confirment qu'il n'y a pas chez lui de progression : « Les joies du petit trou » suit les deux autres dessins, plus avancés sur le plan narratif.

La présence du narrateur Avec l'image « Fin de saison » s'était posée la question de la présence du narrateur. Cette présence n'est bien sûr pas une condition à la narrativité des images, mais elle implique un rapport spécifique de Saint-Ogan face à la tradition de l'histoire en images.

En effet, la bande dessinée du XIX^e siècle s'est aussi construite en lien avec cette omniprésence d'un narrateur-commentateur. Le rôle du texte face à l'image n'est pas, comme dans notre bande dessinée moderne (et une large partie des dessins d'humour des années 1920) de retranscrire un dialogue entre deux protagonistes représentés mais de faire intervenir un troisième protagoniste, le narrateur. Le narrateur vient commenter les actions visuelles et leur apporter une explication dont la traduction est verbale. Commune dans le dessin de presse du XIX^e siècle qui s'appuie largement, quand il y a besoin de narration, sur le modèle de Töpffer, on la retrouve encore au début du XX^e siècle, par exemple chez Caran d'Ache qui l'utilise dans ses « Lundis du Figaro » où il commente l'actualité (fig. 198). Dans cette séquence sur le thème des exportations allemandes en France, chaque dessin illustre un extrait d'un livre d'Edwin Williams, lequel devient le « narrateur » de la séquence de dessins de Caran d'Ache.

On retrouve une construction identique dans « Le fisc est sans pitié » (fig. 12). Chacun des dessins est la mise en image d'un jeu de mot purement verbal, et l'humour vient aussi de cette complémentarité entre le verbal et le visuel. La séquence se trouve finalement guidée (et avec elle la lecture) par la présence d'un narrateur, souvent ironique, qui tisse avec le lecteur un lien de connivence en faisant appel à sa connaissance de gags stéréotypés. Cette modalité narrative où le dessinateur se fait commentateur de la séquence dessinée peut être vue comme la résurgence d'une forme ancienne, plus que comme une invention de Saint-Ogan.

En revanche, là où Saint-Ogan innove, c'est lorsqu'il invente un procédé que nous

qualifions de « double narration ». L'énoncé verbal du personnage est doublé par une suite de dessins qui deviennent alors un « gag dans le gag ». On retrouve ce dispositif dans « Un brave », dessin paru dans *Le Petit Parisien* le 1er février 1923 (fig. 61) : l'homme raconte son rêve par un dialogue, mais ses répliques sont doublées par une suite de dessins (un dessin par réplique). Pour souligner la différence de nature entre ces deux énoncés, Saint-Ogan les traite différemment et mobilise justement sa maîtrise de dispositifs différenciés : l'énoncé 1 (l'homme en train de raconter) est représenté par une suite de postures sans séparation matérielle entre elles tandis que l'énoncé 2 (le rêve raconté) est représenté par une suite de cases clairement délimitées et dont la nature de rêve est indiquée par l'absence d'encrage. Dans d'autres cas, Saint-Ogan réduit simplement la taille de l'énoncé 1 (l'homme en train de raconter) pour les besoins du gag. Dans « L'art de dire la vérité » (fig. 87, dessin paru dans *Dimanche-Illustré* en janvier 1924), cette technique de la double narration permet de montrer ironiquement au lecteur le décalage entre la réalité (un homme qui se prend un coup de canne, qui se casse sur son crâne) et la manière de le raconter (l'homme présente l'anecdote comme « une conversation à bâtons rompus »). Comme dans « Un brave », les deux énoncés se distinguent par un traitement graphique différent de la narration : d'un côté une scène légendée flottant dans l'espace du dessin, de l'autre côté une suite de scènes séparées par des contours nuageux, numérotées, où les dialogues sont rapportés au moyen de bulles.

Rapports entre le texte et l'image Adhérant à l'analyse de Groensteen (« Considérer que la bande dessinée est *essentiellement* le lieu d'une confrontation entre le verbal et l'iconique est, selon moi, une contre-vérité théorique qui débouche sur une impasse »⁴⁸), nous ne traitons pas ici des rapports texte-image comme un critère du caractère narratif, ou de l'appartenance à la bande dessinée des dessins de Saint-Ogan. Ce qui nous intéresse est le jeu de variations auquel se livre Saint-Ogan en la matière à partir du modèle canonique du dessin d'humour.

Historiquement, la forme traditionnelle du dessin d'humour est celle du dessin à légende. C'est ce que repère Michel Melot quand il considère que le dessin d'humour a gagné en abandonnant la légende qui constituait une « béquille » de lecture⁴⁹. Si sa conclusion de l'abandon de la légende comme « progrès » ne nous paraît pas juste⁵⁰, Melot situe historiquement le canon du dessin d'humour au XIX^e siècle, ce dessin où une légende dactylographiée se retrouve sous l'image, soit pour retranscrire un dialogue entre les protagonistes, soit pour délivrer un commentaire. Chez Saint-Ogan, où la présence de texte dans l'image est presque systématiquement réservé au dialogue, il faut distinguer une périodisation : jusqu'en 1924, le modèle de la légende dactylographiée domine. Ce n'est qu'après qu'il commence à inventer d'autres façons de retranscrire la parole.

Une première variation est donnée par la nature visuelle de la légende : Saint-Ogan

48. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 10.

49. MELOT, *op. cit.* p. 140.

50. De nombreux dessins d'humour, encore de nos jours, font appel à une légende.

propose parfois une légende manuscrite (fig. 65). Ce choix est une rupture avec la tradition ; il tend à rapprocher le texte de l'image, les deux étant « dessinés » par la même main⁵¹. Mais la véritable rupture qu'opère Saint-Ogan est l'usage de la bulle dans les dessins de presse, très peu répandu chez ses confrères. Son usage est à la fois précoce (il intervient dès 1921), et sujet à des variations. Commençons par les cas où la bulle est utilisée conjointement à une légende. Elle possède alors une valeur explicative assez proche de ce que Smolderen définit comme un label⁵² : elle complète une information sur la scène dessinée. C'est le cas dans ce dessin en quatre tableaux indépendants paru dans *Le Petit Journal* en février 1921 (fig. 49) : les deux bulles, sortant directement de la bouche des protagonistes selon un procédé encore archaïque que Saint-Ogan finira par abandonner, apportent une information qui n'a de sens que par rapport à la légende. Dans cet autre dessin (fig. 93) les bulles expriment une multitude de cris qui se distinguent de la légende, portée par le protagoniste central. Bien souvent, la cohabitation entre bulle et légende typographiée à un sens chez Saint-Ogan. Ainsi dans « Logique féminine ou les voyageurs en avance », dessin paru dans *Dimanche-Illustré* (fig. 90) : dans les quatre premières cases, la bulle contient les paroles de la femme tandis que la légende rapporte les répliques de son mari. La différenciation des deux types d'énoncés par le choix de modalités distinctes permet de renforcer l'opposition comique entre les remarques du mari et celle de la femme. Ce dessin du *Petit Parisien* paru en janvier 1924 (fig. 63) propose plusieurs façons d'utiliser la bulle. Dans le dessin en haut à droite elle permet d'insister sur l'accumulation des « tapseurs » venant réclamer leurs étrennes. La superposition des bulles traduit en image un vacarme. En bas à droite, la bulle est utilisée pour montrer le refus de l'enfant et renforcer la contradiction entre le commentaire du père et l'attitude de l'enfant, cette dernière étant définie à la fois par ses gestes et par sa parole.

Lorsque la bulle est utilisée seule, on remarque que l'objectif est souvent de trouver une solution pour des mises en pages complexes, comme dans ce dessin en plusieurs tableaux (fig. 82) où les bulles des différents protagonistes permettent d'introduire les dialogues sans dommage pour l'ensemble du dessin. Le principe de séparation est volontairement rompu⁵³.

L'évolution de Saint-Ogan en matière de transcription du texte ne se fait pas par une substitution de la légende dialoguée par la bulle, mais par le passage, vers 1924, d'un

51. Le recours à une légende manuscrite peut être interprété comme une rupture supplémentaire avec la tradition logocentrique occidentale : le verbal perd ici toute référence à l'imprimé, et ainsi la valeur noble que lui offrait la typographie et qui le séparait franchement de l'image.

52. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 122.

53. Il nous faut signaler ici un des rares « brouillons » de Saint-Ogan dont nous disposons : une bande dessinée intitulée « La partie de poker - menus » dont la destination exacte nous est inconnue. Dans ce brouillon, où les personnages sont fortement schématisés, des bulles sont utilisées de façon très naturelle par Saint-Ogan pour localiser les dialogues. Ce dessin, qui daterait de 1921 d'après son emplacement dans les cahiers (Ca3/56), constituerait donc une preuve de la maîtrise que Saint-Ogan a pu avoir, très tôt, de la bulle.

emploi systématique de la légende typographiée à la recherche d'une variété de solutions pour retranscrire la parole.

Les modalités de séparation des séquences S'affranchissant de la distinction des séquences en cases, Saint-Ogan fait preuve d'une grande liberté quant aux modalités de séparation des différentes séquences. Il est fréquent qu'il supprime toute séparation pour laisser les dessins flotter. Le dessin « Illusions » (fig. 65) en offre un exemple intéressant où, en plus de remplacer la légende dactylographiée par une légende manuscrite, Saint-Ogan n'offre qu'une séparation limitée par un simple trait manuscrit. Cette séparation a ici un sens puisqu'elle organise la lecture de la séquence : le gag vient de la contradiction entre le premier dessin, où les deux personnages se montrent courtois, et le second dessin où, une fois à bonne distance (et cette distance est symbolisée par le trait), chacun d'eux se fait médisant.

D'autres dessins exploitent le potentiel de cette libération des cases avec un certain sens de l'esthétique. Ainsi de « Poste restante » (fig. 83) où neuf scènes différentes sont représentées, mais où, à chaque fois, Saint-Ogan gomme les décors et se limite à quelques détails essentiels (l'escalier que l'homme gravit, la poubelle dans laquelle il fouille) qui suffisent à positionner les scènes dans l'espace. La répartition des scènes flottant dans l'espace du dessin organise un cheminement de lecture à la manière d'une frise dont il faut admirer l'organisation. Le dessin dans son ensemble est une suite de diagonales logiques et des triangles inversés : quand le personnage gravit les escaliers, il se retrouve en surplomb par rapport à sa position de départ ; à l'inverse, quand il se baisse pour fouiller dans les poubelles, il se retrouve en contrebas.

L'organisation du sens de lecture La dernière variable a directement à voir avec les modalités de lecture de la séquence narrative. Saint-Ogan ajoute parfois à ses dessins des indications quant au sens de lecture de la séquence en numérotant les différentes séquences. Cette pratique est chez lui assez courante durant les années 1922-1926⁵⁴. Bien souvent, cette numérotation semble être une aide que le dessinateur apporte lorsque le sens de lecture n'est pas d'emblée évident.

Dans « Une dame qui ne manque pas de toupet » (fig. 86, dessin paru dans *Dimanche-Illustré* du 28 décembre 1924), la numérotation sert simplement à introduire les lignes de dialogues manuscrites et à organiser la lecture : on lit le dessin 1 en haut et sa légende, à droite, puis le dessin 2 en dessous avec sa légende à gauche, puis le dessin 3 en dessous avec à la fois une légende à droite et une bulle de pensée « graphique » à gauche. Parfois, la numérotation semble avoir un sens direct dans la compréhension de l'histoire, comme dans « Un monsieur décidé » (fig. 92) où la numérotation vient renforcer la décomposition très précise des mouvements du « monsieur » en seize actions quasiment muettes.

54. Elle revient ensuite au début de *Prosper l'ours* en 1933, preuve qu'elle n'est pas oubliée.

Forme classique et formes intermédiaires

L'énumération des différentes variables des procédés de bande dessinée chez Saint-Ogan permet de mettre en évidence une caractéristique essentielle de sa pratique de la narration graphique avant 1927. L'affranchissement des canons de la tradition du dessin d'humour s'accompagne chez lui d'un foisonnement créatif. Les choix qu'il opère sont protéiformes et inconstants. D'une part il expérimente tous les éléments du dessin : la légende, la séparation en case, les modalités narratives. . . D'autre part ses expérimentations n'interagissent pas entre elles de façon logique. Il peut ainsi employer simultanément dans un dessin où les séquences sont juxtaposées des bulles et une légende manuscrite (fig. 63). Alors qu'on pourrait supposer que la numérotation des séquences se systématiserait sur les dessins où il n'y a pas de séparation formelle, ce n'est pas le cas. La seule logique est que l'abandon des cases va de pair avec l'abandon de la légende dactylographiée. En revanche, elle est remplacée tantôt par une légende manuscrite, tantôt par la bulle.

Pourquoi un tel foisonnement ? Deux interprétations de ce phénomène sont possibles. On peut considérer qu'il est la preuve des difficultés de Saint-Ogan dessinateur de presse face à la narration graphique ; non qu'il ne sache pas l'employer, mais plutôt il ne sait pas comment la gérer dans le cadre contraint de la publication dans la grande presse. L'espace restreint est peu favorable au développement de longues séquences, et il n'est pas publié avec suffisamment de régularité pour se lancer dans un travail approfondi et systématique.

La seconde interprétation est plus positive : ce qui apparaît au lecteur du XXI^e siècle, habitué à une forme canonique de bande dessinée de presse, comme des tâtonnements, sont des choix délibérés pour expérimenter la narration et, peut-être, se détacher de l'influence de ses aînés et du « réservoir de formules » issu du XIX^e siècle. Il cherche des dispositifs nouveaux, moins contraints, mais sans faire de cette recherche une priorité artistique. Plutôt que le tâtonnement, c'est donc la variété et l'inconstance qui caractérise l'attitude de Saint-Ogan face à l'héritage de la bande dessinée de presse. Cette interprétation nous semble d'autant plus juste que, comme nous l'avons souligné, les années 1900-1920 ne voient pas émerger une forme classique de bande dessinée de presse.

Nous replaçant dans notre objectif de retracer la généalogie de la bande dessinée à travers l'œuvre de Saint-Ogan, nous pouvons nous interroger sur la présence d'une forme récurrente de dispositif de bande dessinée chez Saint-Ogan, à défaut d'une forme classique. De fait, il est possible de distinguer deux formes récurrentes qui réunissent plusieurs variables pour former un dispositif cohérent.

Une première forme est celle du dessin « Une colère à remettre », paru dans *L'Intransigeant* le 19 novembre 1923 (fig. 16). Elle se caractérise par l'emploi des variables décrites ci-dessus selon des modalités qui correspondent toutes au modèle de bande dessinée de presse issu du XIX^e siècle. Le sens de lecture est évident, le dialogue est retranscrit sous la forme d'une légende dactylographiée, il n'y a pas de complexité narrative (double narration, série thématique. . .) et la séparation entre les séquences est le fait de cases qui renforcent la lisibilité de l'image.

La seconde forme que nous repérons est celle de la page pour *Dimanche-Auto* en 1926 (fig. 137), « Un héros au café des sports ». Si elle a en commun avec la précédente l'évidence quant à l'ordre de lecture, on remarque aussi qu'elle emploie un certain nombre de procédés que nous avons repérés comme novateurs : l'usage de la bulle, bien sûr, mais aussi l'emploi d'une double narration en case 6. S'il y a bien séparation au moyen de cases, on remarque que la symétrie d'« Une colère à remettre » est rompue par l'emploi de cases de longueur variable.

Une fois encore, rappelons qu'il ne faut pas voir, entre 1923 et 1926, une nécessaire progression historique. La première forme n'est pas meilleure que la seconde en terme de lisibilité ou de narrativité. En revanche, il est manifeste que la seconde forme n'aurait pas pu être employée par Saint-Ogan en 1923, à une époque où son usage de la bulle était encore hésitant. S'il n'y a pas progression historique, il y a tout de même perfectionnement de la part de Saint-Ogan qui, par l'expérimentation, améliore ses pratiques. Les dessins en séquences de Saint-Ogan peuvent tous être considérés comme des formes intermédiaires entre le dessin de 1923 et celui de 1926, non comme des étapes de l'un vers l'autre mais comme des variations.

7.2.3 Quelques pas vers la bande dessinée muette

Il y a toutefois dans l'art de Saint-Ogan un modèle classique de narration graphique dont la forme varie peu : la bande dessinée muette, qui supprime tout texte (à l'exception du titre) et remet donc la compréhension de la narration au seul dessin. Il n'est pas le fait de Saint-Ogan mais témoigne au contraire de sa compréhension de la diversité de la narration en images et des expérimentations de ses aînés. Il produit très tôt des dessins muets, dès 1920.

Au-delà des problématiques purement esthétiques, le dessin muet nous permet de reposer la question de l'héritage dans lequel se situe Saint-Ogan. Nous avons vu jusqu'à présent qu'il réutilisait toute une série de dispositifs faisant partie du « réservoir » du XIX^e siècle, qu'il innovait parfois en introduisant des variables sans bâtir dans la durée un modèle nouveau de dessin en séquences. Le cas du dessin muet nous montre un Saint-Ogan pris entre deux influences : d'une part la tradition française qui connaît un dessin muet proche de la pantomime, ancré dans le siècle précédent, et d'autre part les évolutions du dessin d'humour anglo-saxon qu'il a directement sous les yeux quand il dessine. Les deux influences se croisent pour entraîner Saint-Ogan dans une voie prometteuse qui lui permet de renouveler encore sa gamme de dessins en séquences.

Histoire d'une forme dynamique de bande dessinée

La bande dessinée muette est une modalité ancienne de la bande dessinée qui a été identifiée et caractérisée historiquement par Thierry Groensteen⁵⁵. Elle occupe une place importante dans la diversification des formes de bande dessinée de presse de la Belle Epoque dont Saint-Ogan est l'héritier direct.

Elle trouve son origine dans les revues allemandes telles que le *Fliegende Blätter* où elle se développe sous les crayons de Wilhelm Busch, Adolf Oberländer puis Hans Schliemann. Les passeurs français sont Caran d'Ache, Willette, Steinlein et, d'une façon générale, les revues *Le Chat Noir* et *Le Rire* jouent un rôle important dans la diffusion de cette nouvelle façon de raconter des histoires en images. Le dessin muet entre dans le réservoir de formules du dessin de presse narratif⁵⁶.

À propos des dessins muets de la fin du XIX^e siècle, Smolderen parle d'une esthétique de « schéma technique » censé décrire une causalité mécanique⁵⁷. Il en va ainsi de *L'arroseur arrosé* de Christophe (fig. 196) où l'action comique qui conduit à l'arrosage de l'arroseur est décomposée en six phases. Le travail de découpage de l'action obéit à cette logique mécanique implacable. Le dessin muet se propose donc comme une application idéale des scripts sociaux poussant la schématisation jusqu'à l'absence de commentaires.

Le rôle de *Dimanche-Illustré* : l'influence anglo-saxonne

Au moment où Saint-Ogan commence à dessiner, la bande dessinée muette est la dernière grande innovation en matière de bande dessinée. Son premier dessin muet paraît justement dans le journal *Le Rire* (fig. 148) en 1921. Il se plie ici à une des formes canoniques de cette revue, dont l'influence est manifeste. Néanmoins, dans le cas de Saint-Ogan, il nous faut envisager d'autres influences que la tradition française. Le dessin du *Rire* reste un cas ponctuel, et la véritable introduction de Saint-Ogan au dessin muet date plutôt du milieu des années 1920. Jusque-là, il produit surtout des dessins « bavards », y compris quand il pourrait s'en passer. Harry Morgan a relevé ce type d'anomalie qui témoigne sans doute d'un certain attachement suspicieux aux traditions éditoriales du dessin avec légende⁵⁸. Lorsqu'une des séquences composant le gag n'appelle pas de dialogue, le dessinateur place en dessous une succession de points qui matérialise le silence, comme s'il était impossible de ne pas placer une légende. On peut observer cet effet contraignant de la légende d'un dessin paru en octobre 1922 (fig. 59) dans *Le Petit Parisien*, dans l'avant-dernière séquence.

55. Thierry GROENSTEEN, « Histoire de la bande dessinée muette », dans : *Neuvième art* n° 2-3 (1997-1998). Le second volume étant consacré à la période contemporaine, c'est le premier qui retient ici notre intention et fait l'objet des références.

56. *Ibid.* p. 60.

57. *Ibid.* p. 100.

58. Harry MORGAN, « Saint-Ogan et le strip », dans : Thierry GROENSTEEN et Harry MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Arles : Actes Sud, 2007 p. 91-92.

Dimanche-Illustré est presque la seule publication dans laquelle il publiera des dessins entièrement muets. L'exemple le plus remarquable est la série de huit dessins indifféremment intitulés « Histoire sans titre ni paroles » produits mensuellement pour l'hebdomadaire *Dimanche-Illustré* entre juin 1924 et janvier 1925⁵⁹, chacun occupant une demi-page du journal. Elle met en scène les astuces d'un clochard débrouillard et de son chien pour tromper les passants (fig. 84-98).

Les pantomimes du clochard débrouillard ont certainement à voir avec celles de Caran d'Ache et de l'école allemande, y compris parce qu'elles s'inscrivent complètement dans la tradition humoristique de « l'espièglerie » qui use souvent du dessin muet dans sa variante graphique. Cependant, on ne peut pas éviter de comparer cette émergence soudaine, dans son œuvre, de dessins muets avec le cinéma muet de l'époque. Le clochard astucieux n'est pas sans rapport avec le héros interprété par Charlie Chaplin dans ses premiers films, dont *The Kid* en 1921, à la fois dans son inventivité et, surtout, dans ses gestes, réminiscences des vieilles pantomimes du siècle passé. Saint-Ogan a-t-il vu les films de Chaplin ?⁶⁰ La source première importe peu car en France aussi les séries de courts et longs-métrages comiques muets ne manquent pas, et font appel aux mêmes ressources que Chaplin : Max Linder demeure le plus connu et le public français des années 1920 a l'habitude de ce type d'images. Saint-Ogan se fait l'interprète d'un genre en vogue durant sa jeunesse. Comme ses aînés, il s'interroge sur les nouvelles représentations visuelles du monde.

L'emploi du dessin muet par Saint-Ogan doit aussi être replacé dans la dynamique anglo-saxonne. Là encore, c'est à Thierry Smolderen que nous devons d'avoir mis en rapport certains dessins de l'américain A.B. Frost avec les essais chronophotographiques de Muybridge⁶¹. Frost utilise dans ses dessins cette nouvelle représentation visuelle du monde et utilise les principes de la décomposition du mouvement pour obtenir des effets comiques sans paroles. Au temps de Saint-Ogan, cette technique s'est banalisée mais est réinvestie par le dessinateur britannique Bateman dans une série de dessins pour le *Punch* intitulés *The man who. . .*. Bateman réalise lui aussi une parodie chronophotographique à la façon de Frost qu'il adapte à un style dépouillé de dessin au trait, plus à la mode dans les années 1920. Il représente des hommes mis dans des situations émotionnellement fortes où la tension monte progressivement, à chaque nouveau dessin (fig. 202). L'innovation de Bateman tient à la fois à l'abandon des cases qui fluidifie le mouvement décomposé, à la schématisation du dessin qui insiste sur la clarté des gestes plus que sur la caricature

59. On peut remarquer que cette série, remarquable par bien des aspects, et au moins parce qu'elle offre à Saint-Ogan une aire de jeu plus vaste qu'il n'en a jamais eue et une publication régulière, précède de peu l'arrivée de *Zig et Puce* qui occupe, dans le journal, un espace d'une taille similaire. Difficile de ne pas voir que les « Histoires sans titre ni paroles » ont pu l'entraîner à un exercice de longue haleine tel que *Zig et Puce*. Mais nous y reviendrons en temps utile.

60. À partir de 1921 et jusqu'en 1938, le dessinateur Raoul Thomen anime la série *Charlot*, dérivée du personnage créé par Chaplin, pour les publications des frères Offenstadt. Il ne s'agit toutefois pas d'une série muette, mais avec un récitatif sous l'image (GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 39).

61. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 102-113.

physiognomonique et à la sérialisation d'un principe comique, l'humour venant aussi de la répétition des mêmes principes de semaine en semaine. Or, les dessins de Bateman sont publiés dans *Dimanche-Illustré*. Il est plus que probable que Saint-Ogan les ait vus et en ait repris le principe⁶². Le dessin de Saint-Ogan, « les méfaits du téléphone » (fig. 91) semble être une variation directe des dessins de Bateman. On y retrouve bien une suite d'attitudes exagérées exprimant les états du personnage. La reprise par Saint-Ogan reste cependant impure car, dans le cas de « Les méfaits du téléphone », la légende est indispensable à la bonne compréhension du gag.

La poursuite d'un jeu d'expérimentation graphique

Saint-Ogan interprète les possibilités du dessin muet comme un nouveau terrain d'expérimentation. Le dessin « La triste aventure de M.Flaque » (fig. 94) paraît le 19 décembre 1926 dans *Dimanche-Illustré* et peut s'analyser comme une autre variante de dessin muet, basé non plus sur l'exagération gestuelle mais sur l'extrême décomposition de scènes qui constituent l'histoire (un père veut faire une surprise à son fils en descendant de la cheminée déguisé en père Noël le soir de Noël). L'histoire est ainsi composée de 42 vignettes de taille égale, découpées dans un damier régulier⁶³, que l'on peut scinder en sept actes, correspondant grossièrement aux sept rangées du damier⁶⁴. La technique qu'apprend Saint-Ogan avec cet exercice de style est la décomposition de l'action.

« La triste aventure de M.Flaque » se propose aussi comme un jeu graphique : la composition en damier est élaborée et vient offrir un effet visuel saisissant pour l'ensemble de la page ; aucun texte ne vient rompre ce rythme sauf, volontairement, à la dernière case. De la même façon, l'usage du dessin muet pour « Les méfaits du téléphone » est volontaire puisque le gag joue sur l'homophonie entre « gros lot » et « grelot ». Il est donc important que le mot fautif ne soit pas « écrit » dans le dessin. En réalité, les dessins muets obéissent aux mêmes variables que les dessins à texte : présence de la numérotation et absence de cases dans le cas des « méfaits du téléphone », par exemple.

En s'intéressant au dessin muet, Saint-Ogan découvre de nouvelles techniques narratives, plus complexes que celles qui mêlent texte et dessin. Le dessin muet suppose une lecture attentive du lecteur et une pré-connaissance de certains codes de lecture séquentiels comme de certains clichés stéréotypés. Dans « Histoire sans titre ni paroles » de juillet

62. Les dessins muets de Bateman ont connu une récente réédition : Henry Mayo BATEMAN, *Mimodrames*, Arles : Actes Sud, 2012.

63. La régularité du damier est un procédé connu qui permet de faire porter toute la narration visuelle sur le seul enchaînement métronomique des dessins.

64. Précisons ces sept actes, qui font empirer progressivement la situation du protagoniste : 1. M. Flaque achète des jouets et un déguisement de Père Noël ; 2. Il prépare son entrée en revêtant le costume et plaçant l'échelle contre le mur ; 3. Il grimpe non sans difficultés sur le toit ; 4. Il se trompe de cheminée et arrive, couvert de suie, chez son voisin qui l'accueille avec un pistolet ; 5. Il chute dans sa fuite et se fait attraper par la police ; 6. Sorti du commissariat, il est poursuivi par des enfants et un chien ; 7. Dans sa course, il tombe dans une bouche d'égout ; 8. Il rentre chez lui pour entendre que son fils ne croit plus au Père Noël.

1924, il faut ainsi savoir que le fait de retourner ses poches signifie qu'elles sont vides. Il faut mettre en rapport l'outrance gestuelle de la présentation du clochard à la vignette 6 avec un acte de « monstration », et comprendre qu'il s'agit d'une adresse directe vers lui, « en aparté », pour reprendre un terme théâtral. Saint-Ogan doit maîtriser l'usage symbolique de certains caractères typographiques comme le point d'exclamation exprimant la surprise. Ces problèmes de compréhension sont au cœur des techniques de narration en images et sont peut-être l'indice d'une narration « adulte », dans les deux sens du terme : pour les adultes, et aboutissement d'une longue évolution.

7.3 Un usage de la narration guidé par l'esthétique de la forme brève

Il y a une raison au choix de l'expérimentation foisonnante que nous n'avons pas évoquée jusqu'ici et qui est liée au moment historique pendant lequel Saint-Ogan dessine : ce choix pourrait être une réponse aux contraintes imposées par son contexte de production. Nous l'avons vu lors du premier chapitre, le contexte des années 1913-1927 se caractérise par la double contrainte du support (une place réduite dans la presse quotidienne) et de la tradition du dessin d'humour (tradition qui privilégie le dessin unique). Ces deux contraintes poussent Saint-Ogan vers une pratique du dessin bref où l'économie de moyens prévaut. En analysant la façon dont Saint-Ogan intègre ces contraintes, nous espérons démontrer que ce sont elles qui le poussent à l'expérimentation en matière de narration graphique.

7.3.1 L'influence de la contrainte spatiale

Le fait de ne disposer que d'une place limitée nous est apparue comme une contrainte pour le développement de la narration graphique, qu'elle cantonne Saint-Ogan au dessin unique ou qu'elle limite le nombre de séquences de ses bandes dessinées. Mais elle est aussi source d'innovation.

Saint-Ogan face à la contrainte spatiale

Signalons d'emblée qu'il n'y a pas de lien de cause à effet systématique entre l'augmentation de l'espace du dessin et le choix d'un dessin narratif. Dans de nombreux cas le changement d'échelle permet à Saint-Ogan d'enrichir son dessin unique sans en passer par la narration. Nous en avons un exemple parlant avec la comparaison de deux dessins, parus à trois années d'intervalle le premier dans *L'Intransigeant* le 23 octobre 1923 (fig. 209a), le second dans *L'Oréal Humoristique* (journal publicitaire de la célèbre marque de cosmétiques) en 1926 (fig. 209b). Le gag central est le même, mettant en scène un avaleur de sabres économe, mais la composition est réduite dans *L'Intransigeant* aux

deux seuls personnages de l'action. En revanche, possédant dans *L'Oréal Humoristique* une page entière pour déployer son dessin, il augmente le nombre d'informations fournies par l'image, notamment en plaçant la scène dans un musée. Cette information n'a aucune influence sur le mécanisme humoristique ; elle est purement gratuite, relevant du seul plaisir de dessiner. Outre le fait que l'inscription dans une vaste architecture aère la composition, Saint-Ogan ajoute dans la scène plusieurs autres personnages typiques de son univers : l'artiste bohème, la famille d'anglais... Le dessin s'autonomise nettement de sa légende et même du gag en acquérant une valeur, tant esthétique que comique, propre et complètement gratuite. La lecture univoque du dessin de presse unique est brisée et le lecteur peut attarder son regard sur la foule des visiteurs étonnés. Comme on le voit, l'agrandissement de l'espace débouche volontiers sur celui de la juxtaposition de petits gags indépendants, liés non pas par des relations de cause à effets mais par une simultanéité temporelle.

Mais dans certains cas, l'augmentation de l'espace est aussi l'occasion de développer un dessin unique en un dessin en séquences. Intéressons nous à ces deux gags dont le sujet est identique, si ce n'est que l'un se déploie en quatre cases (fig. 89), et l'autre en un dessin unique (fig. 15). L'histoire drôle qui la sous-tend est la même ; elle appartient au genre des « mots d'enfants » et des quiproquos qu'ils entraînent. Un comique de situation relativement courant, donc. Un petit garçon est félicité pour ce que ses parents prennent pour de la charité chrétienne (donner de l'argent à une vieille femme), mais il est en réalité mu par la gourmandise car la vieille femme s'avère être une marchande de bonbons. Du dessin de *L'Intransigeant* à celui de *Dimanche-Illustré*, Saint-Ogan sait faire varier son effet comique en fonction de l'espace dont il dispose.

Dans le dessin unique, il nous faut parler de condensation narrative dans les choix de monstration. Saint-Ogan opte pour un moment précis d'où le reste pourra découler : celui où l'enfant demande de l'argent à son père. Le dessin se fixe sur cet instant tandis que le rythme narratif est amené par le dialogue en trois répliques. Le phénomène de condensation joue à plein ici, et il est donné par le dessin qui cristallise une scène dialoguée qui représente en réalité trois moments successifs en un : celui où le petit garçon demande de l'argent à son père, celui où son père l'interroge sur ses raisons en pensant à la charité (élément du quiproquo) et celui où le garçon révèle qu'elle est marchande de bonbons (chute). Le rythme exact du gag est donné par le dialogue et l'humour naît d'une compréhension immédiate du quiproquo, les répliques étant spatialement organisées dans un seul et même bloc.

Dans le dessin en séquences, l'humour est tout autre. Il ne naît pas de l'immédiateté mais fait intervenir une narration en images qui change le sens comique en introduisant une progression. Le découpage devient alors un élément essentiel : la première case contient Toto et son père ; la deuxième case voit arriver la mère ; la taille de la troisième case a doublé et deux nouveaux personnages sont apparus, Albert et le chien. L'augmentation progressive de la taille de la case et du nombre des protagonistes d'une vignette à une autre crée, avec la séquentialité, une impression de gonflement du quiproquo qui prépare la

révélation finale, et donc la chute du gag. Accessoirement, l'introduction d'un personnage-témoin, Albert (et le chien joue un rôle semblable) renforce la connivence avec le lecteur : de la case 3 à la case 4, tous deux prennent un air amusé qui accompagne celui du lecteur.

Il est évident que, si la matière première de l'histoire drôle est la même, le traitement comique change du tout au tout : d'un côté une condensation qui concentre l'humour dans une compréhension immédiate, de l'autre une narration progressive qui fait gonfler le quiproquo. Chez Saint-Ogan, le dessin unique n'est pas un succédané du dessin en séquences, et le dessin en séquences n'est pas un simple déroulement du dessin unique : il s'agit de deux façons différentes d'interpréter les contraintes spatiales, dans un cas par la condensation, dans un autre par l'extension. Notre comparaison illustre la définition de Nelly Feuerhahn qui voit le dessin d'humour et la bande dessinée comme « les deux extrémités d'un même continuum ». D'un côté le dessin d'humour condense les effets, de l'autre la bande dessinée les développe.

Une tradition de mise en espace de la narration

Voyons à présent plus en détail comment Saint-Ogan gère l'espace que lui impose la presse. Si dans certains cas son traitement reste traditionnel, dans d'autres il se livre à des jeux graphiques originaux.

Un premier procédé classique que Saint-Ogan utilise couramment est l'itération iconique. Son principe est simple et peut être repris de l'*Opus 1* de l'OuBaPo qui en fait une contrainte possible, sous la plume de Thierry Groensteen⁶⁵ : « Cette contrainte impose de bâtir une séquence plus ou moins longue (pouvant aller jusqu'à un album entier) autour d'une seule image, ou en n'utilisant qu'un petit nombre d'images récurrentes. ». Plus précisément, il faut nous situer au niveau de l'itération iconique partielle où les cases ne sont pas strictement identiques mais varient sur un détail plus ou moins grand et plus ou moins signifiant. Or, continue Groensteen,

« l'itération iconique partielle est une contrainte dont l'identification pose quelques fois problème. On peut en effet soutenir qu'elle est au principe même du discours de la bande dessinée. Au sein d'une séquence dessinée, ce qui fonde la narrativité n'est-il pas précisément le fait que chaque image conserve quelque chose de la précédente [...] tout en l'engageant dans un processus de métamorphose ? »

Revenant à Saint-Ogan, on remarque chez lui une grande familiarité avec ce procédé. Ainsi dans le dessin « Le père raisonnable » paru dans *La Meuse* (fig. 41), l'itération iconique sert à exprimer le mouvement des personnages : les deux premiers dessins sont identiques à l'exception du décor urbain qui « se déplace ». En revanche, dans le troisième dessin, la main levée du père vient accompagner l'humour et s'impose dans le cadre d'un

65. Thierry GROENSTEEN, « Un premier bouquet de contraintes », dans : *Opus* n° 1 (janvier 1997) p. 20-26.

gag « à chute ». Quant au dessin « Un jugement plein de sagesse » (fig. 21), l'itération iconique y est utilisée d'une façon subtile, en lien avec le comique verbal. Les deux dessins sont quasiment identiques à l'exception de la main du vieil homme, baissée dans un cas, levée dans l'autre. C'est qu'en réalité, le comique ne vient pas de la chute mais plutôt d'un jeu de comparaisons qui révèlent les contradictions de la réflexion du vieil homme : dans un cas, l'entêtement est un défaut, dans l'autre cas, la persévérance est une qualité. Dans cet exemple, la narration est bien un jeu qui n'a pas lieu d'être transparent au lecteur dans la mesure où il souligne le comique déployé par ailleurs en montrant que les deux situations sont similaires, seules varient leurs interprétations.

À côté de l'itération iconique, il est une autre méthode qui renvoie aux « parodies chronophotographiques » des années 1880-1900 : la représentation d'une métamorphose comique, souvent sur le mode de la dégradation. Le gag « Un débrouillard » (fig. 28) est basé sur ce principe où le comique de la situation vient de ce que le dessinateur nous fait assister, étape par étape, à la métamorphose d'un personnage dont la colère s'accroît d'image en image. Le traditionnel personnage de petit bourgeois ne parvient pas à ouvrir une armoire et en vient progressivement à la démonter tout en se déshabillant lui-même. Le comique est issu de la représentation d'un processus, et donc de la narration elle-même. Ici vient s'ajouter une chute qui utilise cette fois un comique de caractère en montrant le décalage entre la prétention du personnage et la réalité de la situation.

« Un débrouillard » est l'héritage, conscient ou non, des parodies chronophotographiques telle celle d'Opper commentée par Thierry Smolderen⁶⁶. Plus de vingt ans après, le procédé est toujours vivace chez les dessinateurs de presse et leur permet de produire des gags. Mais de l'étude d'Opper au dessin de Saint-Ogan, beaucoup de choses ont changé et nous avons alors un exemple de la façon dont un procédé évolue au fil du temps et des générations. Chez Saint-Ogan, tout d'abord, l'allusion parodique aux innovations des arts audiovisuels du temps (le kinétoscope chez Opper) a disparu. Le gag peut certes fonctionner en tant qu'allusion au cinéma muet, mais l'usage du gaufrier devient alors inutile (là où, chez Opper, il était un des points de référence à la chronophotographie). Saint-Ogan l'a purement et simplement supprimé. En revanche, il insiste sur la représentation d'objets en déséquilibre, comme si le mouvement permettait l'introduction d'une temporalité dans le dessin, contradictoire avec le principe d'images fixes. On peut remarquer au dessin 2 le carton à chapeaux qui s'apprête à tomber et au dessin 3 le tiroir à cravates qui flotte mystérieusement dans l'air et empiète presque sur le dessin 4. . .

Jouer avec les contraintes spatiales pour représenter en un espace court et de façon efficace une scène narrative, c'est puiser dans le réservoir du siècle passé pour y dénicher des procédés comiques qui mettent en scène la narration et la rendent lisible.

66. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 112-113.

Gérer l'espace : un jeu humoristique

Au cours de sa carrière de dessinateur de presse, Saint-Ogan répond à d'autres défis et trouve d'autres dispositifs narratifs originaux et comiques.

Le plus intéressant est la manière dont il s'approprie l'espace dont il dispose dans la page pour en faire un moteur de l'action comique⁶⁷. Un dessin paru dans *Dimanche-Illustré* en mai 1923 l'illustre à merveille : « Attention!!! Tournant brusque » (fig. 78). Sa forme interpelle d'emblée : un L renversé. Or, l'action qui se déroule dans la barre verticale du L est en lien direct avec la forme puisqu'il s'agit d'une chute de la voiture dans un ravin. Dans ces six cases, Saint-Ogan utilise un dispositif qui consiste⁶⁸ à dessiner un décor continu derrière les personnages qui sont, eux en mouvement (la route de montagne et le ravin ne sont qu'un seul et même décor relié « entre les cases »). L'effet de continuité ne peut avoir qu'un rôle ici : interpeller le lecteur sur un effet comique qui n'est pas seulement dans la « chute » au sens figuré (la remarque du conducteur montagnard : « Nous venons de le franchir », sorte d'ironie du personnage qui refuse d'admettre son erreur) mais aussi dans la « chute » au sens propre le long de la page dont la verticalité prend un sens inattendu. De cet inattendu naît un effet comique par le décalage avec la normalité qu'introduit Saint-Ogan.

« Attention!!! Tournant brusque » doit certes être considéré comme une exception, même si d'autres dessins de Saint-Ogan utilisent la verticalité de la page dans le gag (voir fig. 81). Il nous révèle moins les spécificités du style de Saint-Ogan que sa capacité à imaginer des trouvailles pour ses dessins en séquences, trouvailles qui viennent bousculer la narration en images et la rendent visible. Il faut comprendre le processus narratif pour comprendre le gag de « Attention!!! Tournant brusque » qui ne peut exister que dans cette mise en page si particulière. Saint-Ogan retourne la contrainte spatiale en jeu humoristique. Qu'il dispose de peu de place, alors il se contente d'une itération iconique à deux images dont l'effet est immédiatement perceptible ; qu'il dispose d'un espace aux formes étranges, alors il imagine un gag qui intègre dans sa logique la forme du dessin.

Les rapports que Saint-Ogan entretient avec l'espace qu'on lui assigne pour produire un dessin d'humour sont de l'ordre du ludique. Les contraintes spatiales sont le plus souvent intégrées autant qu'elles sont subies. Un dessin unique ne vient pas sous le crayon de Saint-Ogan « par défaut » et par manque de place, mais parce notre dessinateur souhaite jouer sur une narration condensée en une seule image. Un dessin en séquences ne vient pas par libération soudaine de la place mais de la volonté de concevoir un type de gag particulier.

67. Il l'est d'autant plus qu'il sera réutilisé lors de quelques épisodes de *Zig et Puce*.

68. Il sera utilisé dans une célèbre séquence de *Tintin au Tibet*, bien plus tard. Groensteen dit à ce propos : « le tressage tire partie de cette contiguïté pour instaurer une continuité dans la représentation du décor ». Il nous semble que cette phrase peut s'appliquer à « Attention tournant brusque ».

7.3.2 Une esthétique comique de la forme brève

L'esthétique même du dessin de presse au début du XX^e siècle est une esthétique de la forme brève, qui nous renvoie à une conception du comique, registre sur lequel travaille Alain Saint-Ogan. Ses choix sont donc largement dictés par la dimension humoristique de son œuvre, et c'est en partant de l'intention comique qu'il nous faut les interpréter.

L'héritage du comique de situation

Le préalable nécessaire à la compréhension des choix de Saint-Ogan vers le dessin unique est son attachement au comique de situation. Il est un adepte des formes de comique qui empruntent à la théâtralité, parmi lesquelles le comique de caractère, mais aussi le comique de situation, où l'objet de la drôlerie est l'action représentée. Le comique de situation rend presque nécessaire la représentation d'une narration, même implicite, comme dans le dessin unique. Michel Melot souligne avec justesse les rapports qu'entretient le comique de situation graphique avec les codes du théâtre bourgeois. Pour lui, certains dessins comiques empruntent largement aux procédés théâtraux. Il donne notamment l'exemple du « quiproquo visuel dans lequel le spectateur rit parce qu'il voit autre chose que l'acteur. »⁶⁹. En s'inspirant du théâtre, c'est bien la représentation d'une scène que le dessinateur donne à voir ; or ce choix du comique de situation est une branche importante dans la tradition du dessin d'humour au XIX^e siècle, en lien avec un dessin qui se veut représentation de la société et de ses travers. Le comique naît d'une analogie avec une situation qui, dans le réel, serait en décalage avec les règles de la bienséance. Tragique dans la réalité, elle devient drôle une fois mise en scène au théâtre, ou dans un dessin. On rappellera ici, à la suite de Thierry Smolderen⁷⁰, combien la bande dessinée s'est nourrie tout au long du XIX^e siècle d'allusions aux arts de la scène. L'héritage du comique de situation est suffisamment puissant pour soutenir le choix de représenter une narration.

Chez Saint-Ogan, le goût pour le comique de situation doit être mis en rapport avec un goût de l'anecdote que l'on retrouve également dans ses écrits. Dans ses mémoires⁷¹, il décrit le cheminement de son art d'observateur humoriste, et la manière dont il le transcrit sur papier. Pour lui, un « caractère »⁷² (une personnalité) trouve sa représentation dans une scène. C'est en voyant des scènes quotidiennes qu'il trouve son inspiration : « Il me semble que [les scènes auxquelles il me fut donné d'assister] permettent de tirer la

69. MELOT, *op. cit.* p. 144. Melot s'appuie sur un dessin vaudevillesque d'Albert Guillaume intitulé « Une erreur ». Un dessin muet dans lequel des invités endimanchés s'étant trompés de date arrivent chez leurs hôtes encore en robe de chambre. Un exemple d'humour théâtral fondé sur un quiproquo, mais réinterprété par l'image dans un jeu de contraste avec les tenues des deux groupes de protagonistes.

70. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 42.

71. *JMS*, p. 233-237.

72. Au sens où l'entend La Bruyère, auquel il fait directement allusion. La comparaison avec La Bruyère est d'ailleurs riche d'enseignements car le moraliste, que Saint-Ogan n'aura pas manqué de lire, travaille lui aussi à décrire des personnalités au moyen d'anecdotes.

quintessence de la mentalité des personnages. » . Il développe son idée dans la suite du texte : la représentation de la prudence est un chauffeur de taxi qui hésite à conduire le dessinateur dans un Paris verglacé ; la représentation de l'obsession est un homme d'âge mûr qui réalise un rêve d'enfant en tirant la sonnette d'alarme d'une rame de métro en exposition dans un salon ; la représentation de l'inconscience est la vieille dame qui se plaint que les journaux se préoccupent plus des insurrections hongroises que du prix du tournedos, etc. À chaque caractère correspond une situation vue par le dessinateur. La perception qu'a Saint-Ogan de l'humour est bien celle d'un comique graphique théâtralisé, tiré du quotidien.

L'humour est dans la pointe

La plupart des dessins d'humour de Saint-Ogan avant 1930 relève de « l'histoire drôle illustrée » , c'est-à-dire de l'anecdote comique mise en scène par le dessin, dessin qui peut à son tour rajouter du comique ou, surtout, orienter l'interprétation que le lecteur va avoir de l'histoire drôle. Saint-Ogan, très attaché au modèle de l'anecdote et au comique de situation, fonctionne souvent sur ce principe. Or les histoires drôles possèdent une construction narrative spécifique qui oriente déjà les choix du dessinateur, au-delà de tout critère matériel. Elles fonctionnent selon le principe de la chute : le comique naît du décalage entre la (ou les) dernière(s) case(s) et le reste de la progression narrative.

On peut déceler, comme le fait Harry Morgan, un lien fort entre le genre comique et la forme brève : « Le genre comique, très représenté en bande dessinée, est adapté à une forme brève, parce que la saturation du lecteur est rapide et que l'effet est dans la pointe. »⁷³. La brièveté n'est pas réellement une contrainte, mais un élément incontournable dans l'effet comique. La pointe est parfaitement représentée chez Saint-Ogan, à travers un fonctionnement du gag que nous avons déjà identifié, notamment chez *Monsieur Poche* (fig. 134) : les cases font progressivement monter la tension jusqu'à la dernière qui impose une rupture de rythme en contredisant toutes les cases précédentes. L'importance de la chute dans l'effet comique conditionne la brièveté d'un genre qui réclame mise en tension et relâchement.

La forme brève peut s'interpréter comme contrainte mais aussi comme moule dans lequel le dessinateur humoriste coule son histoire et où toute l'astuce consiste justement à trouver la façon la plus originale possible de mener la narration à son terme, c'est-à-dire à la chute. La capacité de Saint-Ogan à mettre de la narration dans le dessin unique vient de cette même intention comique : même quand il n'y a pas de chute, la compréhension de la scène comique passe par l'élaboration d'un parcours de lecture. Ainsi de ce dessin paru dans *L'Écho de Paris* (fig. 5) où le dessin furtif de l'homme qui vient de passer se veut être une des étapes de ce cheminement. L'essentiel est de faire comprendre l'avant et l'après du gag représenté, de le suggérer sans le représenter.

73. MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 64.

À l'inverse, beaucoup de dessins muets tels que « Pas d'eau » (fig. 141) fonctionnent grâce au développement d'une narration. Ce dessin repose sur une opposition entre une suite de dessins muets relativement énigmatiques et une dernière case « parlante » qui révèle le fin mot de l'histoire, et l'explication : « il avait fermé le compteur d'eau ». La narration est menée par le principe de gradation issue de la tradition chronophotographique. Ce qui est drôle est la succession des étapes.

Le comique et l'implicite

Or, la forme brève dans le dessin comique repose sur un équilibre entre ce qui est montré et ce qui est implicite. Ce que nous appelons « l'implicite » du gag est ce que le lecteur est censé savoir pour que le gag soit drôle, mais qui n'est pas montré explicitement dans le dessin.

Reprenons le dessin unique (fig. 5) : l'implicite du gag est qu'un homme vient de passer, que l'on peut supposer laid. Saint-Ogan, parce qu'il dessine en une seule case, introduit une temporalité en excluant cet homme du cadre : il condense le dessin. En ne le dessinant pas, il esquivé de fait la question de la représentation de la laideur, et ne nous permet pas de juger de la justesse de la remarque de l'homme. Cette partie est laissée à la seule compréhension du lecteur. Dans « Bon cœur » (fig. 89), l'implicite est l'erreur des parents qui y voient un acte de charité chrétienne qu'il faut avoir en tête pour comprendre l'ampleur du quiproquo (à un « bien », la charité, s'oppose un « mal », la gourmandise). Enfin, un dernier exemple : une « Histoire sans titre ni paroles » (fig. 85). La narration repose ici sur le développement de l'espièglerie auquel le lecteur assiste alors que l'homme qui se fait avoir n'est pas au courant. Il en suit les différentes étapes et, en même temps, invite le lecteur à se demander le pourquoi de ce gant et de cette branche.

Que l'on parle, comme Thierry Smolderen, de scripts sociaux⁷⁴ ou que l'on convienne, à la suite de Nelly Feuerhahn, d'un « fonds commun » d'histoires drôles dans lequel vont piocher dessinateurs, écrivains, comédiens⁷⁵, il est évident que le comique graphique repose sur une connivence avec le lecteur qui doit maîtriser un certain nombre de pré-supposés pour être sensible à l'humour. Feuerhahn évoque le réservoir des histoires drôles dans lequel puisent les dessinateurs humoristes, un premier degré de connivence avec le lecteur puisqu'il faut bien se dire qu'une partie de l'humour provient du fait que le lecteur reconnaisse l'histoire drôle derrière le dessin comique et l'identifie en tant qu'appartenant au registre comique. La notion de « scripts sociaux » de Smolderen est plus précise car elle suppose non seulement que le lecteur connaisse le gag qui va lui être présenté, mais en plus qu'il maîtrise les différentes étapes codifiées dudit gag.

74. SMOLDEREN, *op. cit.* p. 83.

75. FEUERHAHN, *Traits d'impertinence* p. 20-22.

Conclusion

La première étape de la pratique de la narration graphique par Saint-Ogan et des procédés relevant de la généalogie de la bande dessinée commence dès ses premiers dessins dans la presse pour adultes après la Première Guerre mondiale. Cette pratique est alors marquée par un certain nombre de caractéristiques.

Elle s'inscrit profondément dans une tradition du dessin d'humour venant du XIX^e siècle. Si cette tradition intègre bel et bien des procédés de narration graphique, Saint-Ogan entre dans la profession à une époque où ces procédés ont épuisé leurs potentialités et où le retour au dessin unique s'annonce imminent⁷⁶ après l'effervescence des années 1890 dans le domaine de la bande dessinée de presse. Ainsi, l'attitude de Saint-Ogan face à la narration graphique est en adéquation avec la place de la bande dessinée dans le dessin de presse : il comprend cette pratique comme une variante possible de l'humour graphique, non majoritaire, se déclinant en un large panel de dispositifs, qu'ils mettent en jeu les rapports entre texte et image en plusieurs séquences (en tableaux indépendants ou séquences d'une même histoire), ou qu'ils laissent la part belle à la lecture de l'image seule (cas de la bande dessinée muette). Dans les premiers dessins de Saint-Ogan, la bande dessinée est une variation à partir du modèle du dessin unique et prenant appui sur les besoins d'un comique de situation hérité du siècle précédent. La tradition logocentrique rend difficile de penser et créer des images en séquences comme une formule autre qu'expérimentale.

Au-delà de la tradition, c'est évidemment la contrainte éditoriale qui, par la place limitée laissée aux dessins de Saint-Ogan, le pousse à concevoir une esthétique narrative adaptée à une forme brève et condensée d'humour où l'implicite joue un rôle important. Le terme « d'esthétique » est volontairement choisi pour exprimer l'idée que l'emploi systématique de dessins courts, entre une case et une page, mais dont l'ampleur narrative ne dépasse jamais une dizaine de séquences, n'est pas uniquement le résultat d'une contrainte spatiale liée aux conditions de diffusion des dessins : c'est aussi une esthétique que s'approprie Saint-Ogan (de la même façon que la plupart des dessinateurs de sa génération) pour apprendre à faire passer une idée drôle par le dessin dans un espace court. Il y a dans le respect de la forme brève la poursuite d'une intention expérimentale dont nous venons de voir l'expression à travers la diversité des solutions narratives.

Notre étude a ainsi permis de démontrer qu'en tant que dessinateur de presse, Saint-Ogan fait preuve d'une curiosité qui annonce déjà son goût pour les procédés de la bande dessinée. Le mouvement que nous avons décrit est conforme à l'image d'un Saint-Ogan pris entre la tradition et la modernité. C'est un processus qui comporte deux étapes. Saint-Ogan, en s'intéressant à la narration graphique, va à contre-courant de l'innovation du

76. Il sera effectif dans une branche de la tradition du dessin de presse des années 1940-1950, chez des auteurs comme Chaval et Mose trouvant dans le dessin unique et généralement muet une forme de prédilection.

moment⁷⁷ en allant chercher dans le passé de la bande dessinée des procédés peu adaptés au support désormais dominant. Puis, ayant emmagasiné la variété des procédés de narration graphique, Saint-Ogan s'emploie à les adapter à la forme brève et à en multiplier l'usage, non pour arriver à une forme classique et régulière, mais par jeu humoristique. Son intérêt pour la bande dessinée muette est un des meilleurs exemples d'une curiosité envers les possibilités narratives de l'image.

La capacité d'innovation foisonnante est aussi la limite de Saint-Ogan : il ne parvient pas (mais ne cherche pas) à concevoir et populariser au sein du champ du dessin de presse une forme classique de bande dessinée qui serait le pendant du *comic strip* américain. Les contraintes de l'espace et de la tradition peuvent certes le pousser à l'expérimentation, mais dans le même temps elles lui interdisent d'inventer une forme concurrente qui serait contraire à l'esthétique de la forme brève, qui définit les limites de l'expérience. C'est au sein du champ de la création pour enfants, où la place de la bande dessinée est bien plus importante, qu'il va pouvoir déployer avec plus de force son sens aigu de dispositifs originaux pour raconter en images.

77. La principale innovation dans le champ du dessin de presse de l'entre-deux-guerres que constitue le renouveau du dessin politique, étudié par Christian Delporte (DELPORTE, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération »), prend plutôt appui sur une esthétique de la condensation en une seule image significative pour elle-même et où la donnée narrative demeure très réduite.

Chapitre 8

Les procédés de la narration graphique de Saint-Ogan au service d'un public enfantin (1925-1940)

Nous avons démontré dans le chapitre 2 combien l'intégration de Saint-Ogan dans le champ de la création pour enfants a été pour lui le moteur d'un grand nombre d'évolutions et surtout d'ouvertures à d'autres pratiques que celles du champ du dessin de presse : des supports de diffusion nouveaux, des traditions nouvelles, des médias nouveaux, des genres littéraires nouveaux. . . Elle est aussi le moteur d'évolutions décisives en matière de narration graphique. En effet, si dans le dessin d'humour pour adultes la bande dessinée est globalement minoritaire par rapport au dessin unique, le rapport s'inverse dans le dessin pour enfants : la bande dessinée devient la principale forme à travers laquelle Saint-Ogan dessine pour les enfants devant le dessin unique et bien loin devant l'illustration de romans, ou la publicité.

L'histoire de l'évolution de la pratique de la bande dessinée chez Saint-Ogan est avant tout la compréhension de la façon dont une pratique née au sein du dessin de presse et définie au sein de ce champ culturel par un ensemble de caractéristiques (forme brève, registre comique, expérimentations ancrées dans la tradition) est amenée à muter une fois transposée dans un autre champ possédant ses propres pratiques. L'un de nos objectifs sera de déterminer dans quelle mesure les spécificités du dessin pour enfants ont pu favoriser l'apparition d'une forme de bande dessinée plus stable que les expérimentations du dessin de presse.

Pour comprendre le mouvement de circulation qui intervient au sein de l'œuvre de Saint-Ogan, nous essaierons de répondre à trois questions successives. Tout d'abord, nous déterminerons ce que Saint-Ogan adopte des pratiques de la bande dessinée pour enfants au moment où il s'y consacre, soit au milieu des années 1920. Ensuite, nous décrirons comment il s'approprie les dispositifs narratifs propres à ce champ pour les modifier en

fonction de son expérience de dessinateur de presse. Enfin, il s'agira de comprendre en quoi il réinvestit, aussi, des techniques héritées du dessin de presse mais auxquelles il donne un sens et une ampleur nouvelle.

Replacée dans l'histoire générale de la bande dessinée, l'un des enjeux de notre étude sera d'interroger ce qui, dans les spécificités des œuvres que les adultes destinent prioritairement aux enfants, explique que la bande dessinée y ait connue une évolution différente de celle qu'elle avait jusqu'ici dans le champ du dessin de presse. Est-ce que la bande dessinée pour enfants est la simple continuité de la bande dessinée pour adultes avec des thèmes nouveaux, ou la destination spécifique implique-t-elle des contraintes qui n'auraient pu éclore que dans ce contexte ? L'exemple de Saint-Ogan, parce qu'il est justement à la frontière entre les deux champs, permettra de distinguer ce qui est propre à la bande dessinée pour enfants et ce qui n'est qu'héritage de la bande dessinée pour adultes.

8.1 Un double contexte historique : héritage et nouveaux supports

Le contexte historique de la bande dessinée pour enfants nous renseigne, par ses différences avec la tradition pour adultes, sur l'écart entre les pratiques de Saint-Ogan en matière de narration graphique quand il commence à dessiner pour les enfants et ce qu'il peut ou doit atteindre. Face à cette autre tradition, le dessinateur est amené à approfondir, et surtout adapter son art de la bande dessinée venu de la presse auprès d'un public dont les habitudes de lecture sont différentes.

8.1.1 Autonomisation d'une tradition pour l'enfance (1890-1930)

La bande dessinée française pour enfants de la première moitié du XX^e siècle est connue depuis plus longtemps, à la fois comme panorama¹ et dans quelques études spécifiques sur les œuvres emblématiques de la période². Les études restent toutefois concentrées sur les grandes figures de l'époque ou sur une histoire éditoriale de la presse pour enfants³ et moins sur l'évolution globale des œuvres elles-mêmes ainsi que des auteurs. Par ailleurs, la question du passage historique d'un public à l'autre est généralement tenue pour acquise et rarement interrogée dans ses mécanismes et dans ses conséquences sur l'esthétique du

1. Ainsi le chapitre consacré à l'entre-deux-guerres dans la récente synthèse de Thierry Groensteen se focalise essentiellement sur la bande dessinée pour enfants. Voir GROENSTEEN, *La bande dessinée*, chapitre « D'une guerre à l'autre », p. 36-51.

2. *Tintin* constitue naturellement un sujet inépuisable depuis *Le Monde de Tintin* de Pol Vandromme en 1959 ; mais on peut signaler les études plus récentes consacrées à *Bécassine* (Marie-Anne COUDERC, *Bécassine inconnue*, CNRS éd, 2000) ou encore aux débuts de *Spirou* (PISSAVY-YVERNAULT et PISSAVY-YVERNAULT, *op. cit.*)

3. À l'image de l'ouvrage de Thierry Crépin : Thierry CRÉPIN, « *Haro sur le gangster !* » : *la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954*, CNRS éd, 2001, 493 p..

média. L'histoire de l'entrée de la bande dessinée dans la culture enfantine est pourtant bien celle d'une adaptation réussie et qui a su donner naissance à plusieurs traditions.

Émergence et triomphe de l'histoire en images dans l'édition pour la jeunesse

Le développement de l'histoire en images dans la création pour enfants tient à trois phénomènes éditoriaux successifs qui voient un contenu jusqu'ici présent dans la presse pour adultes toucher un public infantin, de plus en plus nombreux.

Les évolutions de l'imagerie populaire constituent une première étape, autonome du dessin de presse. Le support possède une tradition séculaire, d'abord liée à la diffusion d'images pieuses, mais qui se diversifie au cours du XIX^e siècle, notamment par le dynamisme de la maison Pellerin à Épinal. Les techniques évoluent : la lithographie remplace la gravure sur bois et permet une plus grande liberté dans le dessin. Si, dans la première moitié du siècle, les thématiques de l'imagerie populaire demeurent très codifiées (histoire sainte, répertoire des contes, histoire de France), elles se diversifient à la fin du siècle et commencent à intégrer des sujets comiques proches des bandes dessinées diffusées dans la presse adulte⁴. La destination de l'imagerie populaire est problématique : si une partie de la production est bien spécifiquement destinée aux enfants, la notion même de « populaire » implique une diffusion large, aux enfants comme aux adultes. La confusion entre le public populaire et le public infantin est par ailleurs fréquente au cours du XIX^e siècle ou « le peuple » (pris dans un sens dégradant, par opposition aux élites culturelles) est considéré comme mineur, politiquement ou culturellement⁵. Néanmoins, il est généralement admis par les historiens que le dynamisme de l'imagerie enfantine à partir du Second Empire succède à un relatif abandon par le public adulte de l'imagerie populaire traditionnelle : un transfert de public a lieu pour un objet culturel qui se maintient encore pour quelques décennies⁶. L'imagerie populaire est bien le premier vecteur de circulation d'histoires en images pour les enfants jusqu'aux années 1880, mais c'est aussi un support en nette perte de vitesse à la fin du XIX^e siècle.

L'imagerie populaire subit en effet à cette date la concurrence de la presse pour enfants qui, à la recherche de nouveaux contenus, intègre elle aussi des histoires en images. Si, comme le souligne Camille Filliot, ce type de contenu est présent dans quelques publications dès le milieu du siècle⁷, c'est à partir de 1887 que les éditeurs spécialisés commencent

4. Les éditeurs de l'imagerie populaire recrutent les grands noms de la caricature, comme a pu le montrer Filliot pour les années 1880-1900. La conséquence logique en est le réemploi d'histoires en images classiques de la presse sur cet autre support (FILLIOT, *op. cit.* p. 198 et 210).

5. Filliot cite pertinemment Rodolphe Töpffer comme un des tenants de cette assimilation dès les années 1830 (*ibid.* p. 191).

6. Nicole GARNIER-PELLE et Maxime PRÉAUD, dir. *L'imagerie populaire française, Tome II : Images d'Épinal gravées sur bois*, Éd. de la Réunion des musées nationaux/Bibliothèque nationale de France/distrib. Seuil, 1996 p. 12.

7. Elle cite notamment les *Défauts des enfants* de Bertall qui paraissent à partir de 1857 dans *La Semaine des enfants*. Elles s'inspirent largement du genre littéraire de l'historiette édifiante (FILLIOT, *op. cit.* p. 123).

à diversifier leur contenu graphique⁸. Les premiers à le faire sont les éditeurs scolaires, portés par la dynamique de l'enseignement par l'image⁹. C'est le cas de Hachette, qui accueille dès 1887 Christophe dans sa publication *Mon Journal*, fondée en 1881 et optant pour une ligne éditoriale plus récréative que d'autres revues ; en 1889, c'est au tour d'Armand Colin de publier *Le Petit Français Illustré*, elle aussi dominée par la personnalité de Christophe et cherchant la distraction de l'enfant¹⁰.

Le succès des publications de Hachette et Armand Colin va inciter d'autres éditeurs, plus populaires, à concevoir des revues où la bande dessinée est un contenu central, voire unique. Le principal est Arthème Fayard (*La Jeunesse illustrée* en 1903, *Les Belles Images* en 1904), puis Tallandier (*Le Jeudi de la Jeunesse* en 1904), rapidement suivi par la Société Parisienne d'Édition des frères Offenstadt (*Le Petit Illustré* en 1904, *L'Épatant* en 1908, *Fillette* en 1909). La vague de création de titres abondamment illustrés continue de toucher les milieux plus catholiques et bourgeois, comme l'éditeur Gautier-Languereau (*La Semaine de Suzette* en 1905)¹¹.

Du *Petit Français illustré* à *La Jeunesse illustrée*, l'accroissement de la place prise par les histoires en images dans la presse pour enfants est très nette¹² : vers 1890, Christophe est encore le seul dessinateur de son journal, à raison d'une page par semaine ; dans *La Jeunesse illustrée* en 1903, les histoires en images occupent au moins la moitié du journal¹³. Enfin, les différentes publications des frères Offenstadt, très bon marché, se composent presque uniquement de bandes dessinées aux couleurs vives. La course éditoriale de l'entre-deux-siècles a entraîné la diffusion massive d'histoires en images auprès des enfants dans le contexte de la conquête d'un nouveau public. Les décennies 1890-1900 coïncident en effet avec l'apparition d'une presse populaire pour la jeunesse, tandis que survivent et s'adaptent les titres de la presse bourgeoise. Dans ce créneau plus traditionnel, *La Semaine de Suzette* est un des premiers à se lancer sur l'argument d'une forte présence d'illustrations de qualité¹⁴.

8. Les quelques bandes dessinées publiées dans la presse enfantine avant les années 1880 sont minoritaires. L'image est présente dans la presse enfantine avant cette date, mais comme illustration d'un texte, ou en rarement pour raconter une histoire (*ibid.* p. 122-123).

9. RENONCIAT, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle* p. 76. L'auteur rappelle que certains pédagogues, comme Victor Duruy, promeuvent dès les années 1860 le développement d'une imagerie pédagogique. Mais c'est Jules Ferry qui, à travers ses réformes scolaires, « initie une réflexion d'envergure sur la nature, les usages et l'esthétique des images d'enseignement ».

10. Colin commence à publier des histoires en images à la même époque dans une autre de ses publications, *Le Journal de la Jeunesse*, plus ancienne (1873).

11. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 27-28.

12. À l'appui de cette constatation, on peut reprendre les calculs de Thierry Groensteen (*ibid.* p. 28) : « À titre d'exemple, elles occupent six à huit pages sur les seize que comptent *Le Bon Vivant* (sous-titré « journal humoristique de la famille »), sept ou huit sur les douze que composent *La Jeunesse illustrée*. »

13. RENONCIAT, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images "à la française" » p. 37-38.

14. Comme dans la série *Bécassine* à partir de 1905 qui, quoiqu'encore très bavarde, laisse une place importante à la narration par l'image.

Dès les débuts de cette presse illustrée, les séries paraissant dans les périodiques sont ensuite publiées sous forme d'albums (voir les albums de Christophe chez Armand Colin dès 1893), mais il s'agit avant tout d'albums destinés aux étrennes¹⁵. Durablement, l'histoire en images pour enfants demeure un contenu de presse et la parution d'albums ne se systématisent qu'après la Première Guerre mondiale pour certaines séries à succès comme *Bécassine* (éditions Gautier-Languereau en albums à partir de 1913) et *Les Pieds Nickelés* (SPE à partir de 1915). La majorité de la production reste cantonnée à la presse spécialisée. Les journaux pour enfants qui apparaissent dans l'entre-deux-guerres prennent bien soin de donner une place importante aux histoires en images, comme *Cœurs Vaillants* qui publie *Tintin* dès l'automne 1930, et *Benjamin* dont le dessinateur vedette est Joseph Pinchon, le créateur de *Bécassine*. L'histoire en images est le dénominateur commun de la presse enfantine de l'entre-deux-guerres, toutes confessions confondues.

Il est intéressant de constater qu'à la stagnation de la bande dessinée dans la presse adulte répond son arrivée massive dans la presse enfantine¹⁶. Nous ne pouvons établir jusqu'à quel point les deux phénomènes sont liés, mais au moins sont-ils concomitants. Il semble que durant ces années se produit un retournement essentiel qui fait de l'image un élément majeur de la culture enfantine. De fait, c'est dès le milieu du XIX^e siècle que, par l'imagerie populaire, les enfants s'accoutument à la lecture de dessins en séquences. Mais la Belle Époque est une période de spécialisation de cette production d'images séquentielles vers la jeunesse. L'acceptation progressive de l'image pour l'enfant par les milieux pédagogiques accélère sans doute encore ce glissement culturel. L'enfant dispose de toute une gamme de supports incorporant des images et du texte dans des combinaisons différentes, pour la plupart au service de la narration. Ce phénomène est particulièrement flagrant lorsque, dans *La Semaine de Suzette*, des récits très illustrés comme *Nane* cohabitent avec des histoires en images très écrites comme *Bécassine*. La frontière entre les deux reste floue et favorise sans doute la diversification des œuvres¹⁷. Certains auteurs évoluent nettement à la croisée de l'histoire en images, du roman illustré et de l'album, tel Benjamin Rabier. Le contexte de dynamisme en faveur de l'image dans le récit est tout à fait propice au développement de la bande dessinée pour enfants.

15. FILLIOT, *op. cit.* p. 66.

16. Ce qui fait dire à Camille Filliot dans son introduction qu'à partir de 1905, « la bande dessinée change de paradigme et entre dans l'ère des illustrés pour enfants » (*ibid.* p. 20). Si l'affirmation est en partie contestable, ne serait-ce parce que le changement est plus progressif, et parce que les illustrés pour enfants diffusent de la bande dessinée avant 1905, il est vrai qu'un processus d'inversion s'observe à partir du début du XX^e siècle et que le dynamisme en matière de narration graphique semble avoir changé de champ, du dessin de presse à la création pour enfants.

17. La frontière, pouvons-nous ajouter, est aussi créée *a posteriori* au regard des évolutions du récit en images en deux branches, l'album et la bande dessinée. Mais la proximité de contenus au sein d'un même journal nous invite à penser que la distinction entre les deux n'était alors pas si nette.

L'autonomisation d'une forme de bande dessinée à partir du modèle adulte

Du point de vue des dispositifs, quelle a été l'influence de la presse enfantine sur la bande dessinée en général avant 1925 ? L'héritage de l'imagerie populaire est une première donnée à considérer. Historiquement, l'imagerie populaire développe son propre dispositif narratif dès le début du XIX^e siècle. Ce principe, qui se généralise dans l'imagerie Pellerin d'Épinal durant la première moitié du siècle, est celui d'une segmentation des images dans plusieurs compartiments, décrite ici par Filliot : « Les images sont alors distribuées de manière régulière, en une succession de douze, seize ou vingt images strictement encadrées, organisées en trois, quatre ou cinq rangées. »¹⁸. Pour l'auteur, ce dispositif se distingue de celui de la bande dessinée de presse par une forte séparation entre les différents éléments : soit entre le texte et le dessin, soit entre les différentes vignettes, qui apparaissent comme des éléments autonomes. Une rupture se produit dans l'imagerie populaire à partir des années 1880 : les éditeurs, face à la concurrence de la presse enfantine, vont faire appel à des dessinateurs reconnus de la presse adulte¹⁹. Pour Filliot, cette rupture est double : « l'évolution de la mise en page s'accompagne d'une diminution du développement narratif grâce à quoi les histoires gagnent en fluidité »²⁰.

La presse illustrée pour enfants de la fin du XIX^e siècle hérite de cette dualité de l'imagerie populaire, prise entre deux traditions : d'un côté le dispositif traditionnel, très segmenté pour des récits denses, et de l'autre le dispositif plus fluide des gags courts venu de la presse. Le dispositif du quadrillage de cases égales, où chacune est suivie d'un texte relativement long, est bien celui qui va se généraliser, par exemple chez Christophe. Le texte n'est d'ailleurs pas composé de dialogues mais d'un récitatif à l'écriture très soignée²¹. Comme le souligne Annie Renonciat à propos des histoires en images du magazine Arthème Fayard²², le modèle de la grille avec texte sous l'image est largement privilégié, notamment pour ses valeurs pédagogiques et traditionnelles. L'explication pédagogique n'est toutefois pas la seule, et il faut admettre que la généralisation de ce dispositif est aussi liée à son succès commercial. Les histoires paraissant dans le populaire *L'Épatant*,

18. FILLIOT, *op. cit.* p. 170. Le processus a initialement été identifié par Annie Renonciat (RENONCIAT, « Petit Poucet dans la jonchée des feuilles, destins d'un conte dans l'imagerie populaire »).

19. Notamment dans la série « Aux Armes d'Épinal » qui emploie Rabier, Robida, Steinlein, Caran d'Ache (Annie RENONCIAT, « Imagerie d'Épinal, de l'imagerie populaire à l'imagerie enfantine », dans : *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, sous la dir. d'Isabelle NIERES CHEVREL et Jean PERROT, Éd. du Cercle de la librairie, 2013 p. 512).

20. FILLIOT, *op. cit.* p. 177.

21. Il faut prendre le terme « soignée » au sens large, et en fonction du public visé : chez Christophe, le texte est très littéraire, drôle en lui-même et poétique ; chez Forton dans *Les Pieds Nickelés*, l'usage de l'argot est, à sa manière, savamment étudié et rend l'histoire très vivante.

22. RENONCIAT, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images "à la française" » p. 41-42.

que l'on ne peut guère créditer de volontarisme pédagogique, suivent le même format²³. De même, les bulles sont exclues la plupart du temps. De fait, le poids de la tradition logocentrique impose une séparation stricte des rôles entre l'image, qui montre, et le texte, qui raconte. Durant les années 1890-1910, le dispositif de mise en page de la bande dessinée pour enfants s'autonomise de son aîné pour adultes en une tradition qui lui est propre et que nous interprétons comme une hybridation entre le dispositif de la bande dessinée de presse et les formats contraints par l'industrialisation de l'imagerie populaire.

Toutefois, dès les années 1910, les formes des bandes dessinées commencent à se diversifier, en particulier sous l'impulsion de Joseph Pinchon. Dans *Bécassine*, il innove en brisant le carcan de la grille et en portant une attention particulière à la composition de la page en dessins « flottants » sans séparation. Il emploie des audaces de composition jusque-là réservées à la bande dessinée pour adultes. L'évolution à l'œuvre chez Pinchon est une recherche formelle sur la place respective du texte et de l'image, sans doute favorisée par la cohabitation dans une même revue de dispositifs texte/image très différents, du roman illustré à la bande dessinée. Puis, à partir de 1921, sa série *Frimousset* dans *L'Écho de Paris* (puis dans *Benjamin*) est parmi les premières séries régulières à écarter le principe du texte sous l'image au profit d'une réplique sortant de la bouche des protagonistes (sans bulles, dans le cas de *Frimousset*). Saint-Ogan a pu être en contact avec Pinchon par l'intermédiaire de Jean Nohain, scénariste de *Frimousset*, et ainsi être sensibilisé à cette ouverture formelle de la bande dessinée pour enfants. Dans une moindre mesure, les publications de la SPE bénéficient également, dans les années 1920, de plus de souplesse dans leur format, les cases adoptant une longueur variable et les bulles étant ponctuellement employées en surplus du texte sous l'image²⁴.

D'une façon générale, le tournant des années 1920 et 1930 qui voit le succès d'Alain Saint-Ogan est celui d'un renouvellement timide mais réel et définitif des codes graphiques de la bande dessinée pour enfants. Les deux évolutions les plus notables sont l'apparition de la bulle comme substitut du texte sous l'image, ayant une influence dans l'action (et non plus comme complément dialogué), et l'abandon progressif de la grille au profit d'une « mise en case » beaucoup plus souple, dictée par les aléas du dessin. Il ne faut pas voir comme unique cause de cette évolution l'apparition de séries américaines pour enfants à partir de la fin de la décennie 1920 dans la presse enfantine. Mais, sans nul doute, ces nouveaux modèles qui se vendent bien accélèrent l'évolution ; les titres publiés à partir de 1934 par l'agence Opera Mundi) de Paul Winkler font cohabiter bandes américaines importées et séries françaises. Une fusion se produit alors au sein de la tradition française.

23. Il serait intéressant de savoir jusqu'à quel point cette grille était imposée par l'éditeur. L'étude des illustrés Fayard par Annie Renonciat montre que l'influence de l'éditeur était primordiale dans la mesure où toutes les histoires obéissaient au même modèle.

24. Là encore, le sujet mériterait d'être creusé, mais on aurait tort de séparer une bande dessinée destinée à un public bourgeois, conservatrice dans ses formes, et une bande dessinée populaire plus audacieuse ; au contraire, les innovations esthétiques ont plutôt eu lieu dans les titres des élites tandis que les illustrés populaires respectaient des règles anciennes, jusqu'à être remplacés par d'autres illustrés populaires modernes.

Saint-Ogan intervient dans le champ culturel de l'enfance au moment même où les histoires en images connaissent le passage d'un modèle à l'autre.

Une tradition contre la lecture de l'image seule

Si la question des rapports texte/image est si forte dans l'histoire en images pour enfants, c'est parce qu'elle cristallise les débats sur la « nocivité » de la bande dessinée pour les enfants dans la première moitié du XX^e siècle. Une tradition importante de pédagogues postule à la fois que l'image est trop complexe et polysémique pour être comprise sans l'aide du texte par les enfants, et dans le même temps qu'il n'y a de vrai apprentissage de la lecture que pour la lecture du texte, la lecture de l'image ne pouvant être qu'un « complément »²⁵.

Lorsqu'elle étudie quatre « maîtres » de la bande dessinée européenne pour les enfants des années 1890-1920²⁶, Annie Renonciat souligne l'absence d'un langage purement visuel, phénomène qu'elle relie à l'importance du travail sur le texte :

« Contrepartie de l'importance accordée au texte, le développement d'un langage véritablement visuel - variations des formes, des plans, des cadrages, des enchaînements et des combinaisons d'images, etc. - est resté limité. Dans ce domaine, le souci des artistes semble avoir surtout porté sur la lisibilité des images auprès de leurs jeunes lecteurs. »²⁷

De fait, les décennies en question poursuivent des réflexions très poussées de la part des pédagogues sur la lisibilité de l'image pour enfants présente dès les années 1880. Les critères de lisibilité sous-entendent que l'image pour enfants est une image spécifique. Le dessin pour enfants doit recourir au dessin linéaire, éviter les modelés et l'insistance sur la perspective. Les catholiques ajoutent à ces recommandations un rejet de la caricature, considérée comme une offense à la création divine²⁸. Finalement, ce qui compte dans l'image pour enfants est « la lecture de l'idée plus que la jouissance de l'image ».

Quelles conséquences de ces réflexions pour la perception des histoires en images par le public ? Dans la tradition occidentale, le texte est premier et l'image un complément. Dans les dispositifs de bande dessinée qui en découlent, le verbal participe activement,

25. Nous retrouvons ici, une fois encore, la domination du texte sur l'image dans la tradition occidentale. L'image est par exemple accusée de « freiner l'accès à la pensée abstraite », que seul le texte peut transmettre. C'est ce qui explique la réticence originelle des pédagogues face à l'image (RENONCIAT, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle* p. 65).

26. Respectivement Christophe, Antonio Rubino, Stuart de Carvalhais et Mary Tourtel dans *idem*, « Maîtres de la bande dessinée européenne » p. 47.

27. *Ibid.* p. 2.

28. *Idem*, « L'art pour l'enfant, actions et discours, du XIX^e siècle aux années 1930 » p. 213-214.

voire de façon centrale, à la mise en scène du récit²⁹. D'où une déperdition de l'originalité visuelle et un tabou autour de la lecture de l'image seule (sans texte), comme le soulignait Annie Renonciat à propos de Christophe, Rubino, Tourtel et de Carvalhais. Cette conception se lit en creux chez les pédagogues critiques de la bande dessinée. Ils s'attaquent tout particulièrement à l'omniprésence de l'image face au texte : c'est là le reproche qui sera adressé aux illustrés pour enfants tout au long de la première moitié du XX^e siècle, de l'abbé Bethléem jusqu'aux rapports de la commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance, dans les années 1950. Pour Mathilde Leriche, par exemple³⁰, l'abandon du texte sous l'image apparaît comme l'ultime défaite ; une de ses remarques est caractéristique d'une impossibilité à concevoir la lecture de l'image seule : « *Hurrah!* ne donne que des histoires illustrées avec légendes mêlées aux dessins. »³¹. Lire l'image n'est pas lecture, ou une lecture paresseuse qui ne peut rien apporter intellectuellement. Ce qu'explique Rosie Maurel à propos des bandes américaines : « Le texte est à peu près inexistant car il est à peine français et d'une platitude invraisemblable. Leur lecture ne demande aucun effort de réflexion, ces bandes flattent la paresse des enfants. »³². De l'attitude des pédagogues³³, on peut déduire leur point de vue : la prédominance de l'image dans les livres et journaux pour enfants les écarte d'une vraie lecture, celle du texte, indispensable à un âge où ils apprennent justement à lire. En outre, cette attitude témoigne d'une vision de l'enfant comme hyper-sensible³⁴ à ses lectures et incapable de discerner seul le bon et le mauvais. Une vision ancrée dans cette époque d'émergence de la psychologie infantile comme discipline scientifique.

Quel est l'impact de ce mode de pensée dans l'édition de bande dessinée pour enfants ? Il est réel, et le format du texte sous l'image domine jusqu'aux années 1930. Un exemple nous est donné par la mise en album du *comic strip* de Walt Disney *Mickey* par les éditions Hachette dans les années 1930. Lorsque la grande maison d'édition adapte en album (un modèle français) les aventures de la célèbre souris, elle pratique une suppression systématique des bulles³⁵. Mieux, les bulles se trouvent remplacées par un texte sous l'image.

29. Il faut revenir là encore au XIX^e siècle tel qu'étudié par Camille Filliot : pour elle, le transfert de la bande dessinée dans la presse infantile interrompt momentanément les audaces formelles et narratives du genre. L'image n'étant plus « le point d'ancrage essentiel de la narration », le relais étant pris par le texte (FILLIOT, *op. cit.* p. 122).

30. Nous reprenons, dans les lignes qui suivent, le raisonnement de Thierry Crépin (CRÉPIN, *op. cit.* p. 233).

31. LERICHE, *op. cit.* p. 195.

32. MAUREL, Rosie. « Les journaux "d'enfants", les moins de dix ans y trouvent ce qui est interdit au moins de seize ans » dans *Le Populaire*, 16 décembre 1947, p. 2.

33. Cette attitude de rejet de la bande dessinée domine dans les milieux pédagogiques au moins jusqu'aux années 1970. À ce propos, voir MORGAN, *Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique. 1830-1970*.

34. CRÉPIN, *op. cit.* p. 227.

35. Ces observations ont été réalisées par Annie Renonciat lors de son séminaire sur l'image pour l'enfant à l'université Paris 7, que nous avons suivi durant l'année scolaire 2009-2010.

On ne pouvait trouver meilleure traduction du poids d'une tradition chez des éditeurs³⁶. Or, comme le démontre Annie Renonciat, il n'y a pas simple substitution des bulles par un texte sous l'image dans la mesure où, d'une part, le texte sous l'image ne reprend pas strictement le dialogue des bulles, et, d'autre part, vient s'ajouter un « récitatif » qui précise un certain nombre d'éléments absents de l'image seule. Ces précisions semblent avoir été ajoutées pour accompagner la compréhension de l'image par l'enfant, sous-entendant qu'il ne puisse pas comprendre les subtilités du dessin.

Singulièrement, les pédagogues raisonnent en fonction de la conception « ancienne » des bandes dessinées avec texte sous l'image et rejettent une forme sans texte sous l'image qui, de surcroît, leur apparaît comme non-française. La dimension nationale de cette forme est d'autant plus essentielle qu'elle s'oppose aux bandes américaines. Le poids de la tradition logocentrique, qui refuse à l'image seule la possibilité de retranscrire une pensée et un récit, joue beaucoup sur le maintien de cette tradition.

8.1.2 L'évolution décisive des dispositifs narratifs chez Saint-Ogan

Deux des caractéristiques de la tradition de la bande dessinée pour enfants apparaissent comme décisives et susceptibles d'influencer les choix de Saint-Ogan dans son passage de la presse adulte à la presse enfantine. D'une part les conditions éditoriales sont complètement différentes pour les bandes dessinées qui disposent d'une surface de plus en plus importante à mesure que les décennies avancent. D'autre part la tradition de l'image pour enfants est en plein débat autour de la possibilité pour l'enfant de lire l'image seule, et de l'éventuelle nocivité de la bande dessinée. Comment Saint-Ogan va-t-il adapter sa pratique de dessinateur de presse à ce nouveau contexte si différent ?

Saint-Ogan à l'école du dessin pour enfants

Saint-Ogan n'arrive pas d'emblée à concevoir un dispositif stable de bande dessinée. Il passe par plusieurs étapes entre 1925 et 1930 qui témoignent de sa perception de la tradition, et de son rôle dans l'évolution des formes de la narration.

Quelques dessins réalisés par Saint-Ogan durant sa jeunesse, avant la Première Guerre mondiale, peuvent nous servir d'introduction et témoigner de sa sensibilité précoce aux formes traditionnelles de la bande dessinée pour enfants. Il publie dans *Ma Récréation* six histoires en images de courte envergure (respectivement trois en trois cases, deux en six cases et une en douze cases ; voir fig. 171). Cet hebdomadaire parisien apparut en 1910, au contenu proche des illustrés de Fayard (*Les Belles Images...*) mais dans un format plus réduit, publié des dessinateurs dont on retrouve la signature dans les autres illustrés : Jean d'Aurian, Le Rallic, Nadal... Il s'inscrit pleinement dans la nouvelle mode des illustrés de divertissement où les histoires en images, à suivre ou en récit complet. Il est à mi-chemin

36. Poids d'autant plus étonnant qu'Hachette publie, en même temps, les aventures de *Zig et Puce* en conservant les bulles. Pourquoi cette différence de traitement ?

entre l'édition bourgeoise, dont il reprend en partie l'aspect (notamment le bandeau-titre de *La Semaine de Suzette*) et l'édition populaire par son tarif très bas (cinq centimes le numéro³⁷). La mère de Saint-Ogan y publie quelques récits, ce qui peut expliquer la présence de notre dessinateur qui n'a que 17 ans lorsqu'il publie dans *Ma Récréation* en 1913-1914. Ses histoires courtes reprennent la forme canonique des histoires en images de l'époque : une suite de cases de taille identique avec récitatif sous l'image (fig. 195 du 14 juin 1913)³⁸. Le tout raconte une anecdote comique relativement peu originale.

Lorsqu'il s'intéresse davantage au public enfantin, Saint-Ogan pratique encore une forme de mimétisme qui le conduit à s'adapter aux codes du journal qui le publie. Ainsi, il conserve le modèle du texte sous l'image dans *La Semaine de Suzette* (fig. 172 et fig. 173). En revanche, on remarque que la séparation en cases a disparu, ce qui offre à Saint-Ogan la possibilité d'exploiter le blanc du papier et de se concentrer sur les figures. Chaque séquence peut ainsi faire varier sa dimension. Les histoires qu'il publie dans *La Semaine de Suzette* entre 1925 et 1927 utilisent trois dispositifs différents.

La série à suivre *Tienette fait du cinéma* reste très proche de la tradition de l'histoire en images pour enfants. Elle peut ainsi faire penser à une Bécassine en miniature et à la mise en page moins travaillée, dans sa complémentarité indispensable entre des images en couleurs et un texte très écrit, dépourvu de dialogue, qui prend complètement en charge la narration (« Attention ! On lâche Raveau ») et joue sur des changements de tonalité, comme l'ironie de la dernière séquence : « le roi du désert évite la chasserresse et regagne sa niche au plus vite »³⁹.

Les épisodes qui composent la série *Mique et Trac* suivent un schéma différent. D'une part les images sont plus expressives et Saint-Ogan fait appel ici à des techniques de narration graphique et de représentation des mouvements qu'il a pu utiliser dans ses dessins de presse (ainsi la représentation d'objets en suspension dans la case 6). D'autre part, la complémentarité texte/image est plus équilibrée, le dessin permettant largement de comprendre l'action tandis que le texte, cette fois presque entièrement dialogué, apporte moins d'informations.

Saint-Ogan réalise également quelques fables animalières muettes qui semblent directement inspirées des dessins de Benjamin Rabier pour cette même *Semaine de Suzette* (voir fig. 174). Cette fois, plus encore que pour *Mique et Trac* (avec en commun le modèle narratif de l'espièglerie animalière), la narration passe uniquement par la compréhension de l'image et par un découpage précis du mouvement en séquences.

Le passage de Saint-Ogan par *La Semaine de Suzette* se caractérise, du point de la vue de la narration de bande dessinée, par une relative liberté de choix en ce qui concerne

37. Ce tarif est celui de *L'Épatant* des frères Offenstadt, alors que *La Semaine de Suzette* coûte trente-cinq centimes.

38. Le principe comique du gag employé ici (un homme qui court après son chapeau envolé accomplit une action d'éclat sans le faire exprès) est repris par Saint-Ogan dans la seconde planche de *Zig et Puce* ; voir fig. 99.

39. Il est d'ailleurs possible que Saint-Ogan ne soit pas l'auteur du texte.

les places respectives du texte et de l'image dans la conduite du récit. On dirait, pour reprendre un mode d'analyse groensteenien, que dans *Mique et Trac*, le texte est dans un rapport de suture avec l'image⁴⁰ : il a pour fonction de nouer des liens entre les vignettes (ainsi la fin de la vignette 4 « Et Mique jure de se venger » annonce le déroulé des vignettes suivantes). Il remplit une fonction purement informative. En revanche, dans *Tienette fait du cinéma*, le texte est beaucoup plus essentiel et remplit une fonction d'ancrage : il guide le lecteur dans la compréhension de l'image et précise, par exemple, le propos que tient Tiennette à ses amis dans la vignette 3, propos inintelligible autrement.

Dans les deux cas, le texte relève d'une instance narrative que l'on peut appeler « récitant »⁴¹ : un narrateur extérieur au récit, non identifié, qui porte un commentaire sur les images. Nous l'avons déjà croisé dans les dessins de presse pour adultes dans des « séquences d'action commentées » et, déjà, nous l'avons identifié comme archaïque au sens où il s'agit d'une forme de conduite du récit fréquente dans la bande dessinée du XIX^e siècle.

Une modification majeure pour les littératures dessinées pour enfants : la posture du récitant

Il est significatif que les hésitations de Saint-Ogan dans le dessin pour enfants portent justement sur la présence ou non d'un récitant. Dans le dessin de presse pour adultes, la présence d'une légende dialoguée fait partie de la tradition et ne présente aucun caractère problématique. Ce n'est pas le cas dans la littérature pour enfants. L'analyse que dresse Christian Poslaniec de l'instance narrative dans la littérature de jeunesse peut utilement nous éclairer sur ce point⁴². À partir d'un corpus de livres pour enfants, l'auteur détermine six postures de narrateur (avec les combinaisons suivantes : intradiégétique/extradiégétique, implicite/explicite, interpellant/non-interpellant). Il en ressort que la posture la plus présente est celle du « narrateur caché », extradiégétique, implicite et non-interpellant⁴³. Un phénomène particulièrement marqué dans la période qui nous intéresse (1919-1975) : cette période semble privilégier un narrateur omniscient, implicite, peu interventionniste et non-identifié, qui simplifie au maximum la narration. La fonction de ce narrateur serait alors de dissimuler le fossé entre un narrateur adulte et l'enfant lecteur, sans pour autant le supprimer. Il s'oppose au narrateur-conteur où l'adulte se dévoile, intervient fréquemment, en héritier d'une tradition de lecture oralisée, où le narrateur est explicitement identifié par le public. Dans le cas de la littérature enfantine, ce jeu d'absence/présence du narrateur est surdéterminé par l'importance de l'intention

40. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 155-159. Groensteen s'appuie ici sur les fonctions de l'image face au texte telles qu'établi par Barthes, qu'il complète par sa propre analyse et celle de Benoît Peeters.

41. *Idem*, *Bande dessinée et narration* p. 95-98.

42. Christian POSLANIEC, *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997.

43. *Ibid.* p. 125-127 et 129-135.

éducative de la part des adultes⁴⁴.

La posture narrative dominante décrite par Christian Poslaniec (aussi appelée « position tutélaire ») nous intéresse comme voie d'interprétation des transformations à l'œuvre chez Saint-Ogan. Si la narration graphique est éludée par Christian Poslaniec, son analyse de l'auteur nous intéresse parce qu'elle replace l'instance narrative dans le contexte historique de l'évolution des attentes de l'adulte envers l'enfant et de l'évolution de l'image de l'enfant-lecteur. La question qui se pose aux auteurs est de savoir s'ils accompagnent la lecture de l'enfant en doublant la narration par un narrateur généralement non-identifié : c'est le récitant, omniprésent dans *Tienette fait du cinéma* et surtout porteur d'une narration active que l'on peut interpréter comme la voix du conteur qui présente l'histoire à l'enfant et intervient. Il s'agit alors d'un récitant qui opte pour une posture fermée, proposant son interprétation de l'image. Les histoires en images imitent directement des usages de l'époque où la voix accompagne l'image et où l'enfant ne lit pas son journal seul. Le processus ne signifie en rien une autonomie ou une prééminence du texte sur l'image : l'image est tout aussi « lue » que le texte. Par exemple, dans l'épisode de *Tienette* (fig. 173), elle insiste utilement sur l'état délabré de Raveau, mais elle est aussi plus ou moins interprétée en fonction du texte. Cette importance du récitant dans le cas de la bande dessinée pour enfants explique notamment le gouachage des bulles de *Mickey*, remplacées par un texte sous l'image : le relais des dialogues est pris par un récitant⁴⁵.

Quand il crée *Zig et Puce* en 1925, Saint-Ogan s'adapte au modèle de *Bicot* avec une narration à bulles⁴⁶. À partir de 1927, il y a suppression de l'instance du récitant dans les bandes dessinées de Saint-Ogan. Cette évolution est majeure dans la mesure où elle va à l'encontre d'une tradition esthétique puissamment ancrée, où le récitant venait commenter les images. Outre dans *Bicot*, Saint-Ogan a pourtant perçu les possibilités ouvertes par cette suppression dans *Frimousset* de Pinchon et Jean Nohain, où le dialogue mis en bulle est déjà présent. Or, la bulle n'est pas le seul symptôme de suppression du récitant : une légende uniquement dialoguée, sans aucune intervention du récitant (que ce soit pour commenter l'image subjectivement ou pour donner des informations de régie) est aussi la traduction d'une suppression du récitant. Ces dessins uniquement légendés, sans récitant, sont justement ceux qu'il produit pour la presse adulte. En effet, l'une des caractéristiques des dessins de presse de Saint-Ogan est de ne comporter que du dialogue, et pas de texte

44. Christian Poslaniec montre très justement qu'une intention éducative ne détermine pas nécessairement une narration fermée et explicite : l'implicite peut aussi s'avérer éducatif. À partir de cette judicieuse observation, les analyses de Christian Poslaniec sont toutefois en partie biaisée par une définition de la littérature pour enfants qui ne peut être que didactique ou artistique, le reste relevant d'une littérature commerciale sans valeur littéraire ou « aseptisée », pour reprendre le terme précis employé. C'est grâce, ou à cause, de ce biais, que son étude de l'instance narrative met le doigt sur le lien fort entre les modalités narratives choisies par les auteurs et la tradition pédagogique de la littérature pour enfants.

45. Et, comme le montre l'exemple de *Mickey*, la lecture de l'image s'en trouve considérablement modifiée : nous ne sommes plus face à la même œuvre.

46. *Bicot* et *Zig et Puce* sont publiés côte à côte dans *Dimanche-Illustré*, une proximité qui explique la « contamination » du second par le premier. Voir fig. 218.

supplémentaire du type des « didascalies » théâtrales⁴⁷. La conception d'une narration sans récitant, contraire à la tradition de la bande dessinée pour enfants, lui vient à la fois de quelques modèles de bandes dessinées pour enfants et directement de sa pratique de dessinateur pour adultes.

La posture du récitant est bel et bien le premier critère narratif que Saint-Ogan contribue à faire évoluer⁴⁸. L'occasion lui est donnée de dépasser définitivement le modèle français de la vignette avec texte sous l'image et d'utiliser la bulle, ce qu'il n'aurait peut-être pas pu faire à la fin des années 1920 dans un journal pour enfants mais qu'il peut faire dans un hebdomadaire familial. Une fois de plus, il n'y a pas lieu d'établir une hiérarchie entre les deux. Mais, chronologiquement, l'emploi de la bulle au milieu des années 1920 lui permet de renouveler les dispositifs narratifs de l'histoire en images en supprimant le récitant, ou en le réduisant à la portion congrue⁴⁹. Cette solution est moins dictée par un esprit d'innovation que par l'influence du support de publication. Ce phénomène s'observe déjà lorsqu'il participe à *Ma Récréation* et à *La Semaine de Suzette*, ce qui nous fait dire que Saint-Ogan est moins un novateur qu'un opportuniste ouvert à toutes les possibilités et dépourvu de dogmes esthétiques.

8.1.3 Dessiner pour les enfants : une contradiction avec l'esthétique de la forme brève ?

Néanmoins, si le modèle du dessin de presse pour adultes a pu inspirer une évolution narrative importante au sein de l'histoire en images pour enfants, d'autres facteurs interviennent pour différencier les deux champs, notamment la place de la tradition de la forme brève dans le dessin de presse.

Double incompatibilité de la forme brève

L'esthétique de la forme brève est doublement incompatible avec la tradition du dessin narratif pour enfants, compte tenu des critères esthétiques et éditoriaux déjà perçus.

La première incompatibilité concerne l'esthétique de l'histoire en images pour enfants que nous avons caractérisée par l'importance donnée au récitant, et le refus, de la part des pédagogues mais aussi des revues populaires, de laisser à l'enfant le droit de percevoir l'image seule. L'adulte doit être présent à la fois pour guider l'enfant vers une « bonne » lecture, et pour aider le déchiffrement de l'image. Or, l'esthétique de la forme brève, dans son versant comique qui est celui du dessin de presse pour adultes, est au contraire

47. Exception faite du titre, qui peut remplir ce rôle.

48. Isabelle Nières remarque que le passage du narrateur externe à une narration « interne » est une progression générale de la littérature enfantine depuis le XVIII^e siècle qui accompagne le retrait de l'intention didactique frontale (NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 118-119).

49. Paradoxalement, le récitant reviendra plus tard dans *Zig et Puce*, mais pour occuper des fonctions minimales de régie.

marquée par l'omniprésence d'une lecture implicite visant à créer une connivence avec le public. Ce qui est drôle dans le gag ne se lit pas d'emblée, mais par rapport à un réservoir de formules connues du lecteur. Le double degré de lecture qui passe par l'image est largement incompatible avec une conception de l'image pour enfants lisible directement, uniquement au premier degré et avec l'aide d'un adulte.

Mais on peut aussi remarquer la tendance à l'agrandissement de l'espace dédié à la bande dessinée propre à la presse pour enfants. Dans un tel contexte, la forme brève a de moins en moins sa place. Ici, l'incompatibilité n'est pas totale : les quelques dessins réalisés par Saint-Ogan pour *Ma Récréation* relèvent de la forme brève. Notre propos n'est pas de dire que la forme brève cesse d'exister dès lors qu'il est question de dessins pour enfants, mais plutôt qu'elle cesse d'être hégémonique dans la mesure où l'agrandissement de l'espace ne se traduit pas par une multiplication de gags de forme brève, mais bel et bien par une extension de la surface dédiée à une seule histoire.

L'agrandissement de l'espace et ses conséquences sur le découpage

En revanche, un des aspects positifs dans le passage de Saint-Ogan du dessin d'humour au dessin pour enfants est le fait que les nouvelles conditions éditoriales dans lesquelles il est placé l'affranchissent des contraintes spatiales qui limitaient l'expansion de la narration. En se mettant à dessiner pour les enfants, Saint-Ogan a la possibilité de dessiner sur des surfaces de publication plus importantes qu'avant. Le cas est manifeste dans *Dimanche-Illustré*. Ses dessins d'humour pour adultes n'occupent rarement plus d'un dixième de la page alors que quand il dessine *Zig et Puce*, ils occupent la moitié. Dès lors que la surface de dessin est plus grande, le nombre de vignettes augmente. Un dessin de presse en séquence comprend généralement de 3 à 10 vignettes, avec une moyenne de 5 ou 6, c'est-à-dire une grande variabilité dans la mise en page. Avec *Zig et Puce*, Saint-Ogan dessine systématiquement sur une douzaine de vignettes. Nous avons vu que l'espace de la bande dessinée est une contrainte que Saint-Ogan sait s'approprier : ce qui compte n'est pas tant l'augmentation du nombre de vignettes mais la nouvelle perception de la narration en images induite par le changement d'échelle.

Il nous faut nous replacer ici dans le contexte théorique du « découpage », un des éléments du système de la bande dessinée de Groensteen qu'il définit comme la transformation d'un discours « en une suite d'unités discrètes, les vignettes [...]. À chaque vignette correspond une situation dans le flux du récit. ». Quant à l'emplacement des différentes vignettes dans la page, il s'agit de l'opération de mise en page⁵⁰. Découpage et mise en page sont deux opérations complémentaires au sein d'une même séquence (l'une désignant la nature et la séparation des actions représentées, l'autre les règles qui régissent l'enchaînement de ces actions). Dessiner pour les enfants offre à Saint-Ogan davantage de latitude pour jouer sur ces deux phénomènes. Cela n'est possible que parce que la mise

50. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 167-169.

en page imposée dite « spinalienne », qui fait partie de la tradition de l'histoire en images pour enfants, n'est pour lui qu'un cadre conventionnel qu'il peut déformer à loisir.

Preuve en est donnée dès les deux premières pages de *Zig et Puce*. Le découpage de l'action l'amène à remettre en question le format traditionnel en gaufrier. Dans « Zig et Puce veulent aller en Amérique » (3 mai 1925 ; fig. 98), l'action se découpe sommairement en quatre temps distribués sur les quatre rangées de la planches : 1. Zig et Puce quittent leur emploi et décident d'aller en Amérique ; 2. N'ayant pas assez d'argent pour acheter deux places pour Le Havre, ils se déguisent pour « ne faire qu'un » ; 3. Ils sont repérés par un policier ; 4. Le policier les force à se démasquer. D'emblée, on comprend que la deuxième phase est déjà un énoncé plus complexe. Il ne peut faire tenir l'énoncé dans les trois cases que comporte une seule rangée. C'est pourquoi Saint-Ogan « comprime » la rangée et découpe l'action en quatre cases, respectivement : 1. Zig et Puce partent pour la gare en rêvant de leur vie en Amérique ; 2. Ils apprennent que le billet pour Le Havre coûte 92F alors qu'ils n'ont que 58F et 15 centimes ; 3. Ils réfléchissent à une solution ; 4. La solution est trouvée : ils se déguisent.

La situation se répète dans la séquence « Une arrestation imprévue » (24 mai 1925, fig. 99), mais dans le sens inverse. Il choisit cette fois de « fusionner » deux cases à deux reprises pour représenter d'une part le voleur poursuivi par la foule, d'autre part le coin de rue auquel vont se rencontrer la course de Zig et celle du voleur. Il y a une vraie science de la mise en page dans cette séquence par la symétrie insufflée à la page. Les cases « allongées » ne sont pas disposées au hasard mais en miroir, comme pour signifier la simultanéité des deux scènes et insister sur la rencontre qui se produit dans la case 7. On notera par ailleurs les choix de découpage de Saint-Ogan : en case 4, Zig court vers la droite tandis que le voleur court vers la gauche ; ainsi est anticipée, visuellement, leur rencontre.

Dans les premiers temps de *Zig et Puce*, le découpage conserve ce même rythme : une première rangée de cases présente la situation et la troisième case fait survenir un problème, les deux rangées suivantes représentent l'action à proprement parler et sa résolution, la quatrième rangée revient sur la résolution de l'action et représente ses conséquences⁵¹. Ce découpage est systématique au début de *Zig et Puce*, quand Saint-Ogan dessine encore un gag par page ; il est abandonné dès les années 1928-1930.

Ces nouvelles possibilités de découpage, nous avons vu comment Saint-Ogan les exploite particulièrement dans *Monsieur Poche*, série également publiée dans *Dimanche-Illustré*, pour réemployer des gags déjà parus dans la presse adulte en les développant.

51. On peut s'exercer à lire une autre page selon ce schéma, « le cheval-vapeur », du 25 juillet 1925 (fig. 105) : séquence 1 : Zig et Puce rencontre un professeur qui accepte de leur céder son invention, le cheval-vapeur, l'apparition du « cheval-vapeur » en dernière case constituant le rebondissement qui démarre l'action ; séquences 2 et 3 : Zig et Puce montent sur le cheval-vapeur qui implose littéralement dans sa course ; séquence 4 : Zig et Puce, envoyés dans les airs, se rattrapent à l'ancre d'un dirigeable qui leur permet de s'envoler (conséquence). Ici, il faut remarquer toute l'attention que prend Saint-Ogan à représenter la décomposition du cheval en plusieurs phases.

Nous avons déjà étudié dans le chapitre 6 l'exemple de la planche « Monsieur Poche et le brin de muguet » (fig. 135) du 5 mai 1936. Les nouvelles possibilités de découpage permettent à Saint-Ogan d'étendre encore davantage le discours moralisateur de « l'esprit fort » en une scansion de dénonciations qui ne font qu'amplifier l'effet comique de la révélation finale : M.Poche est en réalité un incorrigible superstitieux.

Un phénomène identique s'observe dans *Prosper l'ours*, mais, dans ce cas, l'évolution est encore plus intéressante. L'épisode 71 des aventures de Prosper dans *Le Matin* (28 juin 1934, fig. 33) fait état d'un gag classique : un voleur fait croire à celui qu'il veut voler (le crédule Prosper, en l'occurrence) que quelqu'un est en train de se noyer en jetant dans l'eau une paire de gants. Pendant que le naïf se jette à l'eau, il lui subtilise ses effets. Ce gag, nous l'avons déjà vu dans un dessin de presse pour adultes de la série « Histoire sans titre ni paroles », du 27 juillet 1924 (fig. 85). Entre les deux, quels changements sont intervenus ? L'Histoire sans titre se décompose en onze vignettes ; l'épisode de *Prosper l'ours* en treize. Le nombre pourrait paraître équivalent si on ne constatait pas que l'espace était beaucoup plus réduit dans le cas de *Prosper l'ours*, un simple strip horizontal, contre une page. Ce phénomène semble indiquer que ce qui dirige l'extension du découpage dans le dessin pour enfants n'est pas seulement lié à l'agrandissement de l'espace, mais aussi à la nature du public. Cela peut passer inaperçu dans le cas de *Zig et Puce* où il n'y a pas de réelle ambiguïté quant à la nature du public. C'est beaucoup plus visible dans *Monsieur Poche* et *Prosper l'ours* où la potentialité d'un double public pousse Saint-Ogan à écrire des histoires pour adultes avec un découpage pour enfants. Est-ce pour rendre l'action plus lisible qu'elle est moins condensée que dans le cas du dessin pour adultes ? Cette hypothèse est d'autant plus plausible qu'elle irait dans le sens des questionnements sur les capacités de compréhension des enfants. Quoi qu'il en soit, l'abandon de la condensation narrative est manifeste. Elle se confirme encore si on poursuit la comparaison entre les fig. 33 et 104. D'un côté le dessin muet suppose que toute compréhension de l'action passe par la lecture du dessin et l'analyse de l'image ; de l'autre côté le dialogue remplit une fonction de relais en insistant sur l'enjeu de l'action : « Cette fois, il s'agit de ne pas me faire voler la valise » dit Prosper alors que le regardent les deux voleurs, « ça prend ! » s'écrie le chien voleur en voyant Prosper sauter à l'eau. Cela ne signifie pas que les dialogues sont superflus : cela signifie que la séquence de *Prosper l'ours* propose une autre lecture de la séquence muette « Histoire sans titre », une autre gestion du découpage de la bande dessinée. Dans la séquence de *Prosper l'ours*, le comique vient uniquement de la chute : on ne voit pas le voleur préparer son piège et on peut même dire qu'un suspense se ménage quant à la nature du piège mis au point dans les vignettes 6 et 7 (qui prennent une grande place malgré leur absence de paroles). Le lecteur découvre l'astuce en même temps que Prosper. Et Saint-Ogan en revient aux techniques du dessin muet, par exemple en utilisant le pictogramme de la médaille en vignette 11 pour représenter en image la pensée de Prosper. Il y a de sa part une volonté manifeste d'insister sur le déroulé de l'action, sur la « dramatisation » des événements. En outre, ces événements s'inscrivent dans une séquence d'actions plus large qui dépasse le seul épisode 71, ce qu'on peut déduire de l'expression « Cette fois »

qui suppose que Prosper a déjà failli se faire voler la valise.

Augmentation de l'espace et nouvelle technique de découpage

Avec ces quelques exemples de bande dessinée pour enfants, une première conclusion s'impose. Le passage de Saint-Ogan du dessin pour adultes au dessin pour enfants modifie principalement sa pratique du découpage des séquences de bande dessinée. Il rompt avec l'esthétique de la forme brève, où l'enjeu était de dessiner un gag en un nombre de cases limité, en se concentrant sur la chute, pour aller de plus en plus vers une « extension narrative » où l'action se décompose en plusieurs scènes progressives. Ce passage de l'économie extrême de moyens (elle-même source du comique) à l'insistance sur la dramatisation et le déroulement de l'action (et non plus sur sa seule chute) le conduit aussi à tester des effets esthétiques de mise en page qu'on n'aurait pas vus dans ses dessins d'humour. Ainsi dans l'épisode de *Zig et Puce* « Une arrestation imprévue » qui joue sur une parfaite symétrie. Mieux encore, l'épisode « Le traîneau diabolique » (fig. 107) prépare tout au long de la séquence les trois dernières cases, extrêmement schématiques, de la courbe décrite par la trajectoire du traîneau sur le glacier, courbe « diabolique » qui oblige les deux amis à rebrousser chemin si près du but. Le découpage de la séquence est entièrement fondé sur cette dramatisation progressive du voyage de Zig et Puce sur le détroit de Béring.

Dans notre réflexion, il faut détacher la cause (l'augmentation de l'espace du dessin) et sa conséquence (un nouveau type de découpage). Il n'y a pas de corrélation systématique entre le premier et le second. Nous proposons plutôt d'interpréter l'évolution de Saint-Ogan de la manière suivante : dans un premier temps l'augmentation de l'espace l'incite à repenser sa pratique du découpage ; dans un second temps il applique les nouvelles leçons à des cas, comme *Prosper*, où il n'y a pas augmentation de l'espace. Dès lors, en l'absence de corrélation nécessaire entre augmentation de la surface et extension de la narration, il nous faut chercher d'autres raisons qui expliquent, sur le long terme, les différences narratives entre ses dessins pour adultes et ses dessins pour enfants.

8.2 La force du romanesque pour l'enfant, une explosion libératrice

L'extension de la narration en images pour enfants chez Saint-Ogan n'est pas tant liée à la perception d'un public spécifique qu'à la façon dont il se rallie immédiatement à deux caractéristiques essentielles de la production culturelle pour enfants et de ses pratiques éditoriales : la sérialisation et la place centrale du roman.

8.2.1 De la sérialisation à l'intention romanesque

Il nous faut creuser plus en détail l'importance de ces deux évolutions qui surviennent dans l'art de la narration en images de Saint-Ogan au moment précis où il crée pour les enfants. Dans quelle mesure sont-elles présentes chez Saint-Ogan et peut-on l'expliquer par le contexte historique ? Nous reviendrons plus précisément sur l'histoire du phénomène éditorial de la sérialisation dans la production culturelle pour enfants, et sur la définition du romanesque.

La sérialisation et le romanesque dans la culture infantine

Notons d'emblée que les principes de sérialisation et d'intention romanesque tels que nous les concevons dans ce travail n'appartiennent pas à la même sphère théorique. La sérialisation est une stratégie éditoriale devenue courante au XIX^e siècle avec l'industrialisation de l'édition et la lecture de masse. Elle fait intervenir les interactions de l'éditeur et de l'auteur, mais elle met aussi en jeu l'interprétation donnée par le « lecteur sériel » dont les attentes et les modalités de lecture sont spécifiques⁵². La sérialisation est donc l'acte par lequel, *a priori* (l'éditeur et l'auteur, instances de production) ou *a posteriori* (le lecteur sériel), le récit est lié à d'autres récits similaires. Du point de vue des instances de production, c'est une façon d'attirer et de fidéliser un lectorat. La sérialisation est propre à influencer le contenu du livre ; la sérialisation suppose une construction basée sur un équilibre entre la répétition et la variation.

Historiquement induite par les conditions de réception contemporaine de la littérature, la sérialisation agit à plusieurs niveaux du livre et du récit : « Le mot sérialisation recouvre plusieurs niveaux de mise en ordre [...] : mise en série par les manifestations de la politique éditoriale de l'éditeur, mise en série par le personnage, mise en série par l'auteur (la signature) ou, respectivement, collection, série éponyme et œuvre. »⁵³. À chacun de ces niveaux peuvent correspondre des stratégies de répétition différentes : répétition de traits génériques (dans le cas d'une collection), répétition de héros récurrents, répétition de traits stylistiques propres à l'auteur. Dans le cas de Saint-Ogan, nous nous concentrerons principalement sur la sérialisation par le héros récurrent dans la mesure où c'est à ce niveau que le changement, chez lui, intervient de la façon la plus spectaculaire.

Quant au roman, il nous intéresse en tant que genre historiquement constitué en ce début de XX^e siècle, certes encore propice à des évolutions ultérieures, mais suffisamment établi en tant que forme du récit pour servir de réservoir à références pour Saint-Ogan⁵⁴.

52. Paul BLETON, *Ça se lit comme un roman policier... : comprendre la lecture sérielle*, Québec : Éd. Nota bene, 1999 p. 30-45. Paul Bleton voit dans la sérialisation le fondement de la paralittérature. Le lecteur sériel se caractérise par la mise en jeu, pendant l'acte de lecture, de connaissances culturelles permettant de reconnaître un genre lors de sa lecture.

53. *Ibid.* p. 171.

54. Mihail Mihailovič BAHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

Mais si nous employons le terme « d'intention romanesque », c'est pour mieux souligner que notre étude ne porte pas sur un transfert esthétique pur : Saint-Ogan n'est pas un romancier, il ne manie pas les mots mais les images. Son rapport au roman se fait soit par le contenu (des références à la littérature), soit par la forme (l'emprunt de dispositifs narratifs propres au roman). Nous étudions ici l'élargissement de l'horizon d'attente littéraire de Saint-Ogan en direction du roman et ses conséquences sur son art du récit graphique.

L'écriture romanesque se transpose dans la littérature enfantine comme une des modalités de la fiction. Le roman est un des emprunts les plus importants de la littérature pour enfants à la littérature générale et il se construit, selon Isabelle Nières-Chevrel, en opposition au genre de l'historiette alors fort répandu.

« Le roman permet de créer des intrigues complexes. Les protagonistes ne sont plus, comme dans l'historiette, de simples « emplois » distribués en fonction d'un scénario éducatif. [...] Enfin, le roman, à la différence du conte et de l'historiette, construit de la durée. »⁵⁵

Dès lors, le roman devient une des branches les plus prolifiques de la littérature pour enfants, en particulier au XIX^e siècle quand il s'inscrit, justement, dans des séries et des collections : *Les Malheurs de Sophie* de la comtesse de Ségur, ou *Les Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Les éditeurs pour la jeunesse se penchent sur les pratiques sérielles à partir du moment où l'enfance leur apparaît comme un public de masse à conquérir. La sérialisation est liée, comme l'explique Matthieu Letourneux⁵⁶, à un changement des habitudes de lecture des enfants, des logiques plus consuméristes où l'enfant est invité, par le principe de la série et de la collection, à faire intervenir son propre goût dans le choix des ouvrages.

Rencontre de la sérialisation et du romanesque dans les histoires en images

Quand Saint-Ogan s'engage dans le champ de la littérature enfantine, le romanesque et la sérialisation sont des éléments incontournables de cette littérature, et ce d'autant plus dans sa partie graphique.

Partie intégrante de la littérature enfantine dès les années 1890, les histoires en images vont être progressivement touchées par la tentation éditoriale de la sérialisation. Les premiers auteurs d'histoires en images, dans les années 1890, sont d'anciens dessinateurs de presse et, à ce titre, ont avant tout une maîtrise du gag unique et de l'histoire comique, moins que de fictions de longue haleine telles qu'ils en existent dans les romans pour enfants depuis Jules Verne ou la comtesse de Ségur. Ce type d'histoires en images feuilletonesques a pu être développé, par imitation de Töpffer, dans les années 1840-1850. Mais la formule s'est perdue à la suite de l'arrivée des histoires en images dans l'environnement particulier de la presse, et, à la fin du siècle, dominant surtout des bandes dessinées de

55. NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 2.

56. Matthieu LETOURNEUX, « Séries, collections et sérialité », dans : *La revue du livre pour enfant* n° 256 (décembre 2010) p. 94-95.

forme brève⁵⁷. Les longs albums de Töpffer se sont mal adaptés à la lecture immédiate de la presse et quand la bande dessinée arrive dans la presse pour enfants, c'est plutôt le modèle de la forme brève qui domine. De fait, beaucoup de dessinateurs pour enfants de la Belle Époque restent profondément attachés à des formes brèves de narration directement issues d'une pratique de dessinateur de presse adulte⁵⁸. C'est le cas de Benjamin Rabier qui excelle dans des fables animalières courtes⁵⁹.

Avant 1910, sérialisation et intention romanesque apparaissent comme deux éléments disjoints dans la bande dessinée. Dès les années 1880, on trouve des bandes dessinées en feuilleton dans la presse illustrée pour la jeunesse, dont certains auteurs se font une spécialité : dans *La Jeunesse illustrée* se succèdent des histoires à suivre de Georges Omry et de G.Ri, tandis que Christophe reprend ce procédé dans sa *Famille Fenouillard* pour *Le Petit Français illustré*. Dans le cas de Georges Omry, ses feuilletons sont généralement l'adaptation en images d'épisodes célèbres de l'histoire de France ou du répertoire des contes de fées. Le lien avec le corpus de la littérature enfantine est donc direct : c'est par l'adaptation du roman populaire, qu'il soit historique, de voyages, d'aventure ou d'anticipation, que certains auteurs en arrivent à étendre l'intrigue. Toutefois, ces adaptations d'intrigues romanesques longues ne sont pas mises en série. Omry et G.Ri préfèrent dessiner des histoires longues qui s'étendent en feuilleton sur plusieurs épisodes, mais ne conservent, d'une histoire sur l'autre, les mêmes personnages. Au contraire, certains auteurs dessinent des personnages récurrents, mais ce choix est la plupart du temps lié à gags courts qui durent rarement plus d'un épisode, deux à la rigueur : le cas le plus célèbre est *Le Sapeur Camember* de Christophe, qui donnera ensuite *Les Malices de Plick et Plock* sur le même modèle⁶⁰. Cette situation fait porter à Thierry Groensteen ce jugement sur le feuilleton en bande dessinée :

« Sans être exceptionnels, les feuilletons ne comptent d'abord que pour une minorité des pages, les journaux étant surtout composés d'histoires complètes en une, deux ou trois planches. [...] Si le principe du feuilleton ne se généralise pas plus vite, c'est notamment parce que la plupart des dessinateurs, au lieu de s'attacher à un héros récurrent, changent incessamment de personnages et

57. Pour mémoire, Caran d'Ache s'essaye à produire vers 1894 un « roman illustré » intitulé *Maestro*, inédit jusqu'en 1998 et dont les manuscrits sont à présent au Musée de la bande dessinée d'Angoulême. Mais le projet n'a pas abouti. On peut consulter une copie numérique de ces manuscrits sur le site web de la Cité de la bande dessinée : <http://collections.citebd.org/carandache/musee/dessins/index.php>.

58. Ce que rappelle Camille Filliot : « S'il émerge une presse spécifique pour enfants, les auteurs et les thèmes des bandes dessinées y sont quasiment les mêmes que ceux du journal familial ou « adulte » (FILLIOT, *op. cit.* p. 163).

59. Il commence à publier des albums et se consacre à des intrigues plus complexes dans sa série *Gédéon* à partir des années 1920. Mais cette évolution ne se produit qu'une fois qu'il est sorti du carcan de la presse.

60. *La Famille Fenouillard* du même Christophe fait un peu figure d'exception puisqu'il s'agit d'une série où des personnages récurrents vivent plusieurs épisodes longs, développés en feuilleton.

de sujets. »⁶¹

L'auteur souligne que même dans le cas d'histoires à suivre, le feuilleton dépasse rarement la dizaine d'épisodes, à l'exception des aventures du chevalier Tartarin que Georges Omry développe pour Fayard, même s'il s'agit surtout d'une succession de gags en deux planches.

C'est dans les années 1910 que les deux stratégies éditoriales vont se croiser, dans deux genres très différents : *Bécassine* de Pinchon et Caumery (le personnage de Bécassine apparaît dès 1905 dans *La Semaine de Suzette*, mais ne connaît des histoires à suivre qu'à partir de 1912⁶²) et *Les Pieds Nickelés* de Louis Forton (1908). Retrouvons Thierry Groensteen qui souligne le lien entre cette nouvelle sérialisation et la publication d'albums :

« De fait, *Bécassine* peut être considérée comme la première vraie série de l'histoire de la BD française, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, c'est-à-dire une succession d'épisodes mettant en scène le même personnage et donnant lieu à une collection d'albums. n »⁶³

La formule éditoriale qui combine personnage récurrent et successions d'épisodes en feuilleton pouvant ensuite être repris en album est lancée. Elle connaît un succès considérable puisqu'au début des années 2010 et représente encore le principal modèle éditorial de la bande dessinée pour enfants⁶⁴. Cela ne signifie pas pour autant que toutes les séries qui naissent après 1910 emploient ce modèle. Les récits complets ou sans personnages récurrents continuent d'être publiés. Mais la sérialisation d'aventures se fait une place notable dans l'industrie de la bande dessinée pour enfants, comme en témoigne le succès de plusieurs séries lancées sur ce modèle durant l'entre-deux-guerres : *Tintin*, *Spirou*, et... *Zig et Puce*.

Olivier Piffault distingue deux types de sérialisation dans littérature pour enfants : la série achronologique, où les épisodes se suivent sans liens chronologiques entre eux et le « cycle » d'aventures où la succession temporelle des épisodes forme un cycle cohérent⁶⁵. Il remarque que dans la bande dessinée, où la sérialisation est presque devenue une norme à partir des années 1930, les auteurs ont trouvé mille astuces pour varier les solutions et brouiller les frontières entre ces deux types. La distinction entre série et cycle romanesque est beaucoup plus floue que dans le cas du roman. Une grande variété d'états intermédiaires existe entre des séries achronologiques, comme les suites de gags avec un personnage récurrent (du type de *Monsieur Poche* chez Saint-Ogan) et des cycles d'aventures à suivre (du type de *Trac et Boum* chez Saint-Ogan). Une série à gags peut d'un seul coup voir jaillir une intrigue à suivre et, à l'inverse, une série d'aventures peut accueillir

61. GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 2.

62. Le modèle de *Bécassine* a aussi ses spécificités : les premiers albums coïncident avec un changement de scénariste (Caumery remplace Jacqueline Rivière qui avait créé le personnage), ainsi qu'avec la création d'un véritable personnage qui acquiert enfin un nom et une origine.

63. GROENSTEEN, *loc. cit.*

64. Olivier PIFFAULT, « Des séries et des bulles », dans : *La revue du livre pour enfant* n° 256 (décembre 2010) p. 123-135.

65. *Ibid.* p. 128.

des gags autonomes sans lien avec l'intrigue. Ce mélange des genres et des catégories est-il vraiment caractéristique de la bande dessinée ? Nous ne répondrons pas ici à cette question, mais nous convenons que la bande dessinée donne de bons exemples de séries « intermédiaires ». Le plus connu est le modèle rythmique du *Tintin* de Hergé, synthèse parfaite entre le gag autonome et l'aventure : Hergé a toujours su donner une place au gag entre deux intrigues. Peut-être a-t-il appris ce découpage de l'intrigue de Saint-Ogan qui, lui, a justement connu une évolution décisive du début à la fin de sa carrière...

Saint-Ogan de la sérialisation au romanesque : l'exemple de *Zig et Puce*

Est-ce que Saint-Ogan s'empresse dès ses débuts de saisir l'opportunité commerciale du croisement entre sérialisation et densité romanesque ? La réponse n'est pas évidente. Lui qui vient du dessin de presse et n'a jamais pratiqué le feuilleton et le récit d'aventures, n'a que peu de raisons de s'y lancer. En revanche, il perçoit tôt l'intérêt d'une sérialisation, ce dont témoigne ses cahiers, dans lesquels il imagine un code de symboles pour repérer les séries dans ses tables des matières⁶⁶. En matière de sérialisation, Saint-Ogan peut s'appuyer sur l'exemple du *Bicot* de Branner tel qu'il est publié dans *Dimanche-Illustré* à côté de *Zig et Puce*. Or, *Bicot* n'est qu'exceptionnellement un *continuity strip*, Branner préférant la formule d'un gag par épisode. Saint-Ogan la reprend pour *Zig et Puce* qui est résolument, à ses débuts, une série à gags. La volonté des deux héros « d'aller en Amérique » ressemble fort à un prétexte pour une succession de gags autonomes, même si Saint-Ogan est conscient qu'une certaine vraisemblance l'oblige à conserver une apparence de continuité. Le premier modèle narratif de *Zig et Puce* est celui du voyage humoristique⁶⁷ : nos deux héros se déplacent d'un pays à l'autre. Le modèle du voyage humoristique est un schéma éprouvé qui permet de donner une illusion de continuité, comme l'explique Filliot : « Par sa découpe en épisodes, qui constituent des étapes chronologiques, géographiques, initiatiques ou locomotives, le voyage permet à la bande dessinée de se rapprocher d'un genre dont le succès n'est plus à prouver sous la Monarchie de Juillet : le roman-feuilleton »⁶⁸. Saint-Ogan applique ce schéma avec attention, chaque épisode relatant un épisode du voyage, et un gag. De plus, régulièrement, certains gags se déroulent sur deux épisodes. Mais, en 1925, c'est bien tout ce que Saint-Ogan peut donner en matière

66. Voir fig. 237. À partir du ca13, il cesse d'établir à la fin des cahiers une table des matières. Nous ignorons de quand date l'invention de ce code : a-t-il été ajouté a posteriori, ou au moment de la réalisation des cahiers ?

67. Ce modèle narratif est celui du voyage humoristique dont les origines littéraires remontent au XVII^e siècle. Sa fortune dans la bande dessinée du XIX^e siècle en fait un thème central pour l'évolution du média. « Au niveau graphique, le thème du déplacement offre aussi l'occasion de développer les ressources du dessin narratif. [...] Lieu de déplacement du regard, la bande dessinée trouve dans le voyage une matrice propre à explorer ses multiples potentialités. ». Camille FILLIOT, « L'invitation au voyage dans les premières bandes dessinées d'expression française : une excursion dans le corpus graphique du XIX^e siècle », dans : *Newième art 2.0* (août 2012), [en ligne], URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article434#nh1> (visité le 29/06/2014).

68. *Ibid.*

de narration sur plusieurs épisodes.

D'une certaine façon, cette conception du gag publié en une fois, cohérent en lui-même par sa chute, ne demande pas à Saint-Ogan plus d'efforts de construction de la planche que pour ses dessins de presse. Pour comprendre ce qu'est le gag dans l'histoire en images, nous allons partir d'un article de Jacques Tramson⁶⁹. L'auteur s'interroge sur le « gag de fin de planche », « qui paraît être une caractéristique extrêmement récurrente [de la bande dessinée d'humour] » (p.105). Il présente le fonctionnement de ce mécanisme humoristique qui veut que « la dernière image fournisse une chute humoristique au récit » (p.106). Le gag de fin de planche est une figure rhétorique qui fonctionne par la mise en relation du déroulé de l'action et de la (ou les) dernière case conçue comme une chute qui vient alors et alors seulement provoquer le rire. Le comique est en quelque sorte concentré dans la fin de la planche. Lorsque le procédé est employé, l'histoire n'est drôle voire compréhensible que grâce à cette dernière case (ou à la rigueur aux dernières cases). En effet, la case finale donne une interprétation comique au reste de la narration, et cela de différentes manières que Tramson énumère dans son article. Nous pouvons sans peine en retrouver la gamme chez Saint-Ogan : soit la dernière case amène un effet de surprise qui retourne la situation par une sorte de décalage comique inattendu (dans la planche « Zig et Puce un voyage inattendu » (fig. 106), la poursuite du chien par Alfred, d'abord vécue comme une catastrophe, s'avère être une bonne chose pour les trois amis), soit la dernière case annule le reste de la planche en la contredisant (c'est le cas dans la planche de *Monsieur Poche* « Monsieur Poche et les progrès de la science » (fig. 133) où l'incapacité dans laquelle se trouve Poche d'enfiler son col est drôle par contraste avec son discours verbeux sur la toute-puissance de l'homme, qu'il déroule sur plus de dix cases), soit, enfin, la dernière case vient apporter une explication à l'étrangeté de la scène qui se déroule dans la planche (dans la planche de *Trac et Boum* « Une poupée vraiment incassable », Boum résiste aux mauvais traitements de la petite Cyclopette de façon logique, comme l'explique la dernière case entièrement composée de texte et qui renvoie à une scène antérieure : il a été trempé dans le fleuve qui rend invincible (fig. 137)).

Si l'analyse de Tramson est valide d'un point de vue esthétique et donne le fonctionnement d'un mécanisme humoristique fréquent (mais loin d'être systématique), elle n'explique pas réellement son emploi car elle omet un détail essentiel du gag de fin de planche : son conditionnement par le contexte matériel de diffusion. Le procédé n'est pas seulement un choix esthétique : c'est un choix esthétique déterminé par le mode de diffusion des histoires en images dans la presse pour enfants. Il nous semble que, au moins chez Saint-Ogan, la pratique du gag unique découle aussi de son travail de dessinateur de presse.

69. Jacques TRAMSON, « Une figure rhétorique spécifique de la bande dessinée : le gag de fin de planche », dans : *L'humour dans la littérature de jeunesse*, sous la dir. de Jean PERROT et Niurka RÉGLE, [actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997], In Press, 2000 p. 105-124.

Quels sont les facteurs de son évolution du gag unique, sérialisé, vers des épisodes romanesques à la densité plus grande ? C'est probablement le début de la parution de *Zig et Puce* en albums chez Hachette en 1928 qui le conduit progressivement à revoir sa vision de la sérialisation et, ce faisant, à se lancer dans des intrigues plus longues, qui laissent plus de place au romanesque. Le modèle de l'album, y compris dans les premières publications de Christophe et Pinchon, chez Albin Michel et Gautier-Languereau, suppose des redécoupages drastiques par rapport aux versions publiées dans la presse. Saint-Ogan, chez Hachette, doit également en passer par un redécoupage de l'album. Il va bientôt penser ses épisodes en fonction d'une future publication en albums, ce qu'Hachette pratique pour d'autres séries comme *Mickey* ou *Félix* où les albums reprennent une histoire complète⁷⁰. Il faut alors pour Saint-Ogan trouver un équilibre entre une publication dans la presse qui impose un rythme hebdomadaire où chaque planche possède un minimum d'autonomie, et l'album final qui doit pouvoir être lu d'une traite et raconter une histoire complète. À partir de 1930 s'enclenche un processus de transformation de la structure narrative dans *Zig et Puce* qui finit par se stabiliser.

Épisodiquement, Saint-Ogan tente d'introduire une intrigue d'une planche à l'autre, sans pour autant sacrifier au gag de fin de planche, et il devient parfois possible de découvrir des intrigues courtes qui lient entre eux une suite de gags autonomes. C'est le cas lorsque Camille Ducray et Alain Saint-Ogan lancent un concours « Zig et Puce ont disparu » en avril 1929 : les deux héros disparaissent mystérieusement à la fin d'une planche et les jeunes lecteurs sont chargés de les retrouver en se servant des indices dispersés sur la planche. Les résultats sont donnés un mois plus tard et les cinq planches publiées pendant la durée du concours possèdent une unité narrative : les recherches menées par Dolly, son oncle et le détective Jean Brouille pour les retrouver. Saint-Ogan tente parfois de rompre le rythme d'un gag par semaine en faisant durer une intrigue commencée à un épisode sur plusieurs semaines.

Mais c'est avec « Zig et Puce cherchent Dolly » que Saint-Ogan franchit définitivement le cap du romanesque en s'essayant à une longue histoire avec un début et une fin, étendue sur plus d'un an, de février 1930 à mars 1931, en cinquante-six planches (soit plus d'un an de publication). C'est alors un bel exemple d'équilibre entre gags de fin de planche et unité de l'intrigue sur la longueur. Les deux premières planches posent l'intrigue : Zig et Puce, invités par l'oncle de leur amie américaine Dolly, font la connaissance du cousin de cet oncle, Musgrave, présenté d'emblée comme un « méchant » (fig. 121). Dans la deuxième planche, ils apprennent que Dolly a été enlevée, le lecteur sachant quant à lui que le coupable n'est autre que Musgrave (fig. 122). Le reste des planches développe l'enquête menée par Zig et Puce pour retrouver leur amie et faire condamner Musgrave, ce qui est résolu dans les deux planches finales (fig. 127 et fig. 128). Mais, à partir de cette intrigue

70. Nous n'avons pas pu savoir s'il faut voir les encouragements d'Hachette derrière ce changement brutal d'orientation. Les archives de la maison d'édition, conservées à l'IMEC ont été consultées en vain. Mais l'hypothèse est alléchante et permettrait de reconsidérer la place de cet éditeur dans l'évolution de la bande dessinée de l'entre-deux-guerres.

en apparence simple, Saint-Ogan brode un récit plein de rebondissements et vraisemblablement construit au jour le jour. Le fil de l'intrigue part parfois dans des digressions sans but, dans des gags ponctuels (voir fig. 123) et les héros sont davantage guidés par le hasard que par une véritable résolution d'enquête⁷¹. Finalement, la gestion de l'intrigue apparaît comme fortement empirique et donne l'impression, assez instructive, d'assister en direct à l'apprentissage des techniques du genre romanesque (suspens, dramatisation, fausses pistes, etc.) par un dessinateur jusque-là peu habitué à développer des histoires aussi complexes en images⁷². Mais l'idée est là : donner une cohérence scénaristique aux planches dispersées par une intrigue suivie et une construction logique de l'histoire.

Avec « Zig et Puce cherchent Dolly », Saint-Ogan entre dans un romanesque dense, quoique l'intrigue n'est pas parfaitement suivie et que l'humour joue encore un rôle important. Il croise la sérialisation à personnage récurrent avec une écriture feuilletonesque. Au fur et à mesure des aventures de Zig et Puce, cette orientation se confirme et la série suit ici la même évolution que *Bibi Fricotin* de Louis Forton dans *Le Petit Illustré*⁷³. Chaque nouvelle aventure est diffusée en feuilleton, possède un début et une fin, une intrigue, et gagne en cohérence. Saint-Ogan calibre approximativement ses histoires à suivre pour qu'elles ne dépassent pas les quarante pages des albums Hachette⁷⁴. Mais il faudra attendre le milieu de la décennie pour voir un Saint-Ogan maître de son scénario : il reste un dilettante peu enclin à s'atteler à une discipline scénaristique aboutie. En 1932, entre l'intrigue de « Zig et Puce aux Indes » et celle de « Zig et Puce et la petite princesse », il s'adonne encore à une suite de gags ponctuels autour du cheval Marcel qui ont peu à voir avec ces deux histoires. À mesure qu'il compose ses planches de *Zig et Puce*, Saint-Ogan se rapproche de la définition du cycle : des liens se forment entre chacun des épisodes, qui apparaissent comme pleinement chronologiques et retraçant une histoire continue.

Cette dernière évolution est sensible dans *Zig et Puce au XXI^e siècle*, la dernière histoire que Saint-Ogan livre à *Dimanche-Illustré* en 1934. L'aventure y est centrée sur l'intrigue romanesque du voyage dans le temps des deux héros, mais elle se trouve découpée en deux « épisodes » relativement autonomes : la découverte du XXI^e siècle et le voyage sur Vénus. Dans *Zig et Puce au XXI^e siècle*, les digressions s'amenuisent ou s'intègrent à l'intrigue et l'équilibre entre les deux parties de l'aventure est loin d'être artificiel, mais bien plutôt motivé par les progrès scientifiques présumés de l'an 2000 comme justification du voyage

71. À cet égard, il convient de rappeler comment Zig et Puce retrouvent Dolly : partis à sa rescousse à bord d'un vieux biplan, ils s'échouent sur une île déserte. Miracle : Dolly et son père se sont eux aussi échoués sur cette île en essayant d'échapper à leurs ravisseurs ! Le hasard fait bien les choses. . .

72. J'ajoute « en images » car il ne faut pas oublier que Saint-Ogan a déjà publié un roman, *Le mariage d'Hector Coderlan*, dans lequel il a démontré ses capacités scénaristiques.

73. Que Saint-Ogan ait regardé du côté de *Bibi Fricotin* pour *Zig et Puce* n'est pas complètement impossible. Les points communs entre les deux séries sont réels. Les héros sont des enfants sans attaches dans les deux cas ; leur premier modèle narratif est le voyage humoristique.

74. Cela n'avait pas été le cas pour *Zig et Puce cherchent Dolly* qui avait dû être tronçonné pour rentrer dans les limites imposées par Hachette.

spatial. Il faut également considérer que *Zig et Puce au XXI^e siècle* est le seul épisode de la série à recevoir, lors de sa publication dans *Dimanche-Illustré*, un bandeau-titre qui reprend le sous-titre de l'épisode en lieu et place de l'inchangé intitulé « Zig et Puce » présent à cette place depuis neuf ans. Définitivement, au milieu des années 1930, Saint-Ogan sait gérer une intrigue qui se déroule sur plusieurs mois.

8.2.2 Influences du roman illustré et du roman d'aventures sur la narration en images

L'œuvre de Saint-Ogan est marquée par des références intertextuelles à deux genres narratifs de la littérature enfantine : le conte de fées et le roman d'aventures. Nous avons déjà évoqué, dans le chapitre 6, la façon dont le conte de fées est utilisé par Saint-Ogan : le dessinateur s'y intéresse avant tout comme répertoire de références connues de l'enfant et outil parodique⁷⁵. Du roman, en revanche, il emprunte à la fois des références et des procédés narratifs, qui vont être décisifs dans l'évolution de son art de la narration graphique.

Rappel sur les rapports de Saint-Ogan au roman illustré : un genre frontière

Saint-Ogan s'intéresse d'abord au roman en tant qu'illustrateur. Il illustre exactement treize romans entre 1927 et 1946. L'un est destiné aux adultes (*Sans tambours ni trompettes*, qui raconte ses souvenirs de la drôle de guerre) et trois sont « pour la jeunesse » au sens large, c'est-à-dire plutôt destinés à un public adolescent ou de jeunes adultes. Sur les neuf romans explicitement destinés aux enfants, il est à chaque fois simplement illustrateur⁷⁶. On précisera enfin que sur les treize romans en question, sept, c'est-à-dire plus de la moitié, paraissent entre 1927 et 1930. Le travail d'illustrateur de Saint-Ogan pour ces sept romans mêle des hors-texte, qui dominent (des illustrations pleine page qui s'arrêtent sur une scène emblématique), et parfois quelques in-texte sous la forme de cul-de-lampe pour terminer les chapitres. Pour *Pototo et la T.S.F.*, on compte par exemple 18 dessins pour 112 pages. Pendant qu'il travaille à *Zig et Puce*, Saint-Ogan est donc en contact avec les milieux du roman pour enfants et a pu en tirer des leçons. On peut croire aussi que cette pratique nouvelle a pu lui donner un certain sens du découpage de l'illustration en scènes significatives. Le roman *Caddy-Caddy* est très riche de ce point de vue, avec une grande pertinence des « moments » représentés, et un usage spectaculaire de l'illustration face au texte.

75. Nous avons fait le choix de nous concentrer ici sur l'influence des dispositifs narratifs romanesque plutôt que sur ceux du conte de fées. Néanmoins, certaines œuvres comme *Mitou et Toti* se rapprochent davantage, dans leur structure narrative, d'un conte (avec ses jeux de répétition, ses allégories et sa morale) que du roman.

76. Pour la liste exacte, consulter notre bibliographie des sources secondaires page 475.

Nous intéresse plus sûrement sa propre pratique de romancier pour enfants qui se déploie autour des personnages de Mitou et Toti dans une suite d'épisodes publiés de façon très dispersée dans les années 1930. Il y a d'abord un ensemble de fascicules publicitaires d'Ovomaltine (Mitou et Toti sont les héros de la marque, créés par Saint-Ogan) en 1932, pour une histoire qui est simultanément publiée en roman-feuilleton dans *Dimanche-Illustré*. Vient ensuite un album chez Hachette intitulé *Mitou et Toti à travers les âges* en 1934, qui sera suivi par deux autres épisodes : *Serpentin et Mitou*, *Toti et Serpentin* (1935-1936 ; le dernier titre est une reprise de l'histoire développée dans les fascicules publicitaires Ovomaltine). Enfin, de 1933 à 1939, Mitou et Toti vivent dans *Cadet-Revue* plusieurs aventures⁷⁷. Ainsi, malgré la grande dispersion dans le processus de publication, *Mitou et Toti* apparaît bel et bien comme une série avec personnages récurrents comme il en existe beaucoup dans la littérature pour la jeunesse. Le contexte est le même que pour *Zig et Puce* et *Prosper l'ours*, la principale différence est que Mitou et Toti ne sont pas attachés à un support de diffusion, à une collection, à un titre, et que le phénomène de sérialisation adopte une stratégie transmédiate. Les différents épisodes de leurs aventures se poursuivent sur des supports distincts.

La forme de prédilection de *Mitou et Toti*, quel que soit son support de publication, est le roman illustré. La différence entre les épisodes tient à la place des illustrations par rapport au texte. Dans les aventures de Mitou et Toti publiées dans *Cadet-Revue*, on note trois pages de texte comprenant deux illustrations qui occupent la moitié de la page (elles introduisent et closent le chapitre). En revanche, l'album *Mitou, Toti et Serpentin* se rapproche plus du roman très illustré (fig. 184) : on y trouve au moins une illustration par page et, souvent, une illustration en pleine page pour ouvrir les chapitres. La place plus grande donnée à ces illustrations se voit également dans le rôle de l'illustration face au texte dans la conduite du récit. Dans les épisodes de *Cadet-Revue*, l'illustration vient compléter le récit en mettant l'accent sur quelques éléments visuellement spectaculaires. Ainsi, dans les chapitres XIV et XV où Mitou et Toti, voyageant dans le temps, visitent les bureaux de *Cadet-Revue* en l'an 2000, la scène représentée (Mitou, Toti et le directeur du journal observant attentivement les bustes des deux héros glorifiés) ne correspond à aucune action présente dans le texte. La seule correspondance est avec le paragraphe suivant :

« Les bustes des fondateurs du journal ornaient un des coins du bureau. Ces bustes se trouvaient ressembler si parfaitement aux enfants qui étaient devant le rédacteur en chef que celui-ci en parut profondément troublé. »⁷⁸.

On peut souligner les différences entre l'action écrite et l'action dessinée : la principale est que dans l'action dessinée, ce sont Mitou et Toti qui semblent « troublés » autant que le directeur, une précision absente de l'action écrite. Le dessin permet à Saint-Ogan de

77. On compte quatre épisodes de *Mitou et Toti* dans *Cadet-Revue* : « Mitou et Toti à travers les âges », « À la recherche de la phrase magique », « La longue-vue de Soliman » et « Le cirque de Mitou et Toti ».

78. Voir fig. 160.

concentrer l'attention sur la présence des bustes, qu'il ne mentionne qu'au passage dans le texte, en inventant une scène. Il introduit un jeu narratif entre le texte et l'image, comme si s'intercalait une scène nouvelle dans le texte où Mitou et Toti découvrent leurs bustes sculptés.

En revanche, les albums *Mitou et Toti* donnent plus nettement un rôle actif à l'image, y compris dans la conduite du récit. Quand Mitou et Toti rencontrent Don Quichotte et Sancho Pança, Saint-Ogan résume la scène en deux images : une illustration (fig. 184) pleine page englobante où les deux héros se déplacent en compagnie des personnages de Cervantès ; une scène d'action où l'on voit Don Quichotte charger (et le jeune lecteur complète de lui-même qu'il charge contre les moulins). Le rapport de l'image 1 à l'image 2 n'est pas si loin d'être un rapport de solidarité iconique et donc de séquentialité : le moment de la marche tranquille précède la rupture de rythme introduite par la charge brutale. Les deux images peuvent potentiellement se lire comme deux séquences d'une bande dessinée muette. Dans cet épisode précis, l'image est d'autant plus importante que, pour des raisons de mise en page que nous n'expliquons pas autrement que par le travail ultérieur des éditions Hachette, les deux images n'illustrent pas directement le texte qui se trouve à côté d'elle, texte qui évoque un autre épisode de l'histoire (la guerre civile chez les animaux).

La pratique du roman illustré est importante chez Saint-Ogan dans la mesure où il s'agit d'une pratique-frontière où il s'attache à tester plusieurs formules (ou, plus sûrement, accepte d'adapter sa pratique à plusieurs formules en fonction de conditions éditoriales). Sa gamme de travail va donc de l'illustration quasi-indépendante du texte qu'il n'a pas écrit (il relate lui-même qu'il n'aime pas illustrer les romans des autres car il ne lit jamais les textes⁷⁹) au roman abondamment illustré, sorte de retour aux formes anciennes des histoires en images avec texte sous l'image. Cette diversité se lit quand on compare deux versions d'un même épisode de *Mitou et Toti à travers les âges* : l'un publié en 1934 dans *Cadet-Revue* (fig. 214a) l'autre publié en 1943 dans *Benjamin* (fig. 152). Dans cet épisode, Mitou et Toti arrivent en plein Moyen Age durant les feux de la Saint-Jean. L'illustration de *Cadet-Revue* a surtout une valeur de contextualisation, d'illustration au sens propre : elle fait appel à une imagerie de la ville médiévale telle qu'on peut la trouver dans les manuels scolaires⁸⁰ (les maisons à colombages, les rues bondées, Notre-Dame-de-Paris en arrière plan). On ne peut pas en dire autant des illustrations, très présentes, de l'histoire telle qu'elle paraît dans *Benjamin* : si elles conservent une fonction évocatrice, elles se présentent aussi comme une séquence d'images que l'on peut lire comme une bande dessinée et qui représentent des actions concrètes (le chien Serpentin poursuivi par un cochon dans la troisième vignette). On pourrait ajouter à ces deux exemples la même séquence réinterprétée dans *Dani et Martinette*, une bande dessinée plus tardive

79. *JMS*, p. 141.

80. À sa sortie, *Mitou et Toti à travers les âges* est loué par certains éducateurs pour son intérêt pédagogique. La série *Mitou et Toti* est une des plus explicitement éducatives de l'œuvre de Saint-Ogan.

(fig. 214b).

L'appréhension que Saint-Ogan a du roman illustré est moins fermée que l'on pourrait le croire : il semble conscient de la parenté que cette forme entretient avec la bande dessinée⁸¹.

Cadet-Revue , support d'une rencontre en roman illustré et bande dessinée

Le roman illustré a concentré notre attention sur *Cadet-Revue* . De fait, cette publication dirigée par Saint-Ogan lui-même rassemble les plus romanesques de ses récits pour enfants, toutes formes confondues. Cet intérêt de la rédaction du magazine pour le roman-feuilleton pour la jeunesse est d'ailleurs posé dans un petit texte publié à l'occasion des cinq ans du journal : « [Les aventures de Mitou et Toti] désormais classiques, ont remporté un vif succès auprès de nos jeunes lecteurs qui ne se sont pas moins passionnés pour nos grands romans. » (s'ensuit une liste de titres de romans-feuilletons publiés dans *Cadet-Revue* , écrits par Georges Fronval, Marcelle Mansuis et Marc Laury, des romans que Saint-Ogan illustre ponctuellement). *Cadet-Revue* (mais on pourrait en dire autant de la plupart des journaux pour enfants) est un support de circulation entre des bandes dessinées et des romans qui partagent trois caractéristiques essentielles : être destinés aux enfants ; être publiés en feuilleton ; relever du genre du roman d'aventures.

Une image illustrative dans un roman prend une valeur narrative dans une bande dessinée par sa mise en séquence avec d'autres images. C'est le cas du paquebot volant entrevu dans le chapitre XV de *Mitou et Toti à travers les âges*. Il est une reprise de la planche « Le transatlantique aérien » de l'épisode « Zig et Puce au XXI^e siècle » (fig. 129, épisode du 11 mars 1934). Dans le roman *Mitou et Toti*, sa fonction est illustrative : Saint-Ogan met en images un moment fort de l'histoire où les deux héros voient s'envoler dans les airs un paquebot. Dans *Zig et Puce*, le vaisseau apparaît à la fin de la planche dans le cadre d'une action précisément identifiée par le découpage de la séquence : Zig et Puce se retrouvent sur un paquebot et Zig s'effraie de le voir arriver sur les quais. Les deux scènes sont identiques (exception faite que dans le cas de Mitou et Toti, les deux héros ne sont pas sur le paquebot) mais leur traitement est différent. Il s'articule dans les deux cas autour d'une même image, dans un cas mise en relation avec un texte, dans un second cas inscrite dans une séquence narrative d'images.

81. Nous faisons référence ici aux thèses d'Harry Morgan qui s'est attaché à démontrer (MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 96-105), à rebours des oppositions généralement admises, que les rapports texte-image sont les mêmes dans le roman illustré et la bande dessinée. Dans les deux cas, il peut y avoir des phénomènes d'intrication, où texte et image sont complémentaires pour raconter l'histoire, et d'interdépendance, où l'histoire naît de la rencontre entre le texte et l'image. Nous en déduisons, pour notre part, que la pratique du roman illustré n'est qu'une autre facette de l'art de Saint-Ogan, qui explore toute la gamme des rapports narratifs entre le texte et l'image.

Les emprunts à la tradition du roman d'aventures populaire chez Saint-Ogan

Parallèlement à la circulation d'images de l'illustration romanesque à la bande dessinée, Saint-Ogan réalise également de nombreux emprunts thématiques au roman d'aventures avec lequel il a une réelle proximité. Le roman d'aventures populaire⁸² est l'une des sources d'inspiration de Saint-Ogan. Une partie de son œuvre pour enfants en découle directement. Plus précisément, les références au roman d'aventures populaire apparaissent à deux niveaux : niveau majeur de l'appartenance implicite à un genre et niveau mineur de la référence intertextuelle.

Matthieu Letourneux définit le genre du roman d'aventures selon trois critères : une forme spécifique marquée par l'équilibre narratif entre l'unité du roman et la multiplication de mésaventures autonomes ; une thématique dominante du dépaysement et du risque ; une esthétique spécifique ayant recours à l'imagination pour s'extraire de la réalité triviale⁸³. Dans le roman d'aventures l'événement joue un rôle central. L'intrigue possède une structure traditionnelle qui voit le héros quitter la stabilité d'un monde routinier pour « se retrouver projeté dans un univers différent dont l'ensemble des spécificités - dangers, violence, hasard, irrationnel, étrangeté des êtres et des choses - s'oppose à l'univers quotidien ». Letourneux ajoute que la structure traditionnelle du roman d'aventures voit, à la fin du récit, un retour à l'ordre généralement marqué par le triomphe du héros, matériel (fortune) ou symbolique (gloire, amour)⁸⁴. Le roman d'aventures est dans les années 1920 un genre particulièrement dynamique dans l'édition pour enfants, que ce soit en fascicules ou dans des collections pour la famille comme la Bibliothèque Verte (Hachette), Aventures et Voyages (Nathan) et Contes et romans pour tous (Larousse)⁸⁵

Deux œuvres pour enfants de Saint-Ogan relèvent du genre du roman d'aventures : *Jakitou* et *Le Rayon mystérieux* (tous deux publiés dans *Cadet-Revue*). Le premier est un récit d'aventures aux accents politiques, proche aussi du roman d'espionnage : Jakitou, jeune ingénieur de T.S.F., est invité dans le royaume imaginaire de Moldochie pour y installer un poste radiophonique. Il va y déjouer les plans du ministre Poudresec qui veut se marier avec la fille du roi pour hériter du pouvoir. Les ruses des conspirateurs sont constamment contrées par le jeune Jakitou. Les rebondissements se jouent au rythme des intrigues de palais et des révoltes populaires. Plus sûrement encore, *Le Rayon mystérieux* est un récit d'anticipation dans la tradition du roman scientifique : un jeune héros, François, empêche l'invasion de la terre par les vénusiens aidés par un savant fou ayant inventé

82. Face aux grands genres classiques du roman populaire (roman de mœurs, roman policier, roman historique), le roman d'aventures se développe en France plus spécifiquement dans la littérature populaire à la fin du XIX^e siècle dans la double déclinaison du roman exotique et du roman de science-fiction. Plus que les autres genres, le roman d'aventures tend déjà à être étiqueté comme « roman pour la jeunesse ». Lise QUEFFÉLEC, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presses universitaires de France, 1989 p. 95-96.

83. Matthieu LETOURNEUX, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges : PULIM, 2010 p. 33-34.

84. *Ibid.* p. 39-40.

85. RENONCIAT, « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt » p. 133-134.

une machine à voyager dans l'espace. On retrouve dans ces deux histoires, les modalités génériques du roman d'aventures. Sur le plan formelle, la structure est bien celle d'un enchaînement de péripéties encadrées par une intrigue plus globale : dans *Jakitou*, l'aboutissement est le mariage avec la princesse, dans *Le Rayon mystérieux* l'enjeu est de déjouer le complot vénusien. La thématique est bien la confrontation d'un héros à une suite de risques incarnées par des antagonistes (le ministre Poudresec pour Jakitou, le savant fou pour François) ou par des situations périlleuses (Françoise se retrouve momentanément sur la Lune, Jakitou doit faire face à un siège). Enfin, l'esthétique générale dénote une imagination romanesque débridée faisant référence à des stéréotypes du genre, de la figure de l'extraterrestre et du savant fou à celle du traître. Par ailleurs, il y a bien franchissement vers l'Aventure à partir d'un quotidien identifiable par le lecteur (Jakitou part exercer sa fonction d'ingénieur dans un pays lointain, François quitte sa rédaction parisienne pour enquêter en province). La structure narrative fonctionnant par péripéties successives est un fonctionnement narratif omniprésent chez Saint-Ogan, où le motif narratif du rebond d'un événement à l'autre est incessant dans l'ensemble de ses œuvres pour enfants.

Mais c'est aussi par des références intertextuelles que s'établit le rapport avec le roman d'aventures, et *Zig et Puce* est certainement le cas le plus identifiable par les nombreux motifs qu'il emprunte à cette littérature. Les emprunts se font à divers sous-genre du roman d'aventures. Dans son étude, Letourneux dresse une typologie du genre en fonction de la nature du dépaysement que doit affronter le héros⁸⁶. Saint-Ogan marque une prédilection particulière pour ce que l'auteur appelle le « dépaysement spatial », en particulier dans *Zig et Puce* où les deux personnages ne cessent de se déplacer d'un pays à l'autre. Chaque étape est l'occasion d'invoquer les stéréotypes de l'aventure attachée à tel ou tel pays. Un exemple, récurrent chez Saint-Ogan, est la référence au roman colonial. Les premières planches de Saint-Ogan exploitent notamment le thème du blanc devenant roi d'une peuplade nègre. Zig et Puce ont leur aventure exotique quand Puce devient rajah aux Indes. Saint-Ogan utilise alors l'imagerie traditionnelle de ce type de récit, une imagerie tirée de la presse de voyages : la parade à dos d'éléphant (fig. 115, épisode du 26 avril 1931), le fakir,⁸⁷. Un autre type de roman d'aventure auquel Saint-Ogan multiplie les références est celui qui relève du « dépaysement fantastique » où le voyage des personnages a lieu « du naturel vers le surnaturel »⁸⁸. On va ainsi retrouver de nombreux thèmes de classiques du roman d'aventures fantastiques : le monde perdu (*Le Monde perdu* de Conan Doyle, *L'Atlantide* de Pierre Benoît), le voyage spatial (*De la Terre à la Lune* de Verne).

86. Précisons que la définition que Letourneux donne du dépaysement est large : « Le dépaysement vaut avant tout comme une perte des repères, qui peut certes être géographique, mais est tout aussi bien historique ou culturelle, puisqu'il y a changement de « tonalité mentale » ». (LETOURNEUX, *op. cit.* p. 78 et suivantes pour la typologie.)

87. Une imagerie que l'on retrouve par la suite dans *Les Cigares du pharaon*, un épisode de qui, lui aussi, emprunte beaucoup de thèmes au roman d'aventures exotiques.

88. LETOURNEUX, *op. cit.* p. 149 et suivantes.

En-dehors du roman d'aventures à proprement parler, Saint-Ogan emprunte énormément à un autre genre romanesque : le roman d'anticipation scientifique. L'historiographie du genre le fait traditionnellement remonter au XIX^e siècle. Comme le montre Jean-Marc Gouanvic, le genre est très dynamique dans la France de l'entre-deux-guerres, indépendamment des évolutions américaines. Le principal modèle des auteurs français est Wells, bien plus que Verne⁸⁹. Saint-Ogan n'échappe pas à cette distinction : du point de vue des intrigues, il emprunte beaucoup à Wells (voyage dans le temps, invasion extraterrestre), alors que les emprunts aux romans de Verne sont surtout iconographiques (voir en particulier ses références directes aux illustrations des romans, fig. 224 et aux inventions de Robida, fig. 225⁹⁰) par des motifs récurrents.

Saint-Ogan va opérer trois adaptations à partir de la matrice de la tradition du roman d'aventures pour réaliser ses propres séries pour enfants. La première tient à l'usage de héros enfantins⁹¹. Des séries comme *Zig et Puce*, ou des épisodes individuels comme *Jakitou* et *Le Rayon mystérieux* empruntent largement aux classiques d'Arnould Galopin et Jean de la Hire : le point de départ de *Zig et Puce* (deux jeunes parisiens faisant le tour du monde) s'inspire de titres comme *Le Tour du monde de deux gosses* (1911), dont un second épisode paraît chez Tallandier en 1925. Plusieurs épisodes du roman se retrouvent dans la bande dessinée : le voyage en ballon dirigeable, la volonté de se rendre en Amérique, le séjour exotique en Inde⁹². L'intérêt pour le roman scientifique est également présent chez Galopin, même si la référence au *Docteur Oméga* est davantage dans l'épisode vénusien de *Zig et Puce* que dans *Le Rayon mystérieux*. La seconde adaptation tient à la transposition de références textuelles en images. Ce travail est en partie celui d'un illustrateur (donner un référent visuel à du texte), mais aussi celui d'un scénariste de bandes dessinées, puisqu'il transpose des intrigues entières⁹³. Enfin, la troisième adaptation est le traitement comique qui apporte un second degré souvent absent des sources d'inspiration. Le comique est plutôt introduit comme un effet de rythme et de contrepoint : chaque rebondissement dramatique devient prétexte à un gag. Chaque emprunt de

89. Jean-Marc GOUANVIC, *La science-fiction française au XX^e siècle, 1900-1968 : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam : Rodopi, 1994 p. 75-76. Gouanvic explique par exemple que les commentateurs de la *Nouvelle Revue Française* considère que les deux auteurs majeurs de la science-fiction européenne sont Wells et Rosny aîné, et non Jules Verne, trop ancré dans le XIX^e siècle et dans la littérature enfantine.

90. Sur les liens de Saint-Ogan avec la science-fiction, nous renvoyons aux travaux développés dans notre thèse d'École nationale des Chartes : BAUDRY, « La carrière d'Alain Saint-Ogan, de la presse à l'enfance » p. 291-3030.

91. Les séries de Saint-Ogan où les héros sont des adultes sont les seules à ne pas relever du roman d'aventures (*Monsieur Poche*, *Galoche et Bitumet*, à l'exception de *Princesse Irmine*).

92. Il s'agit d'épisodes stéréotypés, ce qui implique que Saint-Ogan ne les a pas nécessairement emprunté directement à Galopin.

93. Dans un épisode de *Zig et Puce* de l'après-guerre, il reprend par exemple le thème principale de *L'Atlantide* de Pierre Benoît, qu'il adapte toutefois à un lectorat enfantin (fig. 177). Il supprime ainsi les références militaires et le personnage de la reine de l'Atlantide.

l'un ou l'autre motif extraordinaire du roman d'aventures est détourné pour donner lieu à un effet comique, à l'image de Zig et Puce confrontés aux nègres, dont la lutte ressemble davantage à une gigantesque sarabande qu'à un combat acharné et sanglant (fig. 101).

Pour Harry Morgan, *Zig et Puce* peut se lire comme une parodie de roman d'aventures « pour garçons »⁹⁴. Dans la suite de son raisonnement, il démontre que les différentes modalités du roman dit « populaire », qu'il définit comme « la littérature des fascicules et des feuilletons, dont les motifs narratifs récurrents sont l'avalanche de catastrophes, le coup de théâtre final, le méchant aux mille visages, le jumeau maléfique, la société secrète, le souterrain, l'homme que l'on croyait mort, la pauvre femme séquestrée comme folle, l'enquêteur subtil, le meurtre, la recherche et la punition du meurtrier... »⁹⁵ sont une source d'inspiration constante et même cruciale pour les auteurs de bande dessinée : roman d'aventures exotiques, roman colonial, roman de civilisation mystérieuse et roman planétaire. Selon lui, ces sources de la littérature populaire sont employées (y compris dans la bande dessinée pour adultes) selon des modalités enfantines (enfant-héros ou héros se comportant comme un enfant qui joue, atténuation des dangers et de leurs conséquences...). Il y a bien, du roman d'aventures à la bande dessinée, un lien direct qui passe par l'enfance.

Le romanesque et la fiction de l'enfance

Conte et roman d'aventures sont les deux références de Saint-Ogan en matière de narration : là se situe son horizon d'attente en matière de fiction pour les enfants. Mais le conte et le roman d'aventures sont-ils des caractères littéraires spécifiquement liés à l'enfance ?

Le conte ne pose pas réellement problème en tant que genre attaché à l'enfance. Depuis le XIX^e siècle, ce genre littéraire est clairement passé dans la culture enfantine⁹⁶. Quand il emprunte le genre et les thèmes du conte dans *Trac et Boum*, Saint-Ogan fait en effet coïncider une forme littéraire spécifique et un public enfantin. Se référer au genre du conte dans les années 1940 revient à signifier explicitement que cette série s'adresse avant tout aux enfants. De la même façon, une série comme *Mique et Trac* relève de l'historiette, autre genre littéraire, de forme brève, porté par la littérature enfantine.

Mais le roman d'aventures n'est pas un genre spécifique à l'enfance, même si, éditorialement, il est fortement rattaché aux lectures enfantines. Une large partie de la tradition du roman d'aventures, particulièrement riche au XIX^e siècle, s'adresse à un public d'adultes. Certes, tout comme le conte, le roman d'aventures fait partie des genres romanesques dont

94. MORGAN, « Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées » p. 135. Il faut comprendre ici que ce à quoi Saint-Ogan fait référence n'est pas le roman d'aventures pour adultes mais bien le roman d'aventures dans sa dimension enfantine ; les choix narratifs de *Zig et Puce* sont donc une façon de s'intégrer aux canons de la littérature pour enfants.

95. *Ibid.* p. 161.

96. Isabelle Nières Chevrel retrace le passage du conte dans la culture enfantine (NIÈRES-CHEVREL, *op. cit.* p. 66-75).

l'appropriation par la culture enfantine a été la plus parfaite. D'autant plus parfaite que de nombreux classiques de l'aventure (notamment les romans de Defoe, de Stevenson, mais aussi, en France, d'Alexandre Dumas et Gustave Aimard) ont connu un glissement vers le domaine de la littérature enfantine. Mais ce n'est pas dans des impératifs éditoriaux qu'il faut chercher le rapport à l'enfance du roman d'aventures, plutôt dans des éléments propres au genre. Matthieu Letourneux⁹⁷. développe l'idée que le roman d'aventures se caractériserait, entre autres choses, par sa qualité de genre frontière transgénérationnel. Même lorsqu'il s'adresse à des adultes, le roman d'aventures se construit sur des concepts venus de la création pour enfants. Il induit une relation infantile à la fiction, basée notamment sur le jeu et des règles du jeu implicites qui sont celles du genre et de ses stéréotypes. Cela ne signifie pas qu'il s'adresse uniquement aux enfants ; cela signifie qu'un lecteur de roman d'aventures fait appel à un mode de lecture venu de l'enfance, en particulier lorsqu'il s'agit de croire à la fiction, comme lorsque le héros est en danger, que le lecteur sait que, par principe, il va s'en sortir mais se prend au jeu et frissonne pour lui. Peut-on aller jusqu'à conclure, comme Letourneux, que tout récit de genre construit sur des principes de sérialité et d'intertextualité implique chez le lecteur une relation infantile à la lecture⁹⁸ ? En restant au roman d'aventures, nous comblons déjà une bonne part de l'inspiration romanesque de Saint-Ogan.

Une hypothèse consisterait donc à dire que, parce qu'il s'adresse spécifiquement à des enfants, Saint-Ogan découvre un mode de compréhension de la fiction et du romanesque spécifique à ce public qui le conduit par ailleurs à privilégier certains genres littéraires comme le conte et le roman d'aventures. Grâce à ce nouveau rapport à la fiction, il pénètre plus avant dans les techniques du roman qu'il s'approprie en l'appliquant à des bandes dessinées. En d'autres termes, c'est bien le fait de créer pour les enfants qui l'incite à s'intéresser à la narration romanesque.

8.2.3 Les conséquences de l'intention romanesque sur la narration graphique de Saint-Ogan

En terme de techniques narratives, quelles sont les conséquences du remplacement de l'esthétique de la forme brève par celle de l'intention romanesque ? Saint-Ogan se consacre à une extension de la narration qui agit à trois niveaux : celui du découpage de la séquence, celui de la structure du récit, celui du choix de la sérialisation.

97. Nous faisons ici référence à Matthieu LETOURNEUX, « Le roman d'aventures, un récit de frontières », dans : *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, sous la dir. d'Isabelle NIÈRES-CHEVREL et Françoise BOSQUET, [actes du Colloque de Cerisy La Salle, 5-11 juin 2004], Gallimard jeunesse, 2005 p. 34-51.

98. *Ibid.* p. 49.

Première extension de la narration : le découpage de la séquence

Dans *Cadet-Revue*, Saint-Ogan publie deux bandes dessinées qui non seulement reprennent des thèmes du roman d'aventures mais en copient aussi la structure narrative. *Jakitou* est l'histoire la plus courte. Elle appartient au genre du roman d'espionnage avec son intrigue qui voit un jeune opérateur de T.S.F., Jakitou, déjouer un complot dans une paisible monarchie et, en guise de rebondissement final, épouser la princesse. *Le Rayon mystérieux* est un récit de science-fiction influencé par la tradition européenne⁹⁹. Le découpage narratif d'un de ses épisodes montre que l'influence du roman-feuilleton est directe. Elle agit sur la densité du récit, c'est-à-dire la quantité d'actions disponibles dans une seule séquence¹⁰⁰, et ainsi transforme indirectement le découpage et les procédés narratifs utilisés par Saint-Ogan, qui se voit obligé de donner plus d'ampleur à l'intrigue (fig. 169).

On distingue tout d'abord en haut à droite la présence d'un résumé sous forme de texte, une pratique directement empruntée aux romans-feuilletons. Ce paratexte permet de rappeler au lecteur les événements précédents et, indirectement « d'ajouter » des événements, au moyen du texte, dans l'épisode de la semaine. Voyons à présent comment se découpent les événements dans la séquence. On peut compter six événements distincts : 1. François et son collègue journaliste (anonyme) se cachent dans un arbre ; 2. ils surprennent le professeur Novembre et son complice Edgard qui discutent de l'opportunité d'embaucher des ouvriers ; 3. François et son collègue redescendent de l'arbre pour sortir de la propriété des frères Novembre ; 4. Ils rentrent chez eux en voiture ; 5. Ils décident de se faire engager comme ouvriers ; 6. Ils achètent des vieux vêtements pour éviter d'être reconnus. Nous sommes loin des premières planches de *Zig et Puce* où se déroulaient un ou deux événements par planche. On voit ainsi comment l'intrigue se complexifie à mesure que s'enchaînent les événements. Cet enchaînement se fait de façon non linéaire dans la mesure où un mystère est introduit par le dialogue entre le professeur et Edgard (la présence d'un mobile, les disparitions...), mystère qui doit justement être résolu par François.

La prise en compte d'une intrigue romanesque oblige Saint-Ogan à mieux gérer le

99. Ce point a été établi par Jean-Paul Jennequin :

« Saint-Ogan ne pouvait pas avoir eu connaissance des derniers développements de la science-fiction américaine de toute façon très peu traduite en France à l'époque. Il est clair, également, que par son titre, par son thème, par ses protagonistes et la trame de son récit, *Le Rayon mystérieux* appartient de plein droit à une certaine tradition française du roman d'aventures scientifiques qui vit alors ses derniers jours. »

(JENNEQUIN, Jean-Paul. Préface à la réédition du *Rayon mystérieux*, CNBDI, 2003, p. 4). *Le Rayon mystérieux* est rempli de lieux communs de la science-fiction à la française : le jeune homme courageux, le domaine isolé dans la campagne française, l'histoire d'amour...

100. Harry Morgan se sert de la notion de « densité du récit » pour déterminer le déroulement de l'action au sein d'une séquence et le temps représenté par la séquence, en fonction de la taille des événements. MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 142.

rythme de sa narration en images, et la mise en relation entre les vignettes. Il utilise pour cela plusieurs procédés qui, tous, contribuent à donner une densité narrative à la séquence. D'une part il introduit une temporalité identifiable dans le récit en faisant appel à la « fonction de régie » du texte pour donner des indications de temps et de lieu¹⁰¹. C'est un rôle rempli par le récitatif et les dialogues des vignettes 9 et 10 qui apprennent au lecteur que la nuit est tombée et que les deux héros retournent au Havre et non à Marceville où ils se trouvaient jusqu'à présent ; enfin que l'achat des fripes intervient « le lendemain ». D'autre part, Saint-Ogan utilise des ellipses plus ou moins importantes pour gérer les relations entre les événements représentés par les images. La présence des ellipses temporelles se multiplie dans la seconde page en raison de l'abondance des événements¹⁰² : on suit les deux héros de l'arbre à la terre ferme, puis dans leur voiture, puis au restaurant, enfin chez un fripier. Dans ce dernier cas, le récit saute directement du soir au matin. Dans la seconde page, le récit est uniquement conduit par ce jeu d'ellipses d'une vignette à une autre. Le texte et l'image ne peuvent pas être dissociés dans la production de sens.

En revanche, la première page se concentre sur un nombre plus réduit d'événements. À défaut d'ellipses temporelles, Saint-Ogan utilise là une ellipse « spatiale », ou plutôt un recadrage dans la mise en page entre deux moments de la scène, avant et après l'arrivée sous l'arbre du professeur et d'Edgard. Avant cette arrivée, Saint-Ogan se concentre sur les deux héros et leur dialogue¹⁰³ ; après leur arrivée, les héros disparaissent de l'image et seul compte le dialogue entre les deux « méchants ». La suture entre les deux moments intervient dans la vignette 4 par un habile jeu graphique qui fait apparaître le professeur et Edgard par le bas, et disparaître François et son collègue par le haut, tandis que les jeux de paroles s'échangent de la même manière (du dialogue François/collègue, on passe au dialogue professeur/Edgard). Saint-Ogan procède ici, pour les besoins de l'intrigue, à un savant découpage de l'action, étant donné qu'il gère en même temps deux couples de personnages et doit sélectionner l'information. À travers l'intrigue complexe du *Rayon mystérieux*, il apprend à gérer l'économie de la séquence d'images au service de la narration romanesque.

Deuxième extension de la narration : de la séquence au récit

La lecture de notre épisode du *Rayon mystérieux* laisse déjà apparaître les indices d'une construction narrative qui dépasse la double page présentée chaque semaine. La comparaison entre l'épisode 11 du *Rayon mystérieux* et une planche des débuts de *Zig et Puce* comme « Le traîneau diabolique » (fig. 107), donne à voir une différence fondamentale si on s'attarde sur ce que Thierry Groensteen appelle le « tressage », dans l'économie du

101. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 156.

102. Est-ce Saint-Ogan qui s'est laissé piéger par l'abondance de l'action qu'il voulait dessiner, ou simplement a-t-il voulu insister sur la première partie qui apporte de nombreux renseignements ?

103. Dialogue relativement dépourvu d'intérêt pour l'action, mais qui apporte des informations sur le caractère complémentaire de François et de son collègue, l'un volontaire et courageux, l'autre moins enthousiaste.

système de la bande dessinée. Rappelons que le tressage est l'opération qui intervient lors de la création de la bande dessinée, par laquelle se constituent des liens de solidarité iconique entre vignettes de séquences différentes (non-immédiatement contiguës), soit au sein d'une même page, soit entre plusieurs pages¹⁰⁴. Le tressage, qui dépasse ainsi la seule lecture linéaire, séquence après séquence, peut remplir plusieurs objectifs, dont la structuration et la densification de l'intrigue. C'est ce que Thierry Groensteen appelle « l'impérialisme du tressage », et qui permet de mettre en valeur l'existence d'un réseau au sein d'une histoire complète de bande dessinée¹⁰⁵. La notion de tressage va nous servir à démontrer comment, chez Saint-Ogan, le choix d'une intrigue romanesque complexe (*Le Rayon mystérieux*) entraîne la mise en place d'un réseau de relations entre les images bien plus dense que dans le cas d'une intrigue linéaire (*Zig et Puce*).

La planche « Le traîneau diabolique » est, d'un point de vue narratif, fortement autonome de la structure qui l'accueille, c'est-à-dire de l'ensemble des planches de *Zig et Puce* parues jusqu'à présent. L'unité de l'action se suffit à elle-même parce qu'elle forme un gag : Zig et Puce, en chemin vers l'Amérique en passant vers le détroit de Béring, sont entraînés par un traîneau devenu fou dans la direction inverse. La mise en page des séquences est linéaire¹⁰⁶, un événement en entraînant un autre par des relations de cause à effet. L'autonomie du sens de la planche est également liée à son intention humoristique. En revanche, autonomie ne signifie pas détachement complet du reste de l'intrigue. Seulement, les liens avec les autres planches de *Zig et Puce* sont pauvres : ils ne concernent que les planches immédiatement consécutives. La carte dessinée joue le même rôle que le résumé du *Rayon mystérieux* en nous expliquant que Zig et Puce se trouvent sur le détroit de Béring : lien est fait avec la planche précédente où, à la dernière case, Zig et Puce se rendent compte qu'ils ne sont pas en Alaska comme ils le pensaient mais sur une île du détroit de Béring. Or, ce problème est résolu dès la case 2 puisque « La mer gèle ». Quant à la dernière case de la planche, elle prépare le lien avec la planche suivante : « Nous repartons vers l'Asie ». La première case de la planche suivante sera Zig et Puce sur le traîneau diabolique à toute allure. Le système de tressage est simplifié au maximum, seules les premières et dernières cases jouant un rôle de suture avec les séquences consécutives. C'est que l'intrigue de *Zig et Puce*, à ce stade, est extrêmement linéaire : « aller en Amérique », et ne se décompose que rarement en sous-intrigues.

Dans *Le Rayon mystérieux*, le tressage s'avère plus complexe. D'abord, la double page hebdomadaire ne possède pas l'autonomie humoristique que peuvent avoir les planches de *Zig et Puce* : il n'y a pas de chute drôle qui ferme la planche sur elle-même. Au contraire, un lecteur qui n'aurait pas lu les épisodes précédents n'a aucune chance de savoir pourquoi

104. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 173.

105. *ibid.* p. 183-184. L'impérialisme du tressage est ce qui fait que « le tressage devient une dimension essentielle du projet narratif, innervant l'ensemble du réseau ».

106. Ainsi l'événement 1 (Zig et Puce marchent sur le détroit de Béring vers l'Amérique) s'enchaîne simplement à l'événement 2 (Ils rencontrent un homme avec un traîneau à moteur). Mais dès lors que l'on est passé à la séquence 3, la séquence 1 cesse d'être solidaire.

les deux héros sont montés sur un arbre. Le résumé joue ce rôle, mais fait partie du paratexte, au contraire de la carte du détroit de Béring. Surtout, s'il suffit que Puce évoque rapidement le fait que leur objectif est « d'aller en Amérique » pour que le lecteur soit mis au courant du fil de l'intrigue de *Zig et Puce*, les personnages du *Rayon mystérieux* restent muets quant à leurs intentions et quant au reste de l'histoire. Les ellipses sont nombreux, prenons-en un suffisamment significatif : l'arrivée du professeur Novembre et d'Edgard ne provoque pas chez François une réaction comme celle que l'on trouve à la vignette 4 du « traîneau diabolique » : « Monsieur, voudriez-vous nous conduire en Amérique? », réaction de Puce à la vue du traîneau qui relie l'évènement de la rencontre à sa potentialité au sein de l'intrigue (accélérer l'entrée en Amérique). François reste muet sur l'identité des deux personnages qui arrivent sous l'arbre. Le lecteur qui arriverait au milieu de l'histoire aurait peu d'indices pour comprendre ce qui se trame. Il peut se fier à la mine patibulaire des deux méchants pour se douter de la nature de leurs intentions, mais l'indice reste maigre. La compréhension de l'intrigue passe nécessairement par l'identification visuelle du professeur Novembre et d'Edgard que l'on voit comploter contre François à l'épisode 10. Ainsi est établi un lien de solidarité iconique indispensable à la compréhension de l'intrigue. Quant à la vignette 9 où l'on voit la voiture de François, elle répond à une vignette de l'épisode 9 où l'on voyait la même voiture quitter Paris. On remarquera que le tressage se fait de plus en plus subtil car le lecteur n'a pas « vu » François laisser la voiture dans la campagne, mais il est en mesure d'accepter cette interprétation puisqu'il est capable d'identifier la voiture en question.

Enfin, si la dernière case de l'épisode 11 prépare également la première case de l'épisode suivant (François et son collègue sont partiellement déguisés et reste en suspens la question de leur visage, que l'on verra se résoudre par l'emploi de postiches), de nombreux éléments apparaissant dans la double page sont laissés en suspens et ne seront résolus qu'au fur et à mesure : De quel mobile parlent-ils? Est-ce que François et son ami sont en danger? Surtout, quelle est la véritable intention du professeur Novembre? Le tressage est plus complexe que dans le cas de *Zig et Puce* : il n'est pas linéaire et chaque épisode doit se lire en fonction de sa place dans l'économie de l'intrigue.

Plus de dix ans séparent les deux planches. Elles témoignent de deux façons de concevoir l'intrigue de bande dessinée. Dans le cas de *Zig et Puce*, l'intention humoristique masque une intrigue qui irrigue faiblement le réseau des différentes planches parues dans *Dimanche-Illustré* (mais nous avons vu que la situation change dès 1930). Dans le cas du *Rayon mystérieux*, l'intrigue se construit au fur et à mesure, et c'est elle qui organise la lecture de la bande dessinée. En choisissant une intrigue romanesque, dense, Saint-Ogan a ouvert l'espace. La planche autonome s'ouvre aux autres planches, voire même est profondément dépendante d'un réseau qui, en terme de structuration du récit, est prééminent à la planche elle-même. Sans le récit pour la soutenir, la double page du *Rayon mystérieux* n'est rien. Le tressage est la conséquence d'une plus grande amplitude de l'intrigue.

Troisième extension de la narration : la sérialisation

Mais l'extension de l'espace narratif agit à un troisième niveau de lecture. Nous avons d'abord vu comment il étend le découpage des séquences et introduit de nouveaux dispositifs de mise en relation des images (l'ellipse temporelle, le récitatif à fonction de régie, le changement de plan qui articule trois vignettes entre elles). Ensuite, nous avons mis en évidence l'existence d'une structure au-dessus de chacun des épisodes, un réseau qui influe sur la conduite du récit au sein de la séquence (par la reconnaissance des personnages et des objets, notamment). Le dernier niveau est celui de la série au sens éditorial du terme : en plus de complexifier l'intrigue, Saint-Ogan se lance dans un édifice architextuel qui va lier entre eux plusieurs histoires autonomes. Elles gardent leur autonomie et leur cohérence, mais participent à l'élaboration de la sérialisation, ce phénomène essentiel pour la bande dessinée pour enfants.

La sérialisation est certes un phénomène éditorial, mais, comme le rappelle opportunément Matthieu Letourneux, il se traduit également par des choix esthétiques liés aux codes de la lecture sérielle :

« La mise en série des textes imprimés en a favorisé l'appréhension médiatisée (puisqu'ils obéissent dès lors à des logiques intertextuelles et architextuelles) [...]. L'imprimé sériel impose un va-et-vient entre le texte unique et les séries qui l'irriguent et qu'il irrigue, entre intertextualité fixée et plasticité architextuelle. Une telle logique affecte évidemment le mode de lecture des textes, mais aussi leur production - en particulier chez les auteurs qui choisissent d'adopter une posture sérielle (feuilletonistes, auteurs de récits de genre, etc.), lesquels apparaissent toujours comme des relecteurs qui brodent sur le canevas de façon plus ou moins inventive. »¹⁰⁷

La lecture sérielle peut être interprétée comme « une lecture informée par sa relation avec d'autres œuvres proches. »¹⁰⁸. Elle présuppose, du point de vue du créateur, l'élaboration de codes visant à favoriser et concrétiser cette mise en relation.

Dans *Zig et Puce*, Saint-Ogan découpe la série en « cycles » d'intrigue distincts, qui ne suivent d'ailleurs pas systématiquement la publication des albums. Les « aventures » telles qu'on peut les isoler à leur parution dans la presse suivent des longueurs très variables. Ainsi, de 1930 à 1934 peut-on isoler dix ensembles qui forment des intrigues autonomes¹⁰⁹ :

- *Zig et Puce cherchent Dolly* : de février 1930 à mars 1931 ; intrigue : Zig et Puce partent à la recherche de leur amie Dolly enlevée par son cousin Musgrave. (55 planches)

- *Zig et Puce aux Indes* : de mars 1931 à septembre 1931 : Puce devient rajah de Mysore et est victime d'un complot. En réalité, l'intrigue se scinde en deux parties : de

107. Matthieu LETOURNEUX, « Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse », dans : *Strenae* (2011), [en ligne], mis en ligne le 21 juin 2001, URL : <http://strenae.revues.org/434>.

108. *Idem*, « Séries, collections et sérialité » p. 94.

109. Les titres entre guillemets sont des titres forgés pour les besoins de la démonstration. Ceux en italique correspondent à de vrais titres d'albums.

juin 1931 à septembre 1931, Zig est envoyé à l'exposition coloniale et doit faire face à deux cannibales nostalgiques. L'intrigue des Indes ne se résout pas vraiment. (26 planches)

- « Zig et Puce et le cheval Marcel » : de septembre 1931 à mars 1932 : Zig et Puce vivent une suite d'aventures rocambolesques avec le colérique cheval Marcel et avec madame Pudding, une femme de caractère. (25 planches)

- *Zig, Puce et Furette* : de mars 1932 à juillet 1932 : Zig et Puce, au service de l'oncle de Dolly, font un tour du monde promotionnel avec la voiture amphibie Furette. (17 planches)

- « Zig et Puce codirecteurs » : de juillet 1932 à septembre 1932 : Zig et Puce s'enrichissent en tant que co-directeurs des usines de l'oncle de Dolly et doivent déjouer les pièges de faux héritiers qui en veulent à leur argent. (6 planches)

- « Zig et Puce sur Clipperton » : de septembre 1932 à novembre 1932 : Zig et Puce atterrissent par hasard sur l'île de Clipperton au moment où la France en prend possession. (10 planches)

- « Zig et Puce célèbres » : de novembre 1932 à janvier 1933 : Zig et Puce rentrent en France où ils sont devenus célèbres grâce à leurs exploits dans *Dimanche-Illustré*. Ils subissent les aléas de cette célébrité dans une suite de gags. (9 planches)

- « Zig et Puce en Écosse » : de janvier 1933 à avril 1933 : Zig et Puce vont en Grande-Bretagne où ils sont confondus avec les neveux d'un riche écossais. Ils redonnent le goût de vivre à ce dernier qui décide de monter une troupe de théâtre. (16 planches)

- *Zig et Puce et la petite princesse* : de mai 1933 à novembre 1933 : À Londres, Zig et Puce rencontrent une jeune mendicante qui s'avère être la princesse Yette de l'état de Marcalance. Ils l'aident à revenir sur le trône, puis à renflouer les caisses du pays grâce à leurs relations américaines. (29 planches)

- *Zig et Puce au XXI^e siècle* : de décembre 1933 à octobre 1934 : Suite à un voyage stratosphérique, Zig et Puce sont transportés en l'an 2000. (42 planches) Cette longue aventure se décompose en deux parties, la découverte de la vie en l'an 2000 et le voyage sur Vénus.

Le découpage en albums est trompeur : il reconstitue des ensembles de taille apparemment identique, alors que Saint-Ogan n'obéit à aucune norme dans la construction des différents épisodes paraissant dans *Dimanche-Illustré*. Dans sa parution dans la presse, la série *Zig et Puce* n'est pas aussi bien découpée que le sera *Tintin* par la suite. Plus qu'une suite d'aventures, il faut voir un balancement entre des aventures construites dépassant la douzaine de planches, où l'intrigue est vraiment structurante, et des intrigues plus lâches qui, comme dans les débuts de la série, sont surtout le prétexte à des enchaînements de gags.

La présence des cycles d'aventures feuilletonesques montre que, chez Saint-Ogan, la sérialisation se croise avec un principe d'intrigues romanesques. *Zig et Puce* est plutôt une série hybride, qui oscille sans cesse entre deux modes de structuration narrative. L'indécision de Saint-Ogan à pencher d'un côté plutôt que l'autre aura son importance dans la

suite de sa carrière. Mais pour le moment, établissons que l'impact de la sérialisation sur l'extension narrative ne se situe pas au niveau de l'intrigue, mais à un niveau supérieur, celui de la « série éditoriale » . Étudions à présent les liens transtextuels qui interviennent entre plusieurs aventures¹¹⁰ de *Zig et Puce*.

Au tressage au sein d'une aventure vient s'ajouter un tressage entre plusieurs aventures. On trouve un exemple de ce tressage dans la présence de personnages secondaires récurrents. Dans une étude sur la publication de la série, Dominique Petitfaux¹¹¹ identifie les différents personnages récurrents et leurs apparitions au sein des albums. Parmi les plus connus, on peut nommer Dolly et son oncle (présents dans tous les albums de l'avant-guerre depuis *Zig et Puce millionnaires* à *Zig, Puce et la petite princesse*), mais aussi le cheval Marcel, monsieur et madame Pudding, Cacao et Cocoa (les deux cannibales repentis de l'aventure de l'exposition coloniale). Tous les personnages sus-cités sont présents dans les aventures que vivent Zig et Puce entre 1931 et 1934. La mise en place d'un ensemble cohérent de personnages secondaires (les Pudding sont les associés de l'oncle de Dolly) est un des procédés fondamentaux de l'irrigation du réseau de références transtextuelles entre les aventures. Chaque personnage est identifié graphiquement et, surtout, développe son intrigue propre, souterraine par rapport à l'intrigue principale des deux héros. Ainsi, l'oncle capitaliste de Dolly est régulièrement ruiné avant de refaire fortune grâce à tel ou tel exploit de Zig et Puce. De même, certains personnages évoluent fortement d'une aventure à l'autre, à l'image des nègres cannibales Cacao et Cocoa qui, après avoir manqué de dévorer Zig, sont pardonnés par l'oncle de Dolly qui accepte de les embaucher comme domestiques en signe de repentir.

La gestion des personnages secondaires par Saint-Ogan l'oblige à inscrire les aventures de ses héros dans une temporalité narrative qui dépasse les planches publiées régulièrement : tel événement survenu il y a plusieurs mois est réinvesti dans une nouvelle aventure, comme lorsque Zig et Puce, conseillers de la princesse Yette de Marcalance, font appel à l'oncle de Dolly, qu'ils n'ont pourtant pas vu depuis l'aventure de Furette, pour financer le pays. En plus des personnages secondaires se construisent des lieux emblématiques : Zig et Puce reviendront à plusieurs reprises en Marcalance déjouer des complots contre la princesse Yette.

C'est dans *Zig et Puce* que Saint-Ogan exploite au mieux les ressources de la sérialisation, dont l'un des objectifs est aussi de fidéliser le lecteur en le familiarisant avec un univers conçu exprès pour la série. Cet univers fictif, qui n'existe d'ailleurs pas mais est toujours « en puissance » dans les aventures, prêt à être réinvesti, rapproche le lecteur et

110. Pour les besoins de la démonstration, nous nommons les différentes unités d'intrigues autonomes au sein d'une série éditoriale « aventures », tout en reconnaissant le côté peu académique de ce terme pratique.

111. Dominique PETITFAUX, « Histoire de la publication, de *Dimanche Illustré* à *Tintin* », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 48 (1985) p. 14-20.

sa série en créant un ensemble de références¹¹². La dernière scène de « Zig et Puce au XXI^e siècle » dans *Dimanche-Illustré* du 14 octobre 1934 (fig. 131) n'est qu'un long clin d'œil au lecteur. Saint-Ogan réemploie le principe de sérialité dans d'autres bandes dessinées, toujours au moyen de personnages secondaires récurrents : dans *Prosper l'ours* (le chat borgne, la femme de Prosper, le roi Lion), dans *Monsieur Poche* (le jeune Ratafia, son amie Kitty, le couple de voisins) dans *Trac et Boum* (la fée Rutabaga, Gédéon).

Le jeu de l'élaboration d'une superstructure sérielle n'est bien entendu pas propre à la bande dessinée. On la constate dans d'autres séries de romans, pour enfants (*Le club des Cinq*) ou pour adultes (*Fantômas...*). L'inspiration de Saint-Ogan vient de la sérialisation romanesque à une époque où celle-ci est encore une constante éditoriale du roman populaire. Zig et Puce deviennent alors les descendants graphiques de Rouletabille, le personnage récurrent de Maurice Leblanc. Mais il est évident que la donnée visuelle est propre à favoriser, ou du moins à rendre plus palpable, cette sérialisation. Les personnages et les lieux récurrents sont identifiés par leur aspect et le dessinateur peut parsemer ses dessins de références uniquement visuelles qui seront ou non reconnues par le lecteur. Quant il reprend *Zig et Puce* dans *Zorro* en 1947, Saint-Ogan fait appel à un de ses vieux personnages d'avant-guerre, Musgrave, le méchant cousin de Dolly qui n'était pas réapparu depuis son arrestation dans un épisode de mars 1931 ! (fig. 176). Les jeunes lecteurs de *Zorro* n'ont sans doute aucune idée de la nature mauvaise de ce personnage. Mais son identification par-delà les années se fait bien grâce à une identité visuelle précise, inchangée.

8.3 Une vision ouverte de la bande dessinée

Dessiner pour les enfants encourage Saint-Ogan à rechercher dans ses bandes dessinées une plus forte densité romanesque et, ce faisant, à expérimenter de nouvelles techniques de narration en images. Mise en rapport avec les réflexions du chapitre précédent sur son travail de dessinateur de presse, cette conclusion n'éclaircit que partiellement l'identification du public comme critère de différenciation. Finalement, ne peut-on pas se limiter à dire que l'expérimentation à l'œuvre dans le dessin pour enfants n'est que la continuité de ses multiples expérimentations dans le domaine du dessin pour adultes ? Le seul critère de différenciation serait alors l'évolution des conditions éditoriales et son passage par la création pour enfants vaudrait parce qu'il lui aurait permis de sortir de l'espace restreint du dessin d'humour. Est-ce le fait de s'adresser à un public enfantin qui le pousse à modifier ses méthodes de narration graphique ou seulement le changement de support ?

112. Dans *Zig et Puce*, le jeu avec le lecteur est d'autant plus important que *Dimanche-Illustré* et Saint-Ogan font partie de l'univers de *Zig et Puce*, dont ils sont des éléments récurrents. Les deux héros savent que leurs aventures sont retranscrites par le dessinateur et s'adressent à lui dès qu'ils en éprouvent le besoin. Il y a une forme de franchissement jubilatoire de l'univers fictif à l'univers réel, excellent exemple de la fantaisie de Saint-Ogan.

La réponse est dans l'hybridation des formes et le franchissement des frontières. L'action de Saint-Ogan dans les années 1930 est de contribuer à l'élaboration d'un nouveau modèle de bande dessinée pour enfants qui emprunte la superstructure des récits à la littérature pour enfants, riche en densité romanesque et en sérialisation, mais conserve des techniques développées ponctuellement dans le dessin d'humour. Ce maintien de techniques narratives venues du dessin pour adultes se voit tout d'abord dans la gestion de l'espace qui relève de modalités déjà identifiées dans les dessins d'humour. En outre, de nombreux dispositifs narratifs anciens sont réinvestis pour être systématisés. Là est le véritable apport de la création pour enfants : la densité romanesque « active » le potentiel narratif de techniques de découpage et de mise en page venues des expérimentations du dessin d'humour. C'est par la combinaison des deux que Saint-Ogan parvient à ouvrir la bande dessinée pour enfants en-dehors du modèle narratif du récitant. Une véritable complémentarité se noue entre la séquence, fruit du dessin d'humour adulte, et la superstructure narrative, ferment romanesque.

8.3.1 Une nouvelle gestion de l'espace ?

La première évolution que nous avons identifiée comme relevant des caractéristiques de la bande dessinée pour enfants est l'augmentation de l'espace du dessin. Editorialement, Saint-Ogan dispose de davantage de place lorsqu'il dessine pour les enfants, ce qui le conduit à abandonner la forme brève. Mais cette évolution nous est apparue tout à la fois insuffisante (preuve en est de *Prosper l'ours*) et uniquement liée à des contraintes historiques, et non directement au public visé. Néanmoins, nous pouvons nous interroger sur la manière dont l'augmentation de l'espace est propre à modifier des techniques de dessin d'humour.

L'activation de la contrainte spatiale, un enjeu qui n'est pas oublié

Parmi les dispositifs expérimentaux de Saint-Ogan dans le dessin de presse se trouve le jeu sur les contraintes spatiales. Le procédé de condensation narrative, qui impose un espace réduit pour une action, conduisait occasionnellement Saint-Ogan à ruser. Par exemple en usant d'une « double narration » (fig. 61) ou encore en jouant sur la forme matérielle du *strip* (fig. 78). Or, ces dispositifs, tous guidés à la fois par l'intention humoristique et par la contrainte spatiale, ne sont pas oubliés par Saint-Ogan lorsqu'il dessine pour les enfants.

Les aventures de Zig et Puce offrent de multiples occasions pour activer un jeu sur les contraintes spatiales. Un excellent exemple dans cette planche parue le 26 juin 1928 sous le titre « Zig et Puce à la recherche d'Alfred » (fig. 108). Durant un voyage transatlantique, Alfred est tombé dans le manche à air et Zig, Puce et Dolly partent à sa recherche. Il atterrit finalement sur la tête d'un machiniste dans la salle des machines. Le fil du « récit » mis en images paraît simple (Zig et Puce cherchent Alfred, et ce ne sera pas la

première fois) mais Saint-Ogan choisit précisément une mise en page originale. Comment décrire son dispositif de mise en page ? Pour reprendre la technique d'analyse de Thierry Groensteen¹¹³, il s'agit d'une mise en page à la fois régulière (elle est découpée en trois strips de taille égale) et ostentatoire. Est-il nécessaire de préciser ce qui est ostentatoire dans cette mise en page ? Chaque *strip* est en réalité un étage du paquebot, du pont des premières classes jusqu'à la salle des machines. Dès lors, la planche représente une vue en coupe du paquebot avec, à droite, la chute d'Alfred le long du manche à air, étage par étage. Elle est faite pour être regardée comme un ensemble¹¹⁴ autant que pour être lue. La subtilité narrative tient en effet au fait qu'en choisissant cette mise en page, Saint-Ogan perturbe la lecture séquentielle des images. L'espace et le temps sont dissociés : en apparence toutes les actions représentées ont lieu « en même temps » ; pourtant, la chute d'Alfred vient contredire cette lecture et c'est elle qui organise la solidarité iconique d'un *strip* à l'autre : en voyant Alfred descendre progressivement dans le manche à air, le lecteur réintroduit une narration qui lui avait échappée, jusqu'au choc final sur le crâne du machiniste malchanceux.

Comme dans « Attention!! Tournant brusque. », le dessin d'humour dont s'inspire directement la planche de *Zig et Puce*, le dispositif n'est pas purement décoratif ; la continuité spatiale de la page participe aussi à la compréhension du récit, puisque, par ce dispositif ingénieux, Saint-Ogan représente simultanément les trois enfants à la recherche d'Alfred, et Alfred en train de tomber (et là, c'est la verticalité de la page qui joue un rôle narratif). En réalité, on peut dire que les deux modes de lecture de cette page (en tant que récit et en tant que tableau) ne se recouvrent pas, mais sont simultanés.

Cet exemple nous montre que, chez Saint-Ogan, la simplicité linéaire du récit n'explique pas tous les choix de découpage et de mise en page. Y compris dans le dessin pour enfants, il n'abandonne pas l'expérimentation graphique et la recherche de nouvelles solutions dans l'agencement des séquences.

Toutefois, on serait en droit de se demander si un enfant est capable de percevoir la complexité graphique du mécanisme à l'œuvre dans « Zig et Puce à la recherche d'Alfred ». Cette planche demande un niveau d'analyse de l'image assez poussée, d'autant plus qu'il s'agit presque d'un dessin muet (les dialogues et les commentaires d'Alfred sont relativement secondaires pour la narration, et essentiellement comiques). La lecture de cette planche est nécessairement non-linéaire : il n'y a pas d'ordre de lecture imposé, ce qui est l'usage dans une bande dessinée « normale ». On peut s'interroger sur la capacité de l'enfant à sortir de cette normalité. Il semble dans tous les cas que Saint-Ogan ne cède pas à l'idée que la perception enfantine est intrinsèquement différente de celle de l'adulte...

113. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 114-115.

114. Un autre exemple de planche « extraordinaire » chez Saint-Ogan est celui, souvent commenté, du « cortège historique », fig. 117, épisode du 14 février 1932.

La variabilité des « cadrages », un changement majeur

Si les jeux spatiaux n'ont pas été oubliés, Saint-Ogan découvre également avec la bande dessinée pour enfants une nouvelle gestion de l'espace et du découpage de l'action grâce à la variabilité des cadrages. L'une des caractéristiques principales de ses dessins d'humour était l'homogénéité des cadrages au sein d'une même séquence : généralement, les personnages étaient saisis en pied et, lorsque le cadrage variait, il variait pour l'ensemble des vignettes.

Qu'en est-il dans le dessin pour enfants ? Là encore, aucune étude n'a été menée sur ce sujet, mais s'observe quand même une certaine réticence à varier les cadrages au sein d'une même séquence. Christophe ignore cette technique, tout comme la plupart des dessinateurs « naturalistes ». D'autres dessinateurs, plus proches de la caricature, l'emploient comme procédé d'exagération et d'insistance sur un élément visuel : ainsi Benjamin Rabier et, surtout Nadal, grand habitué des déformations physiques qu'il montre souvent en « gros plan ». Enfin, à partir des années 1910, l'emploi des inserts chez Pinchon bouscule les découpages un peu trop classiques et introduit des variations de cadrages, mais au prix d'un travail sur la mise en page et d'un rejet de la mise en page régulière.

La caractéristique de Saint-Ogan est donc d'introduire des variations de cadrages¹¹⁵ tout en conservant une mise en page régulière ou relativement peu irrégulière. L'évolution apparaît assez vite, d'abord ponctuellement, comme dans la planche « Un départ manqué » (fig. 100) où les vignettes 9 et 11 brisent la régularité des cadrages en pied en introduisant des plans d'ensemble. Ils sont nécessaires à la compréhension de la narration puisqu'ils présentent la position dangereuse de Zig et Puce cachés dans la caisse (en plus d'introduire un gag autour de l'indolence des marins face à la fragilité du câble). Au fur et à mesure, les variations de cadrage deviennent une constante des planches de *Zig et Puce*, toujours en conservant le cadrage en pied comme point de repère. Dans la planche « Champion du droit » (fig. 118), Saint-Ogan va même jusqu'à introduire une profondeur dans l'espace des cases (vignettes 1 et 2) en jouant sur la perspective (Puce au premier plan dans le wagon, vignette 2). Dans les années 1930 et 1940, variabilité des cadrages et jeu sur la perspective sont des procédés courants chez Saint-Ogan. Il s'en sert naturellement pour mieux gérer le découpage de certaines séquences. On peut le voir dans la double page du *Rayon mystérieux* déjà étudiée (fig. 169) et dans la planche de *Trac et Boum* « Une poupée vraiment incassable » (1942, fig. 157). Une grande souplesse de cadrage se met au service de la densité de la narration, en insistant sur certaines actions.

Progressivement, le jeu sur les cadrages passe de l'effet comique ponctuel à un procédé au service d'une narration dense. La planche « Une excellente plaisanterie » (fig. 125, épisode du 21 décembre 1930), qui s'intègre au sein de l'histoire plus longue « Zig et

115. Nous parlons bien de variations de cadrage. Ce qui nous interpelle n'est pas l'utilisation d'un cadrage particulier, mais le fait d'en changer en cours de séquence, un procédé qui implique des conséquences quant à l'interprétation de la séquentialité. D'autre part, nous avons conscience d'utiliser, pour parler des « cadrages », des termes cinématographiques, ce qui n'est pas intellectuellement satisfaisant mais à le mérite d'être pratique.

Puce cherchent Dolly » illustre bien cette nouvelle appréciation de l'usage des cadrages et modulation de l'espace de la page. Dans cette planche, Saint-Ogan emploie trois cadrages différents pour trois moments de l'action. Dans les quatre premières cases, Saint-Ogan utilise une forme de « vue en coupe » qui rappelle les jeux sur l'espace de la planche d'un épisode antérieur (fig. 108) ; ici l'espace de la case imite l'espace réel du bateau, non plus à des fins comiques, mais pour servir le récit. Les deux cases suivantes sont les seules à être gérées de façon « traditionnelle », par une vue en pied des personnages. Les six dernières cases sont cette fois traitées selon un cadrage plus rapproché qui fait référence au « plan américain » du cinéma.

Gérer un plus grand espace, c'est avant tout mieux gérer le découpage. L'exemple de la variation du cadrage nous prouve que l'augmentation de l'espace a un impact direct sur la découverte de nouveaux dispositifs et sur l'amplification de jeux sur les contraintes spatiales. Continuons notre exploration en nous intéressant maintenant aux dispositifs narratifs non plus liés à la gestion de l'espace, mais à la production du sens.

8.3.2 Continuité des dispositifs de narration en images venus du dessin d'humour

Les dispositifs servant à produire du sens dans les bandes dessinées d'Alain Saint-Ogan viennent, pour beaucoup, d'expériences menées par ailleurs dans le dessin de presse. Là aussi le phénomène de continuité est manifeste.

Des techniques de découpage de l'action venus du dessin d'humour

Il nous a été donné de constater plusieurs dispositifs que Saint-Ogan développe dans ses histoires en images pour enfants pour organiser le découpage des séquences et la solidarité iconique entre les différentes images : l'ellipse qui organise les rapports de causalité entre deux images consécutives, l'usage de la bulle sans le texte sous l'image, l'usage de pictogrammes comme unités de sens qui remplacent la parole, l'apparition d'une double narration, l'insertion de courrier manuscrit et illustré, la décomposition expressive du mouvement sur le mode de la chronophotographie, le récitatif textuel dans sa fonction de régie. Parmi ces dispositifs, certains nous sont déjà familiers et il n'est pas difficile de déduire leur généalogie : ils sont directement issus de la pratique de dessinateur de presse de Saint-Ogan. La décomposition chronophotographique du mouvement est une évolution qui intervient dans le dessin d'humour adulte à la fin du XIX^e siècle et que Saint-Ogan connaît. Il la réutilise dans plusieurs dessins de *Zig et Puce*, parfois de façon tout à fait spectaculaire (fig. 119, épisode du 28 février 1932). Dans la planche « La passerelle vivante », Saint-Ogan mobilise sa maîtrise de la décomposition schématique du mouvement pour aboutir à un découpage expressif qui commence dès la vignette 4, puis s'étend à tout

la moitié de la planche à partir de la vignette 7¹¹⁶. La filiation de cette planche avec les exercices muybridgiens de la fin du XIX^e siècle est directe ; mais elle passe par l'intermédiaire d'une pratique attentive aux techniques narratives au sein du dessin de presse. L'augmentation de l'espace, induite par les nouvelles conditions éditoriales de publication, rend possible cette étude de mouvement visuellement attractive. Nous ne sortons pas ici de la seule influence des conditions éditoriales.

On observera la même chose pour la double narration, les pictogrammes et le courrier manuscrit illustré, trois procédés qui jouent sur l'association d'éléments textuels et d'éléments iconographiques. Saint-Ogan les utilise dans *Zig et Puce*. Plusieurs planches de *Zig et Puce* peuvent être mises en rapport avec des dessins d'humour antérieurs. Ainsi, pour la double narration, la planche « Du rêve à la réalité » (voir fig. 103) et le dessin d'humour « Un brave » (fig. 61). Dans les deux cas, une scène rêvée est représentée pour le lecteur sous la forme de l'apparition d'une seconde bande dessinée qui envahit l'espace. Pour l'usage des pictogrammes, la planche « Le singe et la noix de coco » (voir fig. 124) et le dessin d'humour « Histoire sans titre ni paroles » (fig. 85). Là, l'usage du pictogramme diffère : dans le cas du dessin muet, il permet de représenter la pensée en se substituant à un texte pour respecter la contrainte de l'absence de paroles. Dans la planche de *Zig et Puce*, la représentation du fauve et du condor renforce l'expressivité de la parole de Zig qui menace Marzavan. Mais la technique est la même. Enfin, la représentation d'un courrier manuscrit se retrouve dans la planche « Correspondance » (fig. 120, épisode du 12 novembre 1933) et dans la fausse lettre d'amour (fig. 88). La délimitation du cadre de la vignette est doublée par une mise en abyme de l'écriture manuscrite d'une correspondance. Mais comme nous sommes dans une histoire en images, cette correspondance n'oublie pas de « faux » dessins, Saint-Ogan imitant des dessins d'enfants dans la planche de *Zig et Puce*.

La plupart de ces dispositifs que l'on trouve dans le dessin pour enfants viennent sans ambiguïté du dessin d'humour : il n'y a pas de spécificité. Au contraire, tout indique que, pour dynamiser des histoires en images figées dans des modèles spinaliens peu mobiles, Saint-Ogan soit allé chercher du côté de ses expériences dans le dessin d'humour pour adulte.

Le cas de *Prosper l'ours* : systématisation d'un dispositif ponctuel

Qu'est-ce qui différencie l'usage de ces dispositifs dans le cas du dessin d'humour et dans le cas du dessin pour enfants ? Pour le comprendre, nous allons analyser le cas du dispositif narratif dans *Prosper l'ours*.

Prenons deux strips de *Prosper l'ours* (fig. 34 et fig. 35). Ils fonctionnent sur un modèle commun à tous les dessins de cette série qui paraît dans *Le Matin* : une combinaison de l'usage de la bulle pour exprimer la parole des personnages et d'une suppression du

116. Vincent AMIEL, « De quelques procédés narratifs », dans : *CimémAction* Hors Série (été 1990) : *Cinéma et Bande dessinée* p. 29.

cadre. Les différentes scènes flottent dans l'espace blanc, que cet espace fasse référence à une véritable continuité physique (comme dans le cas de l'épisode 82 qui n'est qu'une immense scène qui se déroule lors d'un dîner mondain) ou qu'il y ait en effet expression d'une séquentialité, comme dans l'épisode 116. On peut d'ailleurs remarquer que les différentes images s'interpénètrent et que l'ordre de lecture que nous reconstruisons artificiellement peut varier. Les deux dernières images de l'épisode 116 (les affiches électorales et la « réunion publique ») peuvent en quelque sorte se lire simultanément. De fait, ce choix de l'absence de séparation dessinée entre les scènes offre à Saint-Ogan une liberté de dessin assez grande, notamment quand il doit placer les bulles où l'espace du dessin lui laisse une place. Nous sommes loin du quadrillage, certes relativement souple, de *Zig et Puce*.

Évidemment, ces deux dessins sont des réminiscences de productions antérieures. L'épisode 82 rappelle fortement le dessin « Simples croquis de la rue » (fig. 82) dans sa mise en relation d'un espace physique et d'un espace dessiné, et son interpolation entre plusieurs scènes dialoguées indépendantes les unes des autres. Les différentes scènes peuvent se lire dans l'ordre qui sied le mieux au lecteur, à l'exception de la dernière (le chat borgne qui réagit à l'agitation de ses invités) qui est la seule à introduire une séquentialité. Quant à l'épisode 116, il rappellera à nos lecteurs les exemples de dessins numérotés, cette solution choisie par Saint-Ogan à partir de 1925 pour gérer les problèmes relatifs au sens de lecture dans des dessins sans cases (fig. 92).

Prosper l'ours apparaît donc, du point de vue de la forme de bande dessinée, comme une œuvre qui offre à Saint-Ogan l'occasion de réinvestir des techniques éprouvées. Cela n'a rien d'étonnant et s'explique par le contexte de publication : nous avons identifié *Prosper l'ours* comme une œuvre hybride, publiée dans un journal lu par des adultes. Saint-Ogan est finalement confronté aux mêmes contraintes que lorsqu'il publiait des dessins de presse : la nécessité de dessiner dans un espace réduit. D'où ce choix radicalement différent de la grille, plus traditionnelle, de *Zig et Puce*.

La différence avec le dessin d'humour est moins dans l'emprunt de techniques que dans l'environnement narratif dans lequel elles s'inscrivent. Dans les dessins d'humour, Saint-Ogan se situait dans le registre de la forme brève autour d'une intention humoristique. Avec *Prosper l'ours*, il confronte pour la première fois une technique de narration graphique conçue pour une forme brève (la suppression des cadres) dans un environnement nouveau, marqué par une extension narrative. Les deux épisodes de *Prosper l'ours* s'inscrivent dans des récits plus amples : l'épisode 116 est le retour de Prosper à la vie civile après son service militaire (ce qui est rappelé dès les premières bulles). Dans l'économie globale du récit, cet épisode sert de transition entre deux intrigues que l'on pourrait appeler « Prosper au

service militaire » et « Prosper fait de la politique »¹¹⁷. Tout comme l'épisode du *Rayon mystérieux* analysé plus haut (quoique dans une moindre mesure), le *strip* ne peut se lire sans connaître le reste des aventures de Prosper, et notamment le fait que le chat borgne, auquel il est fait allusion, est l'ennemi juré de Prosper, ce qui explique son choix de se confronter à lui aux élections.

Car finalement, le passage dans le dessin pour enfants amène Saint-Ogan à généraliser des procédés qu'il employait jusque-là de façon ponctuelle. Cette systématisation est induite par la nécessité d'une homogénéité entre les différents épisodes, pour les rendre solidaires les uns avec les autres et lisibles comme un ensemble. Ce qui était un procédé expérimental dans un contexte de création contraint devient une forme fixe et développée au maximum de ses possibilités.

Deux exemples de techniques systématisées : la bulle et le récitatif

Pour confirmer cette hypothèse que le dessin pour enfants entraîne une systématisation de dispositifs ponctuels, penchons sur deux dispositifs évoqués plus haut : la bulle et le récitatif.

Le cas de la bulle est historiquement intéressant quand on sait les débats qu'il a pu provoquer. Chez Saint-Ogan, le passage à la bulle semble venir d'une double cause, éditoriale et technique. Éditorialement, la bulle intervient comme imitation de la série *Bicot*. Techniquement, Saint-Ogan est en mesure d'employer cette technique parce qu'il l'a déjà éprouvée dans le dessin d'humour. Nous en avons vu de nombreux exemples : tantôt la bulle sert à pallier une impossibilité matérielle de disposer les légendes sous l'image, tantôt elle est employée sans raison matérielle. Mais quoi qu'il en soit, le procédé de la bulle vient bel et bien à Saint-Ogan à travers le dessin de presse, d'abord comme expérience parmi d'autres (dont le texte qui flotte près du personnage, comme le pratique Pinchon dans *Frimousset*). Ce n'est qu'ensuite, à partir de 1925, qu'il se répand simultanément dans ses dessins d'humour et dans ses dessins pour enfants, avec *Zig et Puce*. La série dans *Dimanche-Illustré* apprend à Saint-Ogan à systématiser le dispositif et à en explorer les possibilités en terme de disposition dans la case ou de formes, par exemple¹¹⁸.

Le constat est le même que pour *Prosper l'ours* : le dessin pour enfants force Saint-Ogan à systématiser des techniques. La bulle devient un procédé courant pour ses dessins pour enfants, et non plus une fantaisie expérimentale comme dans le dessin de presse.

117. La durée des « aventures » dans *Prosper l'ours* est encore plus variable que dans le cas de *Zig et Puce*. Ainsi, « Prosper au service militaire » dure depuis dix épisodes alors que « Prosper fait de la politique » n'en durera que deux (titres forgés). Tout dépend de l'inspiration de Saint-Ogan et de sa capacité à épuiser un même sujet.

118. Si on compare les premières planches de *Zig et Puce* et les dernières, on observe deux choses. 1. Saint-Ogan demeure fantaisiste dans l'emplacement des bulles, qui se superposent, dépassent volontiers de la case ou se déforment en fonction du reste de l'image ; 2. qu'au niveau de la forme, il abandonne un cadre à angles droits un peu rigide (ce sera celui d'Hergé dans *Tintin*) pour des patatoïdes beaucoup plus variable qui n'hésitent pas à jouer sur des changements d'états ou sur la place disponible.

Ce faisant, la bulle se banalise : sans doute n'a-t-elle plus, en 1934 dans *Zig et Puce*, le même effet comique qu'elle pouvait avoir dix ans avant dans un dessin d'humour où le public français pouvait l'interpréter comme une amusante curiosité, comme un jeu narratif autour du principe de condensation de la narration en quelques images.

La généralisation de ces divers procédés n'apparaît pas toute seule : elle est directement liée à l'existence d'une superstructure narrative, à la nécessité d'un tressage de l'intrigue d'une séquence à l'autre. Ce sont par exemple les dialogues mis en bulles qui vont porter certaines informations nécessaires à la compréhension globale du récit : nous l'avons vu dans le cas du *Rayon mystérieux* (fig. 169) où le texte du dialogue entre le professeur et Edgard occupe une vraie fonction d'ancrage du récit en ouvrant des pistes sur l'existence des mystérieux « mobiles ». Mais aussi dans *Prosper l'ours* où se noue la nouvelle intrigue politique autour de l'élection du chat borgne (fig. 34). Dans le modèle « spinalien » de l'histoire en images pour enfants, cette fonction de développement de l'intrigue était en partie remplie par le texte sous l'image. Dès lors qu'il pénètre dans un nouvel environnement graphique, Saint-Ogan adapte un procédé spécifique, la bulle, à des fonctions nouvelles, l'ancrage d'un récit sur le long terme.

Nous en arrivons ainsi au seul procédé narratif nouveau par rapport aux dessins d'humour : le récitatif. Dans les dessins d'humour de Saint-Ogan, le récitatif est quasiment absent, exception faite du titre qui apporte un commentaire minimale sur la scène représentée. L'usage du récitatif qui permet de donner au lecteur des indications temporelles ou spatiales apparaît chez lui dès les débuts de *Zig et Puce*, mais devient d'usage courant à partir de « Zig et Puce cherchent Dolly » vers 1930. Autour de cette date, Saint-Ogan travaille d'ailleurs ses récitatifs pour leur donner une esthétique singulière inspirée du lettrage Art Déco, avec des pleins et des déliés (voir fig. 126). Une vraie recherche graphique s'organise autour du procédé, sur son emplacement, sur ses relations avec l'image. L'épisode 11 du *Rayon mystérieux* (fig. 169)¹¹⁹ est un exemple d'équilibre entre la narration en images et ses rapports avec le récitatif. La première page concentre l'attention sur un événement important (François écoute le dialogue entre les deux méchants) tandis que la deuxième accélère la densité des événements et accompagne les ellipses temporelles par trois récitatifs savamment positionnés.

Le fait que le récitatif fasse partie des nouveaux dispositifs ne doit pas nous étonner : nous l'associons à l'augmentation de la densité romanesque par rapport au dessin de presse au moins autant qu'au nouveau contexte de l'écriture pour enfants¹²⁰. Son usage se justifie surtout dans le cas d'un récit dense, beaucoup moins dans le cas d'une scène en deux ou trois vignettes où les variables temporelles et spatiales n'ont que peu d'importance (qui

119. À cette date, Saint-Ogan a abandonné l'esthétique Art déco.

120. Une hypothèse pourrait en effet consister à voir dans la présence du récitatif une façon d'accompagner la lecture de l'enfant. Mais elle ne résiste pas à l'examen : les récitatifs de *Zig et Puce*, contrairement à ceux de *Tienette*, ne commentent pas l'image mais apporte des informations complémentaires. L'explication la plus probable réside dans les nécessités nouvelles de l'intention romanesque : elle permet d'introduire plus facilement de longues ellipses temporelles.

se soucie de savoir où se passe exactement tel ou tel dialogue comique?). La forme brève ne nécessite pas l'usage de récitatifs dans le sens où elle impose justement une fusion des événements dans une temporalité restreinte. Le dessin d'humour est un genre basé sur l'implicite, sur la compréhension de connivence d'éléments cachés. Au contraire, le récitatif, qui explique la scène, irait plutôt à l'encontre d'un dessin de presse où l'implicite fait partie du sens comique. Dès lors qu'intervient une intrigue où la connaissance que le lecteur a des lieux récurrents, du temps de l'action des personnages, indispensable à la construction du récit, le récitatif intervient comme une façon d'introduire une spatialité et une temporalité qui auraient peu de sens dans un dessin d'humour. « L'impérialisme du tressage »¹²¹ joue à plein dans la nouvelle façon que Saint-Ogan a de dessiner des histoires en images.

8.3.3 Stabilisation d'une forme de bande dessinée

Les formes de la bande dessinée pour enfants chez Saint-Ogan sont la combinaison entre deux évolutions : d'une part une connaissance antérieure des techniques de dessin narratif, connaissance qu'il importe depuis sa propre pratique de dessinateur de presse, et d'autre part l'apprentissage progressif du tressage de l'intrigue romanesque jusqu'à la sérialisation. Le premier agit au niveau de la séquence, le second agit au niveau du réseau. En élaborant une superstructure narrative qui rend la séquence dépendante des besoins en solidarité iconique au niveau du réseau, Saint-Ogan transforme le sens des techniques du dessin narratif qui, de ponctuelles et expérimentales, deviennent systématiques et normalisées à l'échelle de récits plus denses en événements. En outre, Saint-Ogan continue de découvrir de nouveaux dispositifs narratifs propres à des histoires au long cours, pleines de rebondissements et relevant d'une intention romanesque. Telle est l'influence de la littérature enfantine et de sa tradition d'histoires en images sur la pratique de la bande dessinée par Alain Saint-Ogan. Vient s'ajouter à cela un phénomène que l'on peut qualifier de contingent et de non-nécessaire mais qui, néanmoins, a son influence : l'agrandissement de l'espace du dessin et l'abandon de l'esthétique de la forme brève poussent Saint-Ogan à de nouvelles expériences.

Peut-on pour autant parler d'une forme stable de bande dessinée pour enfants chez Saint-Ogan, et si oui, à quel moment intervient cette stabilisation? L'exemple des dessins qu'il réalise pour *Cadet-Revue* entre 1933 et 1939 tendrait à prouver qu'avant les années 1940, Saint-Ogan n'associe pas la bande dessinée à des codes de narration graphique récurrents.

Durant ses six années de parution (1933-1939), *Cadet-Revue* est un terrain d'expérience au sein duquel Saint-Ogan multiplie les innovations en matière de bande dessinée pour enfants. Nous avons déjà pu constater que, de *La Semaine de Suzette* à *Dimanche-Illustré* en passant par *Le Matin*, il n'hésitait pas à faire varier les dispositifs narratifs. Dans

121. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 183-184.

Cadet-Revue, Saint-Ogan semble montrer qu'il n'y a pas une forme de dessins narratifs pour les enfants, mais plusieurs qui peuvent tout à fait cohabiter au sein d'une même revue.

Il livre pour *Cadet-Revue* différents type de dessins narratifs que l'on peut regrouper en trois catégories. En premier lieu, on trouve deux grands types de bandes dessinées. Celles sur le modèle « Zig et Puce » pratiqué dans *Dimanche-Illustré*, avec bulles et séparation des cases, et celles employant plutôt un modèle *Prosper l'ours*, avec suppression des cases et numérotation des scènes. Le premier cas est représenté par des aventures à la narration très dense, comme *Le Rayon mystérieux* (fig. 169), et d'autres où l'intrigue, plus linéaire, cède le pas sur des gags ponctuels, comme *Jakitou* (fig. 163-fig. 166). Le second cas est celui des *Aventures de Serpentin*, une série animalières à gags (fig. 162). En terme de dessins en séquence autres que des récits de bande dessinées, on trouvera des dessins d'humour (voir fig. 167-fig. 168), généralement de simples réemplois de dessins d'humour pour adultes (À noter qu'il livre aussi des dessins d'humour uniques dans *Cadet-Revue*), et des cycles de dessins, comme « Les ateliers du Père Noël » (fig. 161), qui peuvent se lire comme des tableaux narratifs tels qu'a pu les définir Harry Morgan en se basant sur des cycles de dessins des XVIII^e et XIX^e siècles¹²². Il faut encore ajouter des types d'œuvres en images qui ne relèvent pas directement du dessin narratif mais portent en eux les mêmes problématiques de dialogue expressif entre texte et dessin. C'est le cas des romans illustrés, les plus célèbres étant la série *Mitou et Toti* dont il est l'auteur complet (fig. 160), mais aussi des reportages illustrés. On en trouve une grande variété, qu'ils soient écrits par lui-même (une série sur la mythologie gréco-romaine) ou par d'autres (la série d'articles « La conquête de l'air », écrits par Jacques Mortane, sur l'épopée de l'aviation (fig. 228). La forme que prennent ces reportages est singulière : ils sont très illustrés par trois cases par page, dessinées par Saint-Ogan, et le texte est manuscrit (sans doute de la main de Jacques Mortane, à en croire la graphie). Nous sommes en présence d'un modèle hybride qui emprunte à la fois au texte illustré et à la bande dessinée. Dans tous les cas, nous sommes très proche d'une forme de bande dessinée documentaire qui n'est pas sans rappeler certaines planches de l'imagerie populaire sur les grands événements historiques¹²³.

Que nous apprend cette liste, en-dehors du refus d'une forme figée ? Tout d'abord, la thèse qui voudrait que Saint-Ogan prenne en compte la singularité de la perception de l'image par l'enfant devient de plus en plus difficile à tenir, puisqu'il n'adjudge pas une forme stable et lisible pour l'enfant. Mais surtout, *Cadet-Revue* a pu être pour Saint-Ogan

122. Le terme « cycle de dessins » est employé pour des dessins qui ne se trouvent pas sur la même page mais forment malgré tout une suite cohérente. MORGAN, *op. cit.* p. 45.

123. Nous proposons de comparer cette page de la série « la conquête de l'air » à une œuvre contemporaine sur le même thème, *Objets du XX^e siècle* de Stanislas, œuvre que personne ne songerait à exclure du champ de la bande dessinée (fig. 228). La seule différence tient à la présence de bulles là où les dessins de Saint-Ogan sont muets. De plus, le narrateur du récitatif, le robot Toutinox, a été identifié graphiquement au début de l'album. Mais après tout, le narrateur n'est il pas ici identifié verbalement comme étant « Jacques Mortane ».

un espace d'échanges entre plusieurs dispositifs de récits en images, et une confrontation de ces dispositifs à des modalités de narration différentes. De fait, *Cadet-Revue* est un panorama pertinent des variantes de narration en images pour enfants que Saint-Ogan sait réaliser, du roman illustré à la bande dessinée.

La stabilisation formelle intervient surtout à partir de 1940. Il semble qu'à cette date il ne souhaite plus expérimenter dans le domaine du dessin pour enfants et se fixe sur le modèle narratif qui était celui de son *Zig et Puce* autour de 1930 : bulles, séparation en cases, équilibre entre une intrigue romanesque et la cohérence interne à la planche. C'est le temps de *Trac et Boum*, qui suit ce modèle, de la seconde série de *Zig et Puce* ainsi que de la multitude de séries commencées après guerre (*Manou et la petite fée*, *Dani et Martinette*...). La seule avancée de cette période est la plus grande liberté qu'il prend avec les cadrages et les couleurs. Mais cela n'affecte pas en profondeur ses techniques narratives. Il est probable que cette stabilité ne soit pas seulement le fait de Saint-Ogan mais correspondent aussi à un moment éditorial où la bande dessinée pour enfants s'est normalisée et doit respecter une forme toujours identique.

Enfin, après 1950, une surprenante évolution à rebours le fait revenir vers des techniques anciennes de texte sous l'image (fig. 170). De cette ultime évolution, nous pouvons déduire que l'usage de telle ou telle forme d'histoires en images doit moins se lire en termes d'évolutions chronologiques que d'expérimentations qui dépendent assez largement du support.

Conclusion

L'évolution radicale des dispositifs de bande dessinée chez Saint-Ogan de ses dessins de presse pour adultes des années 1920 à ses multiples séries pour enfants des années 1930 est le fruit d'un processus qui mêle continuité des pratiques et intégration de nouvelles stratégies, mais annonce surtout une compréhension bien plus ouverte de la narration graphique. De même que la création pour enfants a ouvert Saint-Ogan à l'usage d'autres médias comme la radio, elle lui ouvre en grand les potentialités de la bande dessinée.

Certes, il est incontestable que ses pratiques de narration graphique issues du dessin de presse demeurent le socle de son art de la bande dessinée. À première vue, nous assistons bien à une simple logique de transposition avec un changement d'échelle : là où le format standard du dessin de presse était une simple case en bas de page, au maximum quatre ou cinq cases, il doit désormais gérer une page entière avec *Zig et Puce*. De nombreux indices d'une continuité avec les pratiques narratives du dessin de presse laissent à penser que nous n'assistons pas à un retournement radical. D'une part les réemplois de dessins pour adultes sont encore très fréquents, y compris dans des séries narrativement élaborées comme *Prosper l'ours*. En ce sens la pratique du réemploi venue du dessin de presse et transférée dans le dessin pour enfants est bien dans son rôle de passerelle en ce qu'elle accélère, chez Saint-Ogan, le transfert du format du gag court dans la bande dessinée pour

enfants. La forme brève est toujours un standard et certains gags de *Monsieur Poche* ne sont que l'extension de gags pour adultes qui ne se déployaient à l'origine que sur quelques cases. Le maintien d'un comique de situation est, une fois encore, un facilitateur de la circulation de la narration graphique du champ du dessin de presse au champ de la création pour enfants. Le format du gag autonome offre un contrepoint permanent au sein de dispositifs narratifs de plus grande ampleur, comme dans *Trac et Boum* où il vient ponctuer régulièrement le récit, comme un résidu d'une pratique ancienne.

Les indices d'une continuité et d'une circulation d'un champ à l'autre nous préviennent que, chez Saint-Ogan, les procédés de narration graphique ne se remplacent pas au fur et à mesure mais s'additionnent. Un tel constat s'observait déjà dans le dessin de presse, où il multipliait les procédés originaux et les expérimentations, il se confirme dans la création pour enfants. Saint-Ogan passe ainsi au format « à l'américaine » de la planche avec bulles (*Zig et Puce* en 1925) à l'histoire en images avec récitatif (*Tienette fait du cinéma* en 1926), puis au *strip* sans cases (*Prosper l'ours* en 1933). L'observation est la même si l'on se place à l'échelle de la série, entre des séries à gags indépendants (*Monsieur Poche* en 1935) et des séries romanesques à intrigue continue (*Le Rayon mystérieux* en 1937). Si l'on regarde au-delà de 1940, la fixation d'une forme canonique dans *Trac et Boum* (une narration par planches et cases, avec bulles, qui oscille entre une intrigue continue et des contrepoints gaguesques) ne dure qu'une quinzaine d'années : avec *L'insaisissable document* dans *Cœurs Vaillants*, Saint-Ogan s'essaye à une nouvelle forme de bande dessinée très écrite¹²⁴. N'oublions pas l'observation pertinente d'Harry Morgan selon laquelle Saint-Ogan s'adapte au dispositif du support qui l'emploie. Le principe de la variété, essentiel chez Saint-Ogan, vaut aussi dans son usage de la narration graphique et explique les phénomènes de continuité : un procédé ne remplace pas un autre procédé et la construction de formes canoniques n'est jamais que provisoire¹²⁵.

À côté de la continuité réelle entre les champs, la création pour enfants ouvre Saint-Ogan à des potentialités nouvelles en matière de narration graphique. D'une part, il doit s'inscrire dans une tradition de la bande dessinée qui a pris une direction différente de celle du dessin de presse et qui, contrairement à cette dernière, a connu un développement important dans les vingt dernières années. Saint-Ogan arrive dans le champ après que, grâce aux illustrés de la Belle Époque, la bande dessinée ait gagné sa place dans la presse pour enfants et plus largement dans la culture visuelle de l'enfant. Néanmoins, arrivant

124. Encore pourrait-on ajouter le feuilleton radiophonique transposé en album illustré comme autre forme de narration graphique hybride (*La Vache qui rit au paradis des animaux*, *Cric et Crac à travers les âges*).

125. Ce n'est pas le cas chez d'autres dessinateurs : le cas extrême inverse est naturellement celui d'Hergé. Chez lui se fixe une forme narrative dans le courant des années 1930, et il y reste fidèle jusqu'au bout, exception faite, peut-être, des *Bijoux de la Castafiore* qui porte quelques audaces narratives inattendues. Cela explique sans doute que l'œuvre d'Hergé ait été plus durable que celle de Saint-Ogan : elle s'appuie sur une permanence classique de formes de narration graphique qui seront reprises par les successeurs du maître belge. Reste à savoir si c'est Saint-Ogan ou Hergé qui représente le mieux la norme des autres dessinateurs de leur époque...

avec un regard neuf et non-influencé par la tradition, Saint-Ogan contribue à faire évoluer la bande dessinée pour enfants, notamment en offrant pour la première fois le succès à une bande dessinée utilisant la bulle¹²⁶.

D'autre part, la création pour enfants élargit les potentialités de sa pratique de la narration graphique par une extension narrative qui doit beaucoup à deux caractéristiques de la bande dessinée pour enfants : la place du romanesque et la sérialisation. *Zig et Puce* fait partie des premières œuvres de bande dessinée à réunir une intrigue romanesque continue fonctionnant sur le principe du feuilleton et une véritable sérialisation, facilitée par la publication d'albums, qui augmente encore l'ampleur de la narration en décomposant les aventures de héros récurrents en autant d'aventures sérialisées, à la façon de la littérature populaire. Saint-Ogan gonfle progressivement ses intrigues et offre au lecteur une narration de plus en plus complexe jusqu'à l'exemple limite du *Rayon mystérieux* où l'influence d'une narration du gag et de la forme brève semble avoir complètement disparu au profit d'une intrigue linéaire et feuilletonesque.

C'est là que se situe l'apport principal du champ de la création pour enfants par rapport au champ du dessin de presse : l'insertion de Saint-Ogan dans un univers multimédiatique qui fait dialoguer bande dessinée et littérature romanesque. Le roman d'aventures ou encore le conte de fées, deux genres narratifs essentiels de la littérature enfantine, sont à l'origine de la plupart des récits en images de Saint-Ogan, de *Zig et Puce*. Il s'avère donc que l'évolution des procédés de narration graphique chez Saint-Ogan est bel et bien liée à son activité de créateur pour enfants. Mais ce ne sont pas tant les spécificités du public qui provoquent ce changement que les spécificités du champ culturel que sont la perméabilité multimédiatique (notamment entre le dessin et le roman, ce dont témoigne la pratique récurrente du roman illustré) et la proximité avec les stratégies éditoriales de la littérature populaire dont fait partie la sérialisation. L'humour, parce qu'il ouvre à la parodie, est aussi un vecteur essentiel de la circulation entre littérature enfantine et bande dessinée.

Encore faut-il ajouter que les processus de circulation des pratiques, que ce soit entre le champ du dessin de presse et celui de la création pour enfants ou au sein même de la culture enfantine entre les littératures écrites et dessinées, sont facilités par des supports particulièrement propices aux échanges et qui font cohabiter en leur sein plusieurs formes de narrations, graphique et écrite, longue ou brève, sérialisée ou indépendante. Nous pensons ici, dans le cas de Saint-Ogan, à *Dimanche-Illustré*, artisan incontestable du transfert du dessinateur d'un champ à l'autre, ou encore *Cadet-Revue* qui, comme la plupart des journaux pour enfants de la période, mêle toute une gamme de récits et de dessins, du roman au dessin d'humour en quelques cases en passant par le roman très illustré et la bande dessinée. Ces deux journaux illustrent bien la variété des solutions narratives auxquelles Saint-Ogan a pu être confronté, que ce soit en tant que dessinateur ou en tant que rédacteur en chef.

126. GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 37.

Il ressort de la longue expérience de Saint-Ogan comme auteur pour enfants (1925-1961) une diversité de solutions narratives mêlant les supports ainsi que l'apprentissage d'une narration graphique plus complexe, beaucoup plus dense que ce qu'il a pu pratiquer dans le dessin pour adultes. Et comme rien ne se perd chez Saint-Ogan, il n'est pas dit que cet apprentissage reste confiné au seul public enfantin.

Chapitre 9

L'autonomisation du *strip* pour adultes (1923-1950)

Les progrès de Saint-Ogan comme praticien de la bande dessinée pour enfants ne peuvent pas ne pas avoir eu de répercussions sur sa pratique de dessinateur de presse : les deux champs, nous l'avons vu, sont parcourus de passerelles qui rendent possibles des échanges de pratiques. En matière de narration graphique, la nature exacte de ces circulations est toutefois complexe à déterminer en raison de la résistance du champ du dessin de presse face aux innovations formelles portées par la bande dessinée pour enfants. Les contraintes éditoriales et traditionnelles du champ ne l'encouragent pas à aboutir à une forme stable de bande dessinée de presse pour adultes.

Les chapitres 2 et 3 nous ont permis de comprendre comment se poursuit la carrière de dessinateur de presse d'Alain Saint-Ogan durant sa phase d'activité dans le dessin pour enfants. La période 1927-1940 est marquée par un désinvestissement quantitatif du champ du dessin de presse qui se double, paradoxalement, d'une diversification : il recherche de nouvelles modalités graphiques (dessin politique, concours, ornements...). Puis, à partir de 1940, il reprend une activité plus régulière dans ce champ qui culmine avec sa collaboration au *Parisien Libéré* de 1947 à sa mort en 1974. Inversement à la période précédente, l'après-guerre le voit choisir une forme stable de dessin d'humour, le dessin d'actualité. Nous souhaitons nous interroger sur la place qu'occupe la narration graphique au sein de ces deux mouvements successifs : la diversification, puis la fixation des formes.

En effet, durant cette période, plusieurs facteurs semblent réunis pour favoriser le développement, au sein de l'œuvre de Saint-Ogan, d'une forme de dessin de presse narratif pour adultes. D'un côté, nous observons de sa part une volonté de ne pas abandonner, puis de renouer avec, le dessin de presse et ses pratiques. De l'autre côté ses succès dans la bande dessinée pour enfants l'ont aidé à se perfectionner dans un art encore incertain pour lui avant 1927. Enfin, dans les années 1930 et 1940, il semble s'intéresser aux multiples passerelles entre les deux publics (investissement de la presse familiale,

réemploi, recherche d'un humour hybride). De son point de vue, au moins, les frontières entre les deux champs se font moins étanches. Il y a assurément entre 1930 et 1950 un moment propice à la construction d'une bande dessinée pour adultes qui emprunterait à la fois à son expérience initiale dans la presse et à sa pratique de dessinateur pour enfants.

Nous avons choisi d'employer le terme américain de *strip* pour désigner les bandes dessinées de presse de Saint-Ogan durant la période par analogie avec le processus d'autonomisation du *comic strip* dans la presse américaine de la fin du XIX^e siècle. Le modèle de diffusion est le même, avec des particularités françaises liées à des attentes différentes de la part du public. Plus précisément, c'est au *newspaper strip* que nous nous intéresserons, c'est-à-dire tout à la fois au *strip* comme simple format de bande dessinée (un alignement de vignettes organisées selon un sens de lecture), et comme modèle éditorial une fois systématisé au travers d'une sérialisation. Éditorialement, le *newspaper strip* est, comme son nom l'indique, publié dans des journaux généralistes (*i.e.* : par opposition à la presse spécialisée, presse illustrée ou de bande dessinée), et de façon régulière. Esthétiquement, il se caractérise d'un côté par l'emploi d'un certain nombre de constantes qui, toutes, participent à la fidélisation du lecteur (stabilité du dispositif d'un épisode à l'autre, autonomie de chaque épisode par rapport à l'ensemble...) et de l'autre par des variables qui lui assurent sa grande diversité de ton (personnage récurrent ou non, emploi ou non de la bulle, principe du *gag-a-day strip* ou feuilleton à suivre...). La spécificité du *newspaper strip* tient à la fois à un support de diffusion identifié (la presse), et à une régularité qui suppose une publication par livraisons, à la façon d'un roman-feuilleton.

Naturellement, l'exemple de Saint-Ogan nous servira d'appui à un questionnement plus large sur la possibilité d'un *newspaper strip* français, pour adultes, à partir des années 1930. Saint-Ogan devient ainsi un témoin privilégié d'une période de transition qui voit le *strip* s'autonomiser du champ du dessin de presse, et cesser d'en être une simple variante. L'intérêt du cas de Saint-Ogan tient à son parcours qui le voit passer par la bande dessinée pour enfants avant de se consacrer au *strip* pour adultes. L'un des enjeux de notre étude sera de comprendre en quoi la construction d'une forme stable de bande dessinée de presse peut être le résultat d'une hybridation avec des pratiques nées au sein du champ de la création pour enfants.

9.1 Le choix progressif du *strip* pour adultes chez Saint-Ogan dans le contexte historique du dessin de presse

La pratique de la bande dessinée dans le champ du dessin de presse par Saint-Ogan est, jusqu'aux années 1930, expérimentale et dépendante des contraintes du champ. Il utilise le *strip* presque depuis ses débuts, du moins si on entend « *strip* » dans un sens purement formel, et non comme un objet éditorial identifié et apparenté au *newspaper strip*. D'où la remarque d'Harry Morgan sur notre dessinateur : « Au début des années

1920, Saint-Ogan multiplie les *strips* horizontaux ou verticaux, avec ou sans cases, pour *Le Parisien Libéré* ou *L'Intransigeant*, toujours avec un texte composé sous l'image. »¹. Ces premiers *strips*, nous en avons déjà vu plusieurs exemples. Ils confirment qu'au début des années 1920, Saint-Ogan connaît le *strip* en tant que forme matérielle de dessins narratifs mis en séquence, mais pas en tant que forme éditoriale.

Mais les choix de Saint-Ogan ne peuvent se comprendre que si le contexte historique du dessin de presse, dont nous avons vu les blocages, évolue. C'est là une rupture décisive au sein du champ dont Saint-Ogan est un des acteurs. L'histoire de la bande dessinée pour adultes dans la première moitié du XX^e siècle est certainement un des sujets les plus ignorés par les historiens de la bande dessinée². Dans *Maîtres de la bande dessinée européenne*, c'est avec justesse qu'Harry Morgan affirme que « le *newspaper strip* européen est le dernier continent inconnu d'un médium dont les classiques appartiennent à la presse enfantine. Son histoire est encore mal connue et sa nomenclature reste inachevée »³. Alors qu'aux États-Unis, le succès précoce du *comic strip* diffusé par la grande presse a fait du genre une institution solide et reconnue, ce n'est pas le cas en France⁴. La raison principale est à chercher dans l'histoire des contenus de presse : la bande dessinée est une variante du dessin de presse, rien de plus, et ne fait l'objet d'aucune création véritablement originale et aucune innovation durable depuis le début du XX^e siècle ; elle ne fonctionne que par expérimentations ponctuelles qui ne lui sont pas directement profitables. Contrairement à la grande presse américaine, la grande presse française tarde à utiliser la bande dessinée comme produit d'appel face à la concurrence.

Ce retard historiographique s'est répercuté sur la vision des spécialistes de la bande dessinée et sur certains historiens qui restent attachés à une interprétation évolutionniste de la bande dessinée. À croire l'historiographie dominante, la bande dessinée se réfugie dans la culture enfantine à la fin du XIX^e siècle et n'en sort que soixante-dix ans plus tard, les quelques séries pour adultes conçues pendant ce temps n'étant, au mieux, qu'anecdotiques, et leur échec la preuve que le public adulte ne s'intéresse pas à la bande dessinée. Un mythe tenace est celui du « passage à l'âge adulte » qui se produit durant la décennie 1960, et dont la transformation du journal *Pilote* de journal pour enfants à journal pour

1. MORGAN, « Saint-Ogan et le strip » p. 91.

2. Du moins comme phénomène global, car quelques auteurs marquants tels que André Daix ont été convenablement étudiés.

3. Harry MORGAN, « Bas-résille, bons à rien et cousins étrangers : la bande dessinée quotidienne en Europe », dans : *Maîtres de la bande dessinée européenne*, sous la dir. de Thierry GROENSTEEN, [exposition, Paris, BnF, 10 octobre 2000-7 janvier 2001 ; Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 24 janvier-29 avril 2001], Bibliothèque nationale de France - Seuil, 2001 p. 80.

4. La France reste, à cet égard, une exception en Europe. Dans le domaine néerlandophone, plusieurs bandes dessinées pour adulte nées avant 1950 sont des classiques : *Vater und Sohn* de E.O. Plauen (1934), *Nero* de Marc Sleen (1947).

adolescents puis jeunes adultes est symptomatique⁵. Le fait que la reconnaissance culturelle (toute relative) de la bande dessinée et l'émergence du mouvement bédéphile datent de cette même décennie n'est pas un hasard : les premiers historiens de la bande dessinée ont diffusé une vision restreinte à la production de leur enfance, et donc strictement au champ de la bande dessinée pour enfants, excluant de fait l'idée qu'il puisse exister une bande dessinée pour adultes.

L'étude la plus approfondie sur la bande dessinée pour adultes avant 1960 est celle d'Alain Beyrand au milieu des années 1990 dans son *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Pressibus, 1995. qui sert de fondement à notre propre étude. L'auteur pose cette question : « À quelle époque les français adultes ont-ils lu le plus de bandes dessinées ? » et y répond par le développement suivant :

« De 1946 à 1975. Durant ces 30 ans, avant l'ère télévisuelle, les journaux quotidiens étaient au faîte de leur puissance. Ils étaient plus d'une centaine, nationaux ou régionaux, et la quasi totalité d'entre eux offraient entre 1 à 12 séries par jour. Cela représente une quantité impressionnante de bandes dessinées lues par des milliers et des millions de lecteurs. Tous les jours. Paradoxalement, 20 ans plus tard, la plupart de ces séries sont oubliées, alors que celles destinées aux enfants font l'objet d'un culte entretenu. »⁶

L'affirmation de Beyrand est volontairement provocatrice et sert justement à contrer le mythe du « passage à l'âge adulte » en démontrant qu'une bande dessinée adulte existait avant 1960. L'ouvrage d'Alain Beyrand, sans être exempt de défauts que l'auteur a lui-même l'honnêteté de reconnaître (dont une nécessaire sélection qui l'oblige à ne conserver que les bandes dessinées horizontales, les plus fréquentes, et donc à exclure de son étude une grande partie de la production) est le seul catalogue pour le domaine étudié et donc pour nous une référence précieuse. Il a le mérite d'ouvrir la voie vers un corpus oublié. Il faut malheureusement constater que son exemple n'a que peu été suivi, ni par des amateurs, ni par des historiens, peut-être en raison de la diffusion trop confidentielle de son encyclopédie, et de ses thèses à rebours de la bédéphilie traditionnelle. Nous espérons, par notre travail, confirmer l'intérêt de celui d'Alain Beyrand.

Partant de l'exemple de Saint-Ogan, nous tenterons de déterminer les différentes phases de son exploration du *newspaper strip* vers la constitution d'une forme stable, en mettant systématiquement en rapport le travail de notre dessinateur avec le contexte historique. L'objectif est de déterminer les facteurs d'une évolution cruciale vers un renouveau de la

5. On se reportera une fois encore aux analyses de Morgan sur l'invalidité de ce mythe : « Il faut attendre alors par « passage de la BD à l'âge adulte » non l'invention d'une bande dessinée plus évoluée, dont la gloire reviendrait à la France, mais la constatation qu'une littérature enfantine (la seule admise comme BD) a pu proposer à un certain moment des œuvres lisibles par tous » (MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 163-164).

6. BEYRAND, *op. cit.* p. 2.

bande dessinée pour adultes. Chronologiquement, le premier facteur est le développement d'une sérialisation des dessins de presse, dont Saint-Ogan est, entre 1923 et 1931, un pionnier méconnu. Puis, dans une seconde phase qui va de 1934 à 1940, la création de *strips* s'explique par la recherche d'un rapport à une forme liée à l'enfance. Enfin, de 1940 à 1950, Saint-Ogan trouve grâce à la presse familiale une forme d'équilibre au sein de plusieurs *strips* qu'il arrive à faire durer.

9.1.1 Maturation du *strip* : les premières expériences de sérialisation (1923-1931)

Durant les années 1920, la sérialisation⁷ de dessins de presse est un phénomène extrêmement rare, alors que le principe de la rubrique existe depuis le XIX^e siècle comme moyen de fidéliser le lectorat pour les contenus textuels. S'il existe des exceptions⁸, le dessin de presse demeure un contenu unique à chaque livraison du journal, et aucun lien éditorial n'est construit d'un dessin à l'autre. Il faut donc que cet interdit, lié au statut mineur du dessin de presse dans le quotidien, soit levé pour que des bandes dessinées pour adultes trouvent une première forme d'autonomie. Si elle est encore hésitante chez Saint-Ogan, elle s'inscrit dans un mouvement plus vaste.

Évolution du rapport au journal : la sérialisation, nouvelle conception éditoriale

Autour de Saint-Ogan, dès les années 1920, la presse quotidienne opère des tentatives de sérialisation de dessins qui, sans être complètement des *newspaper strips*, sont un premier pas vers l'idée qu'on peut fidéliser le lecteur en le familiarisant avec une rubrique d'histoires en images identifiables par son titre. Pas question ici de suites durables, mais plutôt d'expériences momentanées par lesquelles un journal tente de créer pour ses lecteurs un rendez-vous régulier autour d'un ou plusieurs dessinateurs. Dès l'année 1923, Saint-Ogan intègre une rubrique hebdomadaire de dessins d'humour intitulée « le repos du dimanche » au sein de *L'Intransigeant*. Naturellement associés à la détente, les dessins d'humour sont de cette manière davantage mis en valeur par l'indication de leur périodicité. Significativement, les dessins que Saint-Ogan livre pour « Le repos du dimanche »

7. La définition de la sérialisation est la même que celle donnée au chapitre précédent, mais avec comme unité non plus l'épisode composé de plusieurs dessins, mais le *strip*. Il peut être dessiné ou non par le même dessinateur, avoir ou non des personnages récurrents, être identifiable par un titre qui sert de dénominateur commun à l'ensemble.

8. *Les lundis du Figaro* de Caran d'Ache, entre 1895 et 1906, est un premier essai de sérialisation de dessin de presse qui ne fait cependant pas d'émule. Le premier *strip* américain introduit dans la presse française est *Mutt and Jeff* de Bud Fischer, en 1923 dans *Le Petit Parisien*. C'est un cas unique puisqu'il faut ensuite attendre 1930 pour que le même *Petit Parisien* recommence à publier des *strips* réguliers, avec personnage récurrent et logique feuilletonesque (*Félix le chat*, *Mickey*), mais uniquement pour les enfants.

ont un format standardisé : ce sont des histoires en images de quelques cases verticales, par opposition aux dessins uniques qu'il donne pour la une. Cependant, la rubrique reste assez artificielle : d'une part il arrive que les dessins du « repos du dimanche » ne paraissent pas le dimanche, d'autre part ils ne sont véritablement liés que par la similitude de leur humour, anodin, mais un humour qui ne diffère guère des dessins mis en une et non sérialisés. On peut identifier des tentatives de sérialisation encore moins abouties dans *Le Petit Parisien* qui, entre 1922 et 1926, publie plusieurs des dessins de Saint-Ogan avec le surtitre « les petites comédies de la rue », ou une variante proche. Mais là encore, il n'y a rien de systématique. Ce surtitre sert davantage à caractériser un « genre » graphique particulier dans lequel se spécialise Saint-Ogan, la scène de rue, comme un clin d'œil au lecteur attentif qui sait reconnaître la patte d'un auteur.

Aussi sommaires puissent-elles être, les quelques tentatives de grands quotidiens pour aller vers la sérialisation sont le terreau nécessaire pour que grandissent de véritables *strips* réguliers. Autour du milieu des années 1920, les journaux semblent tâtonner sans oser se lancer dans une publication sérialisée de dessins d'humour, à l'américaine. Sans aucun doute, ils connaissent le processus ; mais il n'est guère compatible avec le rapport qu'ils entretiennent actuellement avec les dessinateurs, et le choix des dessins « à la pièce », par démarchage. Les évolutions éditoriales sont celles qui nous permettent le mieux de lire les choix de Saint-Ogan et ses hésitations en direction de la sérialisation, un critère essentiel pour l'autonomisation du *strip*.

Pour que les dessins de Saint-Ogan fassent l'objet d'une sérialisation, une première condition doit être remplie : il faut que cette évolution ait lieu dans un journal au sein duquel il est déjà un dessinateur régulier. Naturellement, ce changement a lieu dans *Dimanche-Illustré*. De 1924 à 1925, il lance dans l'hebdomadaire familial ce qu'il est légitime de considérer comme sa première série pour adultes : les « Histoires sans titre ni paroles » qui finissent par prendre pour titre « Théodule et son chien Fricot ». Rappelons l'argument d'une œuvre déjà évoquée précédemment : un clochard astucieux trompe des bourgeois naïfs pour leur subtiliser leurs effets (vêtements, nourriture, argent...). Les « Histoires sans titre » présentent le caractère de la récurrence de la forme, du gag et des personnages. Elles reviennent régulièrement (une fois par mois). Le fait d'être publiées dans un journal familial change certainement la donne : les contraintes sont moins fortes que dans un quotidien dont le divertissement n'est pas la vocation première. Mais surtout, Saint-Ogan bénéficie d'une grande confiance de la part des rédacteurs en chef de *Dimanche-Illustré*, Henry Méguin et Camille Ducray. Sa relation au journal n'est certainement pas la même qu'avec la rédaction de *L'Intransigeant* et Ducray devient un ami proche de Saint-Ogan durant les années 1920, en plus d'être le co-créateur de *Zig et Puce*. Nous ne pouvons cependant savoir si la sérialisation des « Histoires sans titre ni paroles » était prévue dès le départ ou si elle est simplement venue d'une de ces nouvelles expériences menées par Saint-Ogan, dans le cadre de sa collaboration naturelle à l'hebdomadaire.

De fait, relativisons la place de cette série avortée : elle s'interrompt au bout de huit épisodes et sa parution reste trop peu régulière. Il s'agit d'une série atypique par l'emploi d'une forme de bande dessinée muette, et à l'originalité formelle répond une originalité de publication. Contrairement aux gags du « repos du dimanche » de *L'Intransigeant* qui ne différaient guère de dessins publiés hors de cette rubrique, on sent ici que la sérialisation est née de l'envie de singulariser un objet graphique hors normes. Notons également que l'interruption des « Histoires sans titre ni paroles » coïncide avec l'entrée de Saint-Ogan dans le dessin pour enfants, avec la série *Mique et Trac* qui, dans son comique burlesque, a quelques points communs avec la série sans lendemain de *Dimanche-Illustré*. Publiées dans un journal familial et fruit d'un nouveau type de relation entre le dessinateur et sa rédaction, les « Histoires sans titre » témoignent tout à la fois de deux facteurs qui favorisent l'autonomisation du *strip* : l'évolution des conditions éditoriales et le glissement vers le public familial. Mais il est manifeste qu'il manque une autre condition pour que des séries plus durables soient créées.

Des concours au *family strip* : *M.Flan* et *M.Plock*

Cette seconde condition est que la sérialisation de dessins, taboue pour des dessins de presse, intervienne d'abord dans le cadre d'une rubrique existante. C'est ce qui se produit avec *M.Flan* dans *Le Petit Journal* (1930) et *M.Plock* dans *L'Intransigeant* (1931). Les conditions de leur naissance les lient tous deux à un type de rubriques dans lesquelles Saint-Ogan se spécialise dans les années 1930 par souci de diversification : les concours. Dans les deux cas, il est un habitué du journal. En effet, *L'Intransigeant* est le quotidien auquel Saint-Ogan se montre le plus fidèle : il peut faire valoir une collaboration régulière depuis 1920 et, à la fin de la décennie, il est un des dessinateurs qui réalise les culs-de-lampe et bandeaux-titres du journal. Quant au *Petit Journal*, s'il n'en est pas un habitué en tant que dessinateur humoriste (seuls 3% de ses dessins de presse entre 1919 et 1927 y sont publiés), il illustre régulièrement des contes et sera, entre 1928 et 1932, un des dessinateurs attitrés des concours que lance le quotidien.

M.Flan apparaît justement dans *Le Petit Journal* au hasard du concours des produits régionaux qu'illustre Saint-Ogan. *M.Flan* est le concurrent lambda, auquel le lecteur est censé s'identifier (fig. 55). Une fois le concours terminé, Florimond Flan, père de famille, revient régulièrement de février à août 1930, dans 21 strips presque hebdomadaires. Quant à *M.Plock*, son rapport avec les concours est plus indirect. En 1931, Saint-Ogan dessine pour *Le Petit Journal* un concours intitulé « concours des hommes sans tête » dans lequel ses « hommes sans têtes » sont représentés avec des têtes de ballons de baudruche (fig. 54). Cette originalité graphique, peu commune chez un Saint-Ogan peu coutumier de la déformation physique outrée, l'inspire pour créer, cette fois dans *L'Intransigeant*, la série *M.Plock* en mars 1931. Le personnage principal est, tout comme *M.Flan*, un père de famille très classique. La série se développe le temps de 14 épisodes, 14 strips verticaux paraissant de mars à août 1931 (fig. 23).

Même si leur période de survie est relativement faible (six à sept mois), les séries *M.Flan* et *M.Plock* s'apparentent à des *newspaper strips* à suivre. D'un point de vue éditorial, ils approfondissent la recherche d'une fidélisation du lecteur qui ne passe plus seulement par un titre mais par des personnages récurrents et identifiables. Mais la périodicité n'est pas vraiment régulière et les gags diffèrent trop peu des autres dessins d'humour, voire en sont des réemplois, pour qu'on puisse véritablement parler d'autonomisation. Avec *M.Flan* et *M.Plock* Saint-Ogan se « sérialise lui-même » en transposant tous les pères de familles bourgeois qu'il a pu dessiner jusqu'ici dans une seule et même incarnation.

Les premières séries de bande dessinée pour adultes des années 1930

L'apparition de *M. Flan* ou *M. Plock* doit s'analyser par rapport à un mouvement plus général de sérialisation de bandes dessinées pour adultes qui débute à la même période. L'histoire des toutes premières séries de *newspaper strips* français reste largement à faire⁹, que ce soit dans la presse quotidienne ou dans la presse hebdomadaire et familiale. Quelques titres sont toutefois connus et nous permettent de poser des jalons.

Aleksas Stonkus crée *Pitche* en 1932 dans *La Libre Belgique*, puis l'exporte en France dans *Les dernières nouvelles d'Alsace*. Le mouvement s'accélère au milieu de la décennie avec André Daix qui, en plus de son célèbre *Nimbus*, qui paraît d'abord dans *Le Journal* en 1934 avant d'envahir la presse régionale, crée d'autres personnages moins célèbres : *Les aventures des Fratellini*, *Saladin*, *Maître Polycarpe*, *Les tribulations du père Lafraise*¹⁰. D'autres dessinateurs vont poursuivre dans la même voie : Robert Velter imagine en 1936, sous le pseudonyme de Bozz, le personnage de *M.Subito* (dans *Le Petit Parisien*). Les créations de Saint-Ogan anticipent sur ces premières séries qui, elles, sauront durer plusieurs années (*Pitche* est diffusée jusqu'en 1950 et *Le Professeur Nimbus* jusqu'en 1991).

Toutes ces séries des années 1930 participent à la formation d'un premier modèle de *newspaper strip* à la française. Nous pouvons dégager des caractéristiques esthétiques et des caractéristiques éditoriales.

Les caractéristiques esthétiques témoignent de la dette que ces séries possèdent envers la tradition du dessin de presse. Il s'agit presque uniquement de séries humoristiques, qui font d'ailleurs souvent appel à des gags extrêmement traditionnels, seul l'environnement du *strip* leur donnant une relative nouveauté. Le style graphique dominant est le dessin au trait, synthétique, qui est devenu la norme depuis 1920. Les héros sont sur le même modèle : des hommes d'allure bourgeoise, souvent excentriques et maladroits, souvent célibataires. Nombreux sont les « Monsieur X » servant de prétexte à des séries de gags,

9. En effet, Alain Beyrand fait commencer son encyclopédie en 1945, occultant une avant-guerre pourtant décisive.

10. Michel DENNI, « Aventures et mésaventures d'André Daix », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110 (printemps 2007) p. 18-25.

parfois muets, à tel point que cette tradition du personnage de français moyen semble devenir un genre à part entière qui marque les années 1930 et dont *Le Professeur Nimbus* serait la déclinaison au succès le plus manifeste. Le découpage de l'action suit un schéma fixe : une suite de trois à cinq vignettes, séparées par des cases et à cadrage fixe, qui jouent beaucoup sur la répétition de mêmes motifs. L'emploi de la bulle se répand face à la légende sous l'image, même s'il est tempéré par le succès de séries muettes qui, par définition, se passe de paroles. Le rythme est d'un gag par épisode, chaque épisode étant relativement autonome de ses voisins et pouvant se lire indépendamment du tout.

Les caractéristiques éditoriales semblent indiquer que les rédactions accordent de plus en plus d'importance au dessin de presse, non plus comme contenu ponctuel choisi au coup par coup, mais dans une logique de suivi et de fidélisation. L'idée de sérialisation s'impose et la régularité de publication devient la norme. Certains quotidiens en restent à une périodicité hebdomadaire (*Le Petit Parisien* avec *M. Subito*), mais d'autres n'hésitent pas à franchir le cap du *strip* quotidien (c'est là ce qui a pu faire le succès populaire d'un *Nimbus*, que les lecteurs du *Journal* retrouvaient tous les jours dans leur quotidien). La grande presse est arrivée au bout d'une évolution commencée au début du siècle : l'introduction du dessin comme principal contenu de divertissement à côté du plus traditionnel roman-feuilleton. Le phénomène va aller en s'accéléralant dans les années 1940.

Il est intéressant de constater que les séries *Nimbus*, *Pitche* et *Subito* systématisent des caractéristiques présentes dans *M. Flan* et *M. Plock*. Saint-Ogan s'inscrit, sans doute en pleine conscience, dans toute une tradition de l'histoire en images où sont mis en scène des bourgeois ridicules et archétypaux. Les deux séries peuvent se lire en fonction de leur héritage et en fonction du contexte. Dans la tradition, elles ressemblent fort à des réminiscences de certains « classiques » de l'histoire en images pour adultes du XIX^e siècle, où un « monsieur » archétypal sert à symboliser tout un caractère, toute une classe sociale voire toute une société. Rodolphe Töpffer a été l'un des fondateurs de cette tradition, avec ses « M. Crépin » et « M. Vieuxbois ». Ces « messieurs » ridicules, souvent maladroits, sont un avatar de plus des héros de Daix, Stonkus et Rob-Vel et s'inscrivent bien dans une tradition française en pleine évolution¹¹.

Mais les différences entre les séries de notre dessinateur et celles qui connaissent le succès quelques années plus tard sont nombreuses : dans le cas de Saint-Ogan, il ne s'agit pas de dessins muets, et surtout ses personnages possèdent une famille. Si l'on cherche à replacer Saint-Ogan dans ce mouvement, il est manifeste que les séries de Saint-Ogan sont moins liées aux tentatives françaises qu'à l'influence du *family strip* américain. Comme son nom l'indique, le *family strip* se concentre autour d'une famille d'américains moyens. Une de ceux que Saint-Ogan a pu connaître est *The Gumps* de Sidney Smith qui est justement publiée dans *Dimanche-Illustré* en même temps que *Zig et Puce*, sous le titre *La Famille Mirliton*. Vient ensuite en France *Bringing up father* de George McManus sous le titre *La Famille Illico* dans *Robinson* à partir de 1936, autre grand succès du *family strip* en France,

11. Monsieur Prudhomme en est un autre exemple, et nous avons vu ses liens avec *M. Poche*.

mais sous couvert d'une publication pour les enfants. Aux États-Unis, le *family strip* est bien une série pour adultes. Ce que réalise Saint-Ogan est une adaptation française du genre du *family strip*, dont le public, en France, est mal identifié. Cette adaptation passe par une fusion avec la tradition française de l'archétype du bourgeois ridicule. Mais l'intention du *family strip* est conservée : travailler sur l'identification du lecteur moyen avec un type social dessiné et des situations comiques archétypales (disputes ménagères, éducation des enfants, etc.). Dans *M.Plock*, Saint-Ogan utilise une autre pratique du *family strip* américain : la coprésence de plusieurs personnages différents au sein d'une même famille permet de varier les personnages principaux des gags, et de passer de gags « familiaux » à des gags qui s'apparentent plus au *kid strip* (fig. 22 dans *L'Intransigeant* du 15 juin 1931)¹². Il y a bien glissement de public si on se place dans le domaine français : Saint-Ogan adapte un genre qui est chez nous plutôt orienté vers les enfants pour un public d'adultes. Ce jeu ambigu va caractériser sa production de *strips* durant les années 1930.

9.1.2 L'émergence de séries pour adultes sous le déguisement de l'enfance (1934-1940)

Une troisième condition pour la création de bandes dessinées pour adultes est la création de séries où la forme de la bande dessinée est comme une référence à la culture enfantine. Ce phénomène caractérise la période 1934-1940. Il est manifeste que c'est l'ambiguïté du public de ses œuvres qui autorise Saint-Ogan à sortir des contraintes du dessin de presse.

De *Princesse Irmine* à *Galoche* et *Bitumet*

Entre 1934 et 1938, deux « séries » marginales témoignent des recherches de Saint-Ogan dans le domaine du *strip* à épisodes.

Vers 1935, Saint-Ogan dessine une histoire surprenante intitulée *Les aventures de Philibert*¹³. Du point de vue du thème, Saint-Ogan se livre à un exercice qui peut rappeler un modèle dix-neuviémiste d'histoires en images représentant l'ascension politique et la chute d'un individu ridicule¹⁴. Le thème ne laisse aucun doute sur le public visé, forcément adulte tant les allusions politiques sont nombreuses. Du point de vue de la forme,

12. Dans *The Gumps*, les héros sont tour à tour le père et le fils, et l'emploi de l'un ou de l'autre fait varier le type d'histoires développée par l'auteur.

13. Le lieu et la date exacte de publication restent inconnus. Nous avons connaissance de ce strip par sa présence dans les cahiers, et c'est en fonction de cela que nous estimons la date. Voir fig. 193, Ca36/122-125.

14. Comme dans l'*Histoire d'Albert* de Töpffer. Il faut noter que Saint-Ogan illustre dans *Le Charivari* en 1927 avec Jabon et Pierre Hamp une rubrique intitulée *La Famille Parazzole* qui décrit le parcours politique d'un bourgeois ridicule et de sa famille sur plusieurs épisodes. Cette satire politique a pu servir de modèle aux *Aventures de Philibert*.

il s'agit de quinze bandes horizontales avec texte sous l'image. Saint-Ogan retrouve cette même forme lors d'une publication publicitaire, *Ce bon monsieur F.B. de Sao-Paulo* pour les cafés F.B. (voir fig. 194). Cette série qui paraît en 1938 se présente comme une série à gags, mais Saint-Ogan fait preuve d'une certaine imagination en utilisant des thèmes venus du merveilleux, ou en se risquant à des mises en abymes.

Ces deux séries sont très ponctuelles et ne quittent pas le registre de l'expérimentation. Elles démontrent néanmoins qu'à partir de 1935 Saint-Ogan cherche à produire des bandes dessinées pour adultes et que sa stratégie pour arriver à ses fins est de sortir de la presse quotidienne. C'est effectivement à travers la presse familiale qu'il parvient à dessiner deux séries de bande dessinée pour adultes de longue durée, *Princesse Irmine* et *Galoche et Bitumet*.

Les deux séries sont publiées respectivement dans *Dimanche-Illustré* et *Ric et Rac*, type de publication qui cultive une ambiguïté de lecture en se présentant pour « toute la famille ». Dans les deux cas, il s'agit d'histoires en images pour adultes publiées dans une ancienne page des enfants. Ces deux séries sont les premiers *newspaper strips* à la fois réguliers et durables de Saint-Ogan. Ils sont suffisamment réguliers pour se départir du côté anecdotique des *M.Flan* et autres *M.Plock*, puisqu'ils paraissent toutes les semaines, à jour fixe.

La première série naît en octobre 1937 dans l'ancienne page des enfants de *Dimanche-Illustré* transformée en page de bandes dessinées. *Princesse Irmine* est un objet singulier au sein du journal, une première tentative de fusionner deux formes littéraires déjà présentes dans le journal : le roman-feuilleton d'aventures à rebondissements multiples et l'histoire en images¹⁵. Le format de publication est un strip vertical divisé en cinq rangées, chaque rangée étant tantôt coupée en deux, tantôt conservée en une seule case. Sur la durée, la forme est celle du feuilleton dans la mesure où ce n'est pas le rythme du gag qui guide la narration (même si l'histoire n'est pas exempte de séquences humoristiques). C'est aussi la première fois que Saint-Ogan travaille avec un scénariste, en-dehors des romans illustrés. *Princesse Irmine* paraît d'octobre 1937 à septembre 1939 et se déploie sur cinquante épisodes.

Avec *Galoche et Bitumet*, série créée pour *Ric et Rac*, d'août 1939 à juin 1940, Saint-Ogan renoue avec des personnages de clochards astucieux, la poésie de la rue des « Histoires sans paroles » en moins. L'humour reste celui où l'on attend Saint-Ogan : un comique d'observation des détails amusants de la vie quotidienne faisant appel aux ressources théâtrales (quiproquos, malentendus, bons mots...) du comique de situation. Le principe est celui du gag en une page avec chute, d'abord sur les thèmes de la « débrouille », auquel invitent des personnages sans emploi, puis, lorsque la guerre éclate, Galoche et Bitumet s'engagent pour défendre leur pays, ce qui donne à Saint-Ogan l'occasion de renouveler

15. En 1930, Saint-Ogan illustre un roman-feuilleton publié dans *Dimanche-Illustré*, *Un duel à l'américaine* de H. de Fels. Par un phénomène semblable à celui à l'œuvre dans le dessin pour enfants, l'illustration romanesque a pu influencer la bande dessinée pour adultes.

quelque peu ses gags. *Galoche et Bitumet* se déploie sur quarante épisodes. La naissance de la série joue sur la nostalgie des lecteurs, invités à « retomber en enfance ».

Quelle forme pour quel public ?

Outre leur régularité et leur longévité, *Princesse Irmine* et *Galoche et Bitumet* se différencient de *Monsieur Flan* et *Monsieur Plock* par leur forme. *Galoche et Bitumet* s'avère encore assez classique : le *strip* horizontal est remplacé par un quadrillage régulier (fig. 142). Ce format, qui combine un espace carré, une séparation en cases et l'usage de la bulle, est pour l'instant inédit chez lui. En revanche, *Princesse Irmine* est résolument originale par son aspect hybride, entre bande dessinée et roman illustré, et par son mélange de récitatif et de dialogues mis en bulles.

La rhétorique du retour en enfance utilisée dans la publicité pour *Galoche et Bitumet* et l'emplacement de *Princesse Irmine* au sein de l'ancienne page des enfants expliquent selon nous l'emploi de formes originales qui, dans le cas de *Galoche et Bitumet*, est celle des bandes dessinées pour enfants qui paraissent traditionnellement dans *Ric et Rac*, et dans le cas de *Princesse Irmine*, combine des éléments venus de la culture enfantine et de la culture adulte. Leur statut d'œuvres-frontières au sein de publications familiales autorise Saint-Ogan à rompre avec la forme traditionnelle du *strip* dans ses dessins de presse quotidienne.

De fait, cette stratégie fait écho à celle d'un autre dessinateur qui, en 1934, cherche également à bousculer les formes du dessin de presse. Raoul Guérin crée le personnage de « Toto Guérin », censé être son fils et l'auteur des *Actualités par Toto Guérin*, qui paraît dans *Gringoire* puis dans *Ric et Rac*¹⁶. Cette série est un pastiche de journal de bord tenu et dessiné par un enfant (il n'y a pas de bulles mais des légendes manuscrites) ; Raoul Guérin emploie volontairement un style graphique enfantin et joue sur le contraste entre une forme, l'histoire en images, rattachée à l'enfance, et un thème adulte. Le petit Toto Guérin commente les menaces de la guerre et la vie politique avec ironie et naïveté. La stratégie est celle que le journal emploie avec *Galoche et Bitumet* quelques années plus tard : employer la forme d'une bande dessinée sérialisée est signifiant car elle implique un rapport à l'enfance.

La situation de la bande dessinée de presse pour adultes des années 1930 semblent donc scindée en deux catégories. D'une part les bandes pour quotidiens qui imitent toutes la forme classique définie par *Nimbus* de Daix et *Pitche* de Stonkus¹⁷ ; d'autre part des séries paraissant dans la presse familiale et qui s'appuient sur leur lien avec l'enfance pour systématiser l'emploi de la bande dessinée dans des séries durables. Dans cette seconde catégorie, on peut déceler une évolution chronologique entre d'un côté *Princesse*

16. La série connaît même une édition en recueil en 1935 aux éditions de la Mappemonde.

17. L'ambiguïté du public est également présent dans ces deux séries qui sont publiées en albums chez Hachette, dans une collection spécifiquement destinées aux enfants. Là encore la forme de la bande dessinée implique une diffusion familiale.

Irmine/Les actualités de Toto Guérin et de l'autre *Galoche et Bitumet*. Les deux premières séries sont pleinement singulières, par leur forme, certes, mais aussi par leur thème ; elles n'ont pas d'équivalent ni dans le champ du dessin de presse, ni dans le champ du dessin pour enfants. Au contraire, *Galoche et Bitumet* est infiniment plus classique ; il emploie une forme traditionnelle dans *Ric et Rac* et renvoie à un comique de situation assez classique. Si au milieu des années 1930 l'emploi d'une bande dessinée sérialisée était réservé à des objets atypiques, ce n'est plus le cas à la fin de la décennie.

9.1.3 Le *strip* comme jeu de variations autour d'une forme stabilisée (1940-1950)

La conception d'une forme stable de bande dessinée de presse chez Saint-Ogan intervient dans les années 1940. Toutefois, il ne cherche pas à inscrire cette forme dans la dynamique alors de plus en plus forte du *newspaper strip* français et se démarque des évolutions générales.

Strip et presse familiale

Revenu dans *Ric et Rac* passé en zone libre, Saint-Ogan ne peut guère continuer *Galoche et Bitumet*, les deux héros étant trop impliqués dans une drôle de guerre au dénouement peu glorieux. Il imagine alors un personnage neutre, Potage, qu'il transporte dans le quotidien de la France de Vichy, de même que Galoche et Bitumet s'impliquaient dans les péripéties de la France en guerre contre l'Allemagne. *Potage* est le plus long *strip* pour adulte dessiné par Alain Saint-Ogan : la série se maintient dans *Ric et Rac* tout au long de la guerre, soit d'août 1940 à juillet 1944 pour 149 épisodes. Elle n'est que rarement absente de l'hebdomadaire. L'expérience de *Potage* a dû convenir à Saint-Ogan puisque, au sortir de la guerre, alors que *Ric et Rac* se voit interdit de parution, il crée le personnage de Monsieur Touratour pour un nouvel hebdomadaire familial, *Tour à Tour*. Cette fois, le héros du *strip* est aussi la mascotte de la revue. *Monsieur Touratour* dure tant que dure l'hebdomadaire, de 1946 à 1947, sur 59 épisodes. La presse familiale est celle qui fait vivre le *strip* et offre à Saint-Ogan l'occasion de s'y consacrer. Enfin, en 1947, il tente un nouveau *family strip* dans *L'époque*, *Les Pépidon*. Mais la série ne dure pas plus d'une douzaine d'épisodes.

Potage comme *Monsieur Touratour* (comme avant eux *Galoche et Bitumet*) s'arrêtent prématurément pour des raisons purement contingentes et non liées à la série elle-même : l'arrêt de la revue qui les publie, soit à la suite de la Libération qui interdit *Ric et Rac*, soit pour des raisons financières. En ce sens, il nous faut les interpréter comme de véritables *newspaper strips* de Saint-Ogan qui étaient a priori destinés à avoir une vie presque aussi longue que *Zig et Puce* ou *Prosper l'ours*. Leur rythme de publication est suffisamment régulier pour cela. Tout au long des années 1940, Saint-Ogan s'est engagé dans une voie bien précise : il a décidé de sérialiser ses dessins pour adultes, de la même façon qu'il a

pu le faire avant guerre avec ses séries pour enfants. Malheureusement, l'instabilité de la presse durant cette période politiquement trouble tempère son enthousiasme. En 1949, il commence à collaborer pour *Le Parisien Libéré*, sur un tout autre type de dessins de presse : des dessins uniques en lien avec l'actualité¹⁸.

Stabilisation d'une forme

La période qui va de 1940 à 1947 est, chez Saint-Ogan, l'apogée d'une forme stable de bande dessinée pour adultes qui contraste avec les essais des décennies précédentes. La ressemblance entre *Potage* et *Monsieur Touratour* est frappante et on peut lister leurs points communs en fonction de plusieurs critères. Leur format est identique : il s'agit de bandes horizontales de deux à cinq vignettes séparées par des cases. Leur périodicité, hebdomadaire, est la même. Il en va de même pour le genre duquel elle relève : dans les deux cas, il s'agit d'un *strip* humoristique, avec bulles avec un seul gag autonome par bande mettant en scène un français « moyen » dans une péripétie quotidienne.

Les différences entre les deux *strips* sont vraiment minimes, à tel point qu'il nous semble légitime de dire que *Monsieur Touratour* est la suite de *Potage*¹⁹. Dans les années 1940, Saint-Ogan conçoit bien une forme fixe qui, par son dispositif, emprunte à toutes ses expérimentations précédentes. La séparation en cases est un héritage classique du dessin de presse. L'emploi d'un personnage récurrent et le choix d'un gag par *strip* est issu des « Histoires sans titre ni paroles » des années 1920. L'emploi de la bulle est déjà présente chez *M. Flan*. Enfin, le choix d'une périodicité hebdomadaire lui a sans doute été inspiré par les expériences fructueuses de *Princesse Irmine* et *Galoche et Bitumet*.

De *Galoche et Bitumet* à *Potage*, puis *Monsieur Touratour*, Saint-Ogan se forge sa propre conception du *strip*. Du point de vue des thèmes, ces *strips* ne sont que les extensions logiques de ses dessins de presse : il n'y a pas de rupture comme on pouvait la déceler dans *Princesse Irmine*. Ici, il est bien question des petits tracas du quotidien, de dialogues impromptus, de gags stéréotypés et de français moyen. On peut remonter la chaîne jusqu'à M. Poche, puis M. Plock et M. Flan, puis les badauds anonymes des « petites comédies de la rue ». . . Les *strips* de Saint-Ogan sont, à première vue, des variations sur ses premiers dessins de presse, légèrement modernisés pour l'occasion. Le dernier *strip* pour adultes de Saint-Ogan est *Monsieur Poche* qui reparait dans *Forces Nouvelles*, la revue officielle du Mouvement Républicain Populaire, de mars 1952 à décembre 1954. Se mélangent des gags inédits et des reprises d'anciens gags parus dans *Dimanche-Illustré* ou *Cadet-Revue*. La forme, en revanche, est celle de *Potage*. Ce retour aux sources d'un genre est pour nous le signe que, à partir de 1940, Saint-Ogan n'interprète plus la pratique du *strip* en terme d'expérimentation, mais plutôt en terme de variation. Une forme s'est

18. On peut se demander pourquoi Saint-Ogan n'a pas livré au *Parisien Libéré* un *strip*. Car après tout, ce quotidien publie de nombreux *strips* humoristiques très proches dans le style de *Potage*, comme *Oscar* de Jean Léo.

19. De la même façon que *Tour à Tour* prend la suite de *Ric et Rac*.

stabilisée autour de thématiques classiques. Il n'est plus question d'inventer de nouvelles formes mais de retrouver un genre qui, dans les années 1930, n'avait pas vraiment fait recette

Par ailleurs, les *strips* des années 1940 s'assument davantage comme bande dessinée pour adultes que leurs aînés. Saint-Ogan a retenu la leçon du *family strip* américain : l'objectif est de se raccrocher le plus possible au quotidien et aux références familiales du lecteur. Potage se retrouve dans la France des restrictions et du système D ; Monsieur Touratour, quant à lui, commence sa carrière dans une société française en pleine reconstruction. Ces motifs qui ancrent la série non pas historiquement mais « quotidiennement » sont tangibles, souvent de façon peu appuyée, mais tangibles malgré tout par quelques allusions ponctuelles.

9.1.4 La généralisation du *strip* dans la presse pour adultes

Pendant que Saint-Ogan crée sa propre forme classique de *strips*, la bande dessinée de presse se généralise. Il s'agit pourtant d'évolutions auxquelles il ne participe pas, ce qui peut expliquer l'abandon de cette forme après 1950.

L'arrivée des agences de presse et le nouveau statut des dessinateurs

Comme l'a justement décrit Alain Beyrand²⁰, la décennie 1940 est décisive pour le développement des *newspaper strips* quotidiens et hebdomadaires dans la grande presse française. Si l'attitude des rédactions a considérablement évolué à l'égard d'un contenu encore suspect quelques vingt années plus tôt, l'évolution plus générale des conditions de publications des dessinateurs y est pour beaucoup dans ce succès.

L'une des conditions du retour des histoires en images pour adultes est l'apparition d'agences de presses spécialisées dans la diffusion de bandes sur le modèle des syndicats américains. Le modèle de l'agence de presse est déjà connu en France, mais pas encore pour les dessins d'humour dont le mode de publication est encore le démarchage. *Nimbus* et *Subito* sont diffusés par l'agence Opera Mundi) de Paul Winkler, la même agence qui publie *Le Journal de Mickey* pour les enfants et importe des dessins américains dans les journaux français. Jean-Claude Glasser fait remarquer dans sa préface à la réédition de *Nimbus* chez Futuropolis²¹ que, pour ces agences, le choix d'un *strip* muet s'explique aussi par la nécessité de pouvoir exporter ces bandes dans d'autres pays, d'où le succès du « modèle Nimbus » qui parvient en effet à voyager aux États-Unis, un fait suffisamment rare pour être souligné, mais qui nous confirme à quel point ce nouveau type de bande dessinée française est tributaire d'un modèle du *newspaper strip* américain. Les *strips* sont diffusés partout en France et nourrissent en particulier les rédactions des quotidiens régionaux qui ne peuvent pas payer les services d'un dessinateur attitré, contrairement à

20. BEYRAND, *op. cit.* p. 9.

21. La réédition par Futuropolis des *aventures du professeur Nimbus, 1934-1940*, date de 1985.

de grands titres comme *France-Soir*. Après Opera Mundi) dans les années 1930, d'autres agences voient le jour : Paris-Graphic, Presse Service Magazine, Mondial Presse... Grâce à leur dynamisme, la bande dessinée devient un contenu courant de la presse à grand tirage.

Toutefois, pour Alain Beyrand, l'une des raisons de la méconnaissance actuelle de la bande dessinée pour adultes est le statut des dessinateurs employés par les agences de presse ou dans les rédactions des journaux, chargés de dessiner des strips à la chaîne. Leurs noms ne sont pas autant restés à la postérité que leurs homologues du dessin pour enfants. Beyrand affirme que les auteurs « ne cherchaient qu'à renier tout statut de créateur pour la raison suivante : un créateur n'est pas assujéti au régime de sécurité sociale, un journaliste salarié l'est. »²². Une réflexion à envisager en perspective avec le combat mené par les dessinateurs de presse pour être reconnus non comme des artistes, mais comme des journalistes. Après guerre, ce combat a fonctionné au-delà de leurs espérances : payés par une agence de presse, ils dépendent moins du système de démarchage²³. Les agences de presse modifient en profondeur la fabrication des bandes dessinées de presse et participent parfois à un mouvement de conversion des dessinateurs de presse en dessinateurs spécialisés dans la bande dessinée. L'objectif est désormais d'imaginer une série, souvent deux ou trois en même temps, et d'espérer que les journaux veuillent bien la diffuser par l'intermédiaire de l'agence. Tant que la série fonctionne, le dessinateur reçoit, contractuellement, l'assurance que son travail sera rémunéré.

Le second statut qui se développe après guerre (et dont Saint-Ogan profitera dans *Le Parisien Libéré*) est celui de dessinateur attaché à une rédaction, souvent de façon exclusive. Là encore, une forme d'assurance est donnée au dessinateur d'être publié. Mais son identité de dessinateur se confond de plus en plus dans celle de journaliste. Dans les deux cas, nous sommes bien loin des pratiques des débuts de Saint-Ogan, de ces couloirs de rédaction devenant lieux de discussion pour des jeunes dessinateurs venant proposer leurs dessins au rédacteur en chef, et contraints d'en produire cinq ou six pour en voir un publié. D'une certaine manière, la notion même de sérialisation est le symbole d'une assurance nouvelle pour la profession, qui travaille désormais sur le long terme grâce à un modèle fait pour durer le plus longtemps possible²⁴.

De l'apogée au déclin

Pour le *newspaper strip*, l'après guerre est à la fois l'âge d'un développement sans précédent (certains journaux diffusant une dizaine de strips simultanément), d'une stabilité

22. BEYRAND, *op. cit.* p. 17.

23. Il faut cependant attendre les années 1960 pour qu'un dessinateur puisse être considéré comme un salarié à part entière du journal (Evariste BLANCHET, « Rencontre avec Roland Garel », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110 [printemps 2007] p. 32-33).

24. C'est une autre caractéristique du *newspaper strip*, emprunté au roman-feuilleton, que de ne pas avoir véritablement de fin.

des séries (beaucoup d'entre elles dépassent les 500 épisodes) et l'époque d'une diversification des thèmes et des formes. Le vieux *strip* d'humour est encore là, certes, comme le montre la longévité de la série *Zoé*²⁵. Mais l'humour voisine à présent avec toute une gamme d'histoires et toute une gamme de styles. On trouve des séries historiques (adaptation des *Trois mousquetaires* par Francis Josse dans *France-Soir* en 1948-1951), des séries de science-fiction (*Alerte aux martiens* d'Andréas Rosenberg et Jean Priouly dans *France-Soir* en 1954-1955) des séries sentimentales (*13 rue de l'espoir* de Paul Gillon dans *France-Soir* à partir de 1958)²⁶. Le dessin au trait n'est plus le seul style admis. La diversité est d'autant plus de mise que chaque journal veut toucher un public différent, et va piocher dans la diversité des titres existants, parfois également dans les *comic strips* américains.

Un changement essentiel est l'arrivée de séries feuilletonesques. La première à rencontrer un grand succès est une adaptation des *Misérables* par Niezab dans *France-Soir* à partir de 1946²⁷. Le lien avec les classiques de la littérature nourrit les scénarios de beaucoup de *strips* et assure une manne romanesque à la bande dessinée pour adultes, près d'un demi-siècle après que la bande dessinée pour enfants y ait puisé. Le mouvement de diversification est important : il amplifie encore l'autonomisation de la bande dessinée adulte par rapport au champ du dessin de presse en abandonnant l'éternelle intention humoristique. Un dessin de presse non humoristique aurait été impensable trente ans plus tôt. En 1950, la tradition a explosé, ou plutôt s'est reconstituée différemment.

L'intrusion de Saint-Ogan dans le *newspaper strip* ne dure que jusqu'au milieu des années 1950, c'est-à-dire au moment où il devient un contenu de presse de plus en plus répandu. Son évolution après cette date nous intéresse finalement relativement peu, mais il nous semblait utile d'en dire quelques mots. Alain Beyrand²⁸ distingue quatre périodes pour la bande dessinée de presse pour adultes. Entre 1945 et 1950, c'est la période des essais. Nous avons vu que cette période pouvait en réalité s'étendre à rebours, de 1930 à 1950. Les journaux apprennent à « apprivoiser » un contenu nouveau et inhabituel et engagent des rapports avec les agences de presse, tandis que les dessinateurs apprennent à travailler autrement. De 1950 à 1959 se déclenche la grande diversification et la multiplication des séries. La décennie 1960 est la période du classicisme : le format se fige à nouveau, les dessinateurs sont au plus haut de leur art mais la profession n'attire plus. Enfin, le *strip* décline lentement de 1970 à 1975 : diminution de la place dans les journaux, épuisement des vocations²⁹. . . Et Alain Beyrand de conclure : « Une autre BD adulte voit alors le jour qui éclipse complètement la première. ».

25. Entre 1949 et 1975, *Zoé* est dessinée successivement par quatre dessinateurs de la rédaction du *Parisien Libéré* : Jo Carbi, Michel Douay, Roland Moisan et Ange Michel.

26. On peut trouver de nombreuses informations sur toutes ces séries sur le site de Pressibus : <http://www.pressibus.org>.

27. BEYRAND, *op. cit.* p. 9.

28. *Ibid.* p. 4.

29. Pour notre part, nous étendrions cette dernière période jusqu'en 1981, fin de la publication du *Baron noir*.

La question du public

Pour tous ces *newspaper strips*, la question du public est difficile à résoudre. En filigrane, c'est la question de l'influence de la bande dessinée pour enfants qui se pose : sommes-nous face à deux champs étanches, ou les développements prodigieux de la bande dessinée dans la culture de l'enfant ont-ils pu influencer les séries pour adultes qui se veulent aussi « familiales » ? Avant de voir ce qu'il en est chez Saint-Ogan, esquissons quelques réponses à partir de simples observations d'ordre éditorial.

Pour ce qui est du public visé, l'hypothèse la plus vraisemblable est que, dans le cas des *newspaper strips*, ce critère cesse d'être systématiquement opérant. Le cadre des agences de presse pousse plutôt à la création de produits neutres, et c'est ensuite les journaux qui décident du sort de la bande qu'ils ont achetée : sera-t-elle destinée spécifiquement aux enfants ? Plusieurs séries ont connu ce sort, d'être diffusées « pour les enfants » dans un journal, et pour tous lecteurs dans un autre : c'est le cas de *Pitche* d'Aleksas Stonkus, publiée dans *Le Bon Point Amusant* avant d'être reprise dans la presse quotidienne comme héros « pour adultes ». C'est particulièrement le cas pour les bandes humoristiques. Si le public visé cesse d'être un critère opérant, cela signifie que la bande dessinée ainsi publiée par un journal se veut intergénérationnelle. Le cas des hebdomadaires familiaux est évidemment le meilleur exemple d'une interchangeabilité des publics devenue la règle, susceptible de favoriser un transfert des techniques narratives développées dans le cadre de la bande dessinée pour enfants.

Pourtant, à première vue, la bande dessinée pour adultes se développe indépendamment de sa consœur pour enfants, dans le cadre du dessin de presse qui, de son côté, est bien un contenu de presse « pour adultes ». Dans la mesure où le dessin narratif était déjà connu des dessinateurs de presse avant 1930, il n'est pas difficile de supposer que l'arrivée de séries de bande dessinée n'est que la continuité d'une même pratique, vue différemment, et qu'ils n'ont pas eu besoin de la bande dessinée pour enfants pour y penser. Ce d'autant plus que nos dessinateurs se sentent à présent plus journalistes qu'illustrateurs, et qu'ils sont parfaitement intégrés aux logiques éditoriales de la presse adulte. Nous avons vu que les deux domaines s'étaient séparés au début du siècle et avaient connu deux développements antagonistes, l'un vers la condensation narrative et l'autre vers le romanesque. Dès lors, qu'est-ce qui pourrait justifier un retour sur cette « séparation » et l'existence de jeux de circulation entre deux branches distinctes de la bande dessinée ?

Il faut d'abord se rappeler que dans beaucoup de cas, les premières séries de bandes dessinées publiées par la grande presse sont des séries strictement pour enfants, dans une logique de diversification des publics. C'est une étape qu'on aurait tort d'ignorer³⁰, car elle peut indiquer que l'acclimatation de la grande presse à la bande dessinée a pu se faire par le biais des pages pour enfants, en sachant bien qu'il est impossible d'affirmer que ces

30. Nous renvoyons à ce sujet sur notre article : BAUDRY, « Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres » p. 35-52.

premières bandes n'étaient lues que par les enfants. En d'autres termes, l'apparition de bandes dessinées pour adultes serait un phénomène qui combine une évolution logique du dessin de presse pour adultes et une influence des séries pour enfants.

Une seconde justification (outre le cas particulier des hebdomadaires familiaux) est la polyvalence des dessinateurs au moment le plus propice à des échanges, les années 1930. Il ne faut pas imaginer deux mondes clos, avec d'un côté des dessinateurs pour adultes et de l'autre des dessinateurs pour enfants. Cette situation est peut-être celle de l'après-guerre, où la spécialisation des dessinateurs pour enfants est effective dans la mesure où il devient possible de ne vivre que de ce métier³¹. Avant cela, les dessinateurs sont forcés à une certaine polyvalence, et c'est dès les années 1890 que des dessinateurs de presse se font dessinateurs pour enfants, et inversement. Il paraît donc naturel qu'ils aient pu importer des pratiques découvertes dans leur travail au service de l'enfance, à l'image de Saint-Ogan.

9.2 Réinvestissement de dispositifs nouveaux dans le *strip*

L'évolution de la prise en main du *strip* par Saint-Ogan balance constamment entre l'héritage du dessin de presse pour adultes et l'ambiguïté d'une lecture enfantine. Il n'est pas difficile de saisir, empiriquement, un lien entre ses trouvailles en matière de narration graphique dans le cadre de son travail pour enfants et son glissement vers le *strip* qui systématise le dessin en séquences comme forme à part entière dans la grande famille du dessin d'humour. La chronologie semble vouloir le confirmer. Mais il est plus difficile de comprendre dans quelle mesure se produit un transfert d'un domaine à l'autre, compte tenu des deux fortes traditions des histoires en images pour enfants d'un côté, du dessin de presse de l'autre.

Nous nous situons à l'échelle d'un dessinateur et non de toute la profession, et nous connaissons déjà sa capacité à mêler les traditions, en particulier selon des logiques intergénérationnelles. Au sein de son œuvre, quels sont les indices qui montrent que les leçons apprises dans le dessin pour enfants sont réinvesties dans le *strip* pour adultes, d'un point de vue des dispositifs narratifs de bande dessinée ? Nous en avons pointé trois suffisamment significatifs pour démontrer un apport direct du dessin pour enfants : la sérialisation, l'extension de la narration et l'emploi de la bulle.

31. Et encore, cette remarque mériterait d'être affinée à la lumière de certaines carrières comme celle de Paul Gillon, qui navigue entre les eaux du dessin pour adultes, pour adolescents, et pour enfants.

9.2.1 La sérialisation comme nouvelle façon d'équilibrer l'esthétique de la forme brève

La sérialisation nous était apparue comme l'un des critères de différenciation essentielle entre le travail de dessinateurs pour enfants et celui de dessinateurs pour adultes. Une véritable tradition de sérialisation existait dans le dessin pour enfants mais était absente, ou plutôt oubliée, du dessin de presse pour adultes. Or, l'une des caractéristiques, non nécessaire mais suffisante, du *newspaper strip*, est la sérialisation qui suppose une périodicité de publication. Cette sérialisation dans un quotidien ou hebdomadaire pour adultes a certes un précédent de taille : le roman-feuilleton et les rubriques régulières du journal. Mais, concernant le dessin, la possible influence de la bande dessinée pour enfants n'est pas à négliger.

Les *strips* comme simple mise en série de gags uniques

Une première interprétation peut-être donnée du passage de Saint-Ogan aux *strips* sérialisés qui minimise la réalité d'une rupture. Ses différentes séries ne seraient qu'une nouvelle façon de relier entre eux différents gags qui, diffusés indépendamment dans les années 1920, se retrouvent ici mis en série. Nous resterions ainsi dans le cadre des expérimentations de Saint-Ogan, simplement en se situant à une autre échelle. En effet, si, dans les années 1920, un dispositif couramment employé par Saint-Ogan était la juxtaposition de gags uniques (voir fig. 57 (1922) et fig. 62 (1923) : « à la fête de Neuilly » et « Les passagers en voiture »), ce dispositif cède la place à une nouvelle forme de mise en relation de plusieurs gags uniques. Dans « À la fête de Neuilly » et « Les passagers en voiture », la mise en relation était tout à la fois une juxtaposition spatiale (les gags uniques sont matériellement adjacents) et une cohérence thématique (la fête foraine, le train). Dans « Les passagers en voiture », Saint-Ogan joue d'ailleurs sur la juxtaposition spatiale : il y a mise en correspondance entre l'espace réel du journal et l'espace fictif représenté (les différents gags se répartissent dans un unique wagon de train). La sérialisation permet de mettre en rapport des gags uniques non pas dans un même espace, mais dans un même ensemble intellectuel, une « série ».

C'est là que la pratique du réemploi joue un rôle prépondérant dans notre compréhension des mécanismes éditoriaux. Car les *newspaper strips* de Saint-Ogan, de *M. Flan* à *Monsieur Touratour*, ne sont pas des séries parfaitement originales : les gags qu'elles contiennent se partagent entre des épisodes réellement inédits, souvent liés à une situation présente (telle cette amusante et ironique variation sur le thème des « restrictions » liées à l'Occupation dans *Ric et Rac*, (fig. 144)) et des réemplois manifestes. On retrouve ainsi dans *Potage* le fameux gag du superstitieux (fig. 145), un réemploi extrêmement fréquent qui traverse des séries de *strips* (fig. 212) comme *Monsieur Poche*, *Monsieur Touratour*, mais trouve son origine dans un gag publié par Saint-Ogan en 1922, et fréquemment re-

pris³². Les héros des strips de Saint-Ogan, malgré leurs différences physiques, ne sont que la même incarnation d'un personnage de bourgeois sûr de lui mais gaffeur. Anonymisé dans des gags uniques, il gagne un nom et une personnalité dans les *newspaper strips*, mais reste essentiellement un réemploi.

Il faut toutefois avoir conscience de la portée réelle des réemplois dans les *strips* de Saint-Ogan. Dans *Potage*, ils représentent environ un tiers du total des épisodes, les autres étant des créations inédites, souvent des variations sur le thème des restrictions. Ce que le réemploi nous montre est que la sérialisation est aussi un nouveau type de mise en relation des gags, qui n'est pas de l'ordre de la juxtaposition spatiale, mais plutôt de la juxtaposition temporelle et de la création de liens visuels (personnage récurrents...). À première vue, le *newspaper strip* est aussi une nouvelle façon d'organiser la publication de gags uniques en mettant en scène une cohérence interne. C'est une stratégie éditoriale avant d'être un choix esthétique.

Une double causalité du passage de Saint-Ogan à la sérialisation

En réalité, la sérialisation nous permet de différencier deux phases dans la publication de dessins de presse par Saint-Ogan. Rappelons ici cette phrase essentielle d'Harry Morgan qui résume tout à fait les choix de Saint-Ogan en matière de dispositifs de dessins narratifs : « Saint-Ogan utilise le dispositif de la presse qui l'accueille »³³. Il en va de même pour la sérialisation. Il nous est difficile de savoir, par exemple dans le cas de *M.Flan* dans *Le Petit Journal* qui découle directement d'un concours, type de contenu journalistique dans lequel Saint-Ogan s'était alors spécialisé mais qui est de l'initiative de l'éditeur, ce qui relève de choix éditoriaux et ce qui relève du libre-arbitre de Saint-Ogan. Si les expériences de *M.Flan* et *M.Plock* ne sont que des expériences, c'est aussi parce que les journaux n'ont pas voulu se lancer, explicitement, dans une sérialisation longue. C'est là ce qui différencie, aux deux bouts de la chaîne, *M.Flan* et *Potage*. Le premier apparaît presque comme une génération spontanée, au hasard d'un concours, et n'est jamais vraiment identifié ou vendu par *Le Petit Journal* en tant que « la série *M.Flan* d'Alain Saint-Ogan ». En revanche, *Potage* est une série assumée, vendue comme telle par *Ric et Rac*. D'où ce dessin de Saint-Ogan où *Potage* prend conscience qu'il est un héros du journal *Ric et Rac* (fig. 147). Ne dit-il pas malicieusement « Et ils ont mis mon nom, encore ! » ? Cette planche (alors que le reste de la série est en *strip*) est tout à la fois l'épisode de la semaine et une page auto-promotionnelle. La cause première du choix de la sérialisation dans le cadre du dessin de presse pour adultes est la prise de conscience par les journaux que cette nouvelle modalité de publication, certes les lie fortement à un dessinateur, mais assure dans le même temps une familiarisation du lecteur avec un personnage, et donc avec le journal lui-même, identifié à ce personnage. C'est clairement le choix opéré dans *Tour à*

32. Il s'agit par ailleurs d'un gag classique tiré du « répertoire » du début du siècle, dans le ton humoristique anodin parfaitement incarné par *L'Almanach Vermot*.

33. MORGAN, « Saint-Ogan et le strip » p. 91.

Tour, hebdomadaire qui publie les aventures de Monsieur Touratour, sa « mascotte ».

Au sein de la carrière de Saint-Ogan, l'évolution qui a lieu est dans un premier temps la sérialisation, et dans un second temps la normalisation éditoriale de cette sérialisation qui, dans *Potage*, obéit à des règles strictes de récurrence (même personnage, même dessinateur, même format, thématiques proches...). Rapportée au mouvement général de sa carrière, la coïncidence chronologique n'est que trop forte. Nous avons divisé ses choix narratifs dans la bande dessinée pour enfants en quatre périodes : 1925-1930 (des histoires en images encore très liées au modèle de la série de gags indépendants), 1930-1933 (création d'un nouveau modèle d'histoires à suivre et d'une forme fixe), 1933-1939 (période d'expérimentation de nouvelles formes), 1940-1950 (retour à une forme plus classique). Mis en relation avec nos trois phases d'investissement dans le *newspaper strip* pour adultes, ce découpage s'éclaire différemment. Avant 1930, le modèle du dessin de presse unique, de la cohérence du gag qui fait toute l'autonomie du dessin livré, est encore très forte, d'où l'importance des *gag-a-day strips*. Elle ne s'infléchit que vers 1930 : il y a coïncidence entre la découverte par Saint-Ogan que la bande dessinée peut équilibrer le modèle du gag unique par la mise en place d'une intrigue longue (*Zig et Puce cherchent Dolly*) et ses premiers essais de séries pour adultes (*M.Flan*, *M.Plock*) qui, justement, ouvrent de nouvelles perspectives pour la publication de dessins narratifs dans la presse adulte. Ensuite, au moment où Saint-Ogan expérimente de nouvelles formes pour la bande dessinée pour enfants, il fait de même dans le *newspaper strip*, dans une moindre mesure, certes, mais dans une logique d'éloignement du dessin unique qui culmine avec *Princesse Irmine* en 1937. Enfin, le « classicisme » de l'après 1940 vaut autant pour la bande dessinée pour enfants que pour le *newspaper strip* ; pour ce dernier, Saint-Ogan s'applique à suivre une forme stable et durable, de la même manière que dans la bande dessinée pour enfants où *Trac et Boum* reprend le schéma canonique chez lui de l'équilibre entre aventure feuilletonesque et contrepoint humoristique. Manifestement, la découverte d'une certaine liberté de choix dans le dessin narratif avec *Zig et Puce*, est immédiatement suivie par l'application de cette même liberté dans le dessin pour adultes. Au moment même où il explore les avantages de la sérialisation (concevoir des intrigues sur le long terme), il commence à vouloir exporter cette pratique dans le dessin pour adultes. Enfin, ce n'est qu'à la fin des années 1930, c'est-à-dire quand sa pratique de la narration complexe dans le dessin pour enfants est suffisamment mûre, qu'il se lance dans des *newspaper strips* à la fois plus complexes (*Princesse Irmine*) et plus longs (*Potage*, *Monsieur Touratour*).

La sérialisation : quelle rupture ?

Toutefois, une question émerge qui vient mettre à mal notre « coïncidence chronologique » : pourquoi le développement de la sérialisation et, ce faisant, son influence sur la narration graphique, a-t-il été moins important dans le cas de la bande dessinée pour adultes ? Les stratégies éditoriales sont certainement une première réponse, mais on peut chercher plus loin des raisons qui sont de l'ordre de traditions esthétiques distinctes. La

sérialisation existe de longue date dans la bande dessinée pour enfants quand Saint-Ogan s’y consacre. En revanche, le dessin de presse pour adultes existe principalement dans le cadre de l’esthétique de la forme brève qui va à l’encontre de la dilution du temps narratif, voire tend à la condensation narrative. Et puis, pourrait-on ajouter, Saint-Ogan, qui semble fonctionner et progresser par itérations successives, n’a eu que très peu d’occasions d’expérimenter dans le domaine du *newspaper strip*, bien moins en tout cas que dans le domaine du dessin pour enfants. Ce qui justifie pleinement une forme de retard dans les choix narratifs.

Retard ou adaptation ? De fait, penser en terme de retard nous ramène à une vision absolue où la sérialisation serait un horizon d’attente inévitable pour le dessin de presse. Or cela est faux car le dessin unique continue d’alimenter l’innovation chez les dessinateurs. La sérialisation doit donc donner naissance à une variante du dessin de presse, car il n’y a aucune raison, à cette époque, de sortir de ce cadre : les séries de Saint-Ogan appartiennent, sans nul doute, à la catégorie des dessins de presse, et toute progression ne peut se faire qu’au sein de cette catégorie ou à partir d’elle. L’établissement d’une variante de dessin de presse est un compromis entre les normes de la forme brève et l’ouverture à une autre amplitude narrative.

9.2.2 L’extension de la narration : l’introduction d’une nouvelle temporalité

En tant que format pour une narration graphique, le *strip* est un modèle bien spécifique. Le *strip* est un « espace intermédiaire » entre deux espaces structurant la narration, les vignettes et la planche, pour reprendre les termes de Groensteen³⁴. Le *newspaper strip* est ainsi un autre mode d’appréhension de l’espace au service de la narration graphique qui ne se confond pas avec la page de bande dessinée : un espace défini, interprété comme un tout cohérent qui doit avoir son unité propre.

Le phénomène d’extension de la narration dans le *strip* doit donc s’analyser d’un *strip* à l’autre plutôt qu’au sein d’une même planche comme nous l’avons fait jusqu’ici. Cette extension se voit d’après trois critères : la prise en compte d’un « troisième temps », celui de la lecture, la sortie du gag unique, et enfin l’intrusion du romanesque. À chaque fois, nous tenterons de comprendre quelle est l’influence du dessin narratif pour enfants.

Le troisième temps du *newspaper strip*

Dans un premier temps, tentons d’évaluer quelle est la conséquence de la sérialisation sur l’extension de la narration des dessins de presse, dans le cas précis du *newspaper strip*,

34. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée* p. 68 . Comme le rappelle Harry Morgan, si on replace le *newspaper strip* dans le système de Groensteen, il devient l’équivalent de la page (MORGAN, *Principes des littératures dessinées* p. 351).

et dans ce qui fait de lui une rupture avec les dispositifs narratifs du dessin d'humour traditionnel. Penchons-nous pour cela sur les choix qui permettent de lier entre eux plusieurs *strips* d'une même série.

La sérialisation vient équilibrer la forme brève du dessin de presse en favorisant l'apparition de techniques qui sont censées lier le *strip* unique avec d'autres *strips*, diffusés à d'autres dates. Ces techniques relèvent en partie de choix éditoriaux. L'une d'elles est tout simplement la mention d'un « titre » qui marque l'appartenance de tous ces gags uniques à un même ensemble. Une autre technique est la périodicité de la publication. Néanmoins, ces deux éléments étaient déjà en germe dans des séries « primitives » telles que « Le repos du dimanche ». Ainsi, au-delà des techniques éditoriales, il nous faut repérer des techniques esthétiques, qui correspondent à une forme de solidarité iconique permettant de lier une unité narrative particulière, le *strip*, à ses équivalents, d'une semaine sur l'autre.

Le choix esthétique le plus traditionnel est la récurrence des personnages principaux³⁵. C'est le cas de toutes les séries de Saint-Ogan décrites jusqu'à présent. Dans la plupart d'entre elles seuls les personnages principaux sont récurrents. Mais dans d'autres, ce sont aussi les personnages secondaires (*Princesse Irmine*). Il convient de noter que le critère de récurrence des personnages s'accompagne parfois d'un critère de continuité des évolutions de ses personnages. Ainsi, quand *Galoche et Bitumet*, de clochards, deviennent soldats à l'épisode 6, tout le reste de la série s'adapte et elle se poursuit comme série de gags à thématique militaire.

Un autre choix esthétique qui permet de créer une familiarité pour le lecteur est la récurrence de la mise en page du *strip*. Ainsi, chacune des séries de Saint-Ogan possède une mise en page différente, mais au sein d'une série, celle-ci ne change jamais. Là encore l'exemple de *Galoche et Bitumet* est instructif : Saint-Ogan s'oblige, dans cette série, à conserver un format de neuf cases réparties en trois rangées de trois. S'il se détourne ponctuellement du format 3x3 (pour fusionner deux cases entre elles ou former une rangée de quatre cases), 75% des épisodes le respectent.

Enfin, le modèle du *family strip* offre une autre occasion de créer des liens. À chaque membre de la famille est assigné un type de gags. C'est la formule que Saint-Ogan utilise dans *M. Plock* où le fils, Titi Plock, sert à introduire des gags sur le thème du mot d'enfant.

L'existence de dispositifs de continuité offre au lecteur l'occasion d'établir mentale-

35. Nous ne considérons pas la récurrence des personnages comme un critère nécessaire pour parler de « sérialisation ». De nombreux *comic strips* sont des séries sans qu'il y ait pour autant de personnages récurrents (*The Far Side* de Gary Larson en est un bon exemple : la sérialisation se fait à la fois par le titre commun et par un humour homogène).

ment une relation entre plusieurs strips lus à une journée ou une semaine d'intervalle³⁶. Cette relation a beau être artificiellement construite par rapport à des dessins d'humour traditionnels sans autres liens entre eux, elle se réalise bel et bien dans l'esprit du lecteur. Tel gag lu tel jour n'est pas seulement perçu comme « un gag », mais comme la suite de tel autre gag lu la semaine d'avant. Cette interaction peut d'ailleurs servir l'humour, à l'exemple de l'épisode déjà cité « Potage et le sujet, hélas!, toujours d'actualité » (fig. 144) qui est d'autant plus drôle quand on le met en perspective avec les dizaines de dessins d'humour sur les restrictions parus dans la série *Potage* elle-même! Le « dessinateur-humoriste » que dénonce Potage est en quelque sorte un avatar de Saint-Ogan, même s'il ne lui ressemble pas physiquement³⁷, ou du moins de ses collègues. Le lecteur régulier sait déchiffrer, en filigrane, l'allusion.

Le processus que nous venons de décrire est ce qu'Harry Morgan appelle « le troisième temps du *newspaper strip* » :

« Vingt-quatre heures séparent la parution et la lecture de deux strips. Il en découle un troisième temps du *strip*, qui s'ajoute au temps de l'action et au temps de la lecture et qui est le temps de parution, ou temps du monde réel, celui mesuré par la montre et le calendrier. »³⁸

Il explique ainsi les principes d'une séquentialité « cachée au lecteur par une astuce spatio-temporelle ». Nous interprétons cette séquentialité cachée comme la principale conséquence de la sérialisation sur l'extension de la narration. Le gag unique en séquences est narratif en lui-même. Le gag dans un *newspaper strip* sérialisé de type *gag-a-day strip* combine cette narration locale à une narration globale.

La présence d'un troisième temps nous renvoie à la notion de tressage évoquée dans le cas de la narration pour enfants. L'unité « *strip* », toute autonome soit-elle grâce à son gag et à sa chute, est imbriquée dans une superstructure globale, celle de la série. Elle en dépend plus ou moins directement selon l'orientation de la série. Comme la plupart des autres conditions de publication, le troisième temps du *strip* est pensé en amont par le dessinateur qui dessine en connaissance de cause.

36. Nous devrions préciser : « **idéalement** lus à une journée ou une semaine d'intervalle ». En réalité, le rythme de lecture échappe en grande partie à l'auteur et à l'éditeur : tel hebdomadaire sera acheté en retard, tel quotidien sera conservé au fil de la semaine et lu avec un jour ou deux de décalage. La publication de recueils de *strips* est une façon d'établir un rythme de lecture nouveau, mieux maîtrisé. Mais Saint-Ogan ne l'a pas connu.

37. Cette mise à distance ironique de son propre travail est assez fréquente dans *Potage*, mais pourtant relativement rare dans le reste de son œuvre (quoiqu'on en trouve des traces dans *Zig et Puce*). Ainsi, après une suite de *strips* loufoques mettant en scène une machine à remonter le temps, Saint-Ogan se représente lui-même à terre, après que son cerveau ait éclaté! Comme s'il admettait à ses lecteurs qu'il en avait trop fait, et s'en sortait par une pirouette humoristique. Même technique dans un gag de *Potage* où le héros éponyme est absent mais où l'on voit Saint-Ogan lui-même qui, après avoir frappé à la porte de plusieurs commerces fermés pour cause de restrictions, annonce à ses lecteurs qu'il n'a « pas d'idée » pour l'épisode du jour.

38. MORGAN, *op. cit.* p. 2.

Bien sûr, nous sommes conscient que ce principe n'est pas spécifique au *newspaper strip*. Il est pleinement présent dans les bandes dessinées pour enfants de Saint-Ogan qui, presque toutes, ont connu une publication périodique dans la presse. Si le travail de dessinateur pour enfants a pu apprendre une chose à Saint-Ogan, c'est cette gestion du troisième temps du *strip*, l'idée que le lecteur puisse avoir en tête des épisodes parus les semaines précédentes. Dans le cas de la bande dessinée pour adultes, c'est tout ce qui différencie le dessin narratif non-sérialisé du dessin sérialisé du point de vue de la narration. Là se situe la rupture et l'interaction entre sérialisation et extension de la narration.

Sortir du gag unique

Le *strip* apparaît comme une façon d'adapter l'esthétique de la forme brève et de la condensation narrative et les avantages éditoriaux d'une sérialisation. Thierry Groensteen voit ainsi dans le *strip* le format idéal du dessin comique : « Le *strip* apparaît comme l'unité adéquate pour que la mise en place, le développement et la résolution d'un gag se succèdent immédiatement, et forment une séquence ternaire. »³⁹. Ce modèle canonique, et par ailleurs parfaitement logique pour la lecture, qui veut que la chute se situe dans les dernières cases est en quelque sorte un modèle de dessin narratif qui n'appartient pas en propre à la bande dessinée sérialisée mais existe depuis longtemps dans le dessin de presse. Une brève analyse du fonctionnement d'un gag de *Potage* nous éclaire sur ce point. Parfait modèle du gag ternaire, « Potage et le sujet, hélas!, toujours d'actualité » (fig. 144) se découpe en trois cases qui se superposent en partie aux trois temps du gag. Mise en place : dans un café, Potage entend un homme déclarer qu'il vit grâce aux restrictions. Développement : Potage devient suspicieux et le dénonce à la police (on remarque ici un « décrochage » qui fait que la dernière case est à la fois dans la phase de développement et dans la phase de résolution). Résolution (qui vient démonter le ridicule du développement et provoque le rire) : en réalité, l'homme est un dessinateur humoriste (sous-entendu : les restrictions sont devenues le sujet de prédilection des dessinateurs humoristes). Le gag se trouve réduit à un squelette de trois étapes nécessaires pour qu'il soit compréhensible. Cette façon de signifier beaucoup en peu de dessins est pleinement dans la tradition du dessin de presse. La sérialisation permet ensuite, grâce au troisième temps du *newspaper strip*, de sortir du gag isolé tout en le conservant comme modèle récurrent de chaque épisode de la série. La lecture « séquentielle » d'un épisode à l'autre n'annule pas la lecture de l'épisode seul, elle l'enrichit. Un équilibre est trouvé entre la tension vers la condensation narrative et l'extension narrative par la sérialisation.

Mais la sortie du gag unique ne concerne pas seulement la mise en place d'un tressage artificiel qui relierait toute une suite de gags uniques : dans certains cas, ce tressage peut aussi donner lieu à la mise en place d'une petite intrigue à suivre sur une dizaine d'épisodes. Ces moments feuilletonesques, épars, témoignent d'un changement important

39. GROENSTEEN, *op. cit.* p. 73.

dans les conceptions de la bande dessinée pour adultes. Dans *Potage*, ils interviennent avec une certaine fréquence. Dans une suite d'épisodes, Potage invente une machine à remonter le temps qui sert de prétexte à une suite de huit gags, sur l'inévitable thème des restrictions (Potage utilise sa machine à remonter le temps pour trouver de la nourriture). Une autre suite fait mourir Potage (de faim) et il se retrouve au Paradis, encore prétexte à une dizaine de gags (fig. 143). Ces courtes séquences qui rassemblent entre elles plusieurs épisodes sont une façon de gérer l'extension de la narration en se servant de la continuité d'un épisode à l'autre. On ne manquera pas de remarquer que ces deux thèmes (la machine à remonter le temps et la visite au Paradis) sont très fréquents tout au long de l'œuvre de Saint-Ogan et sont un emprunt direct à ses séries pour enfants⁴⁰.

La mise en place d'ensemble de gags à l'intérieur de la série est de l'ordre du tressage. La machine à remonter le temps de *Potage* devient, à partir du premier *strip* qui l'introduit, un élément visuel récurrent dont la compréhension par le lecteur devient immédiate. Néanmoins, ce qui s'observe, c'est que d'une part les gags conservent une autonomie interne, d'autre part le tressage n'est jamais définitif et n'entraîne pas l'apparition d'une intrigue. De cette façon, l'extension narrative dans les séries pour adultes diffère grandement de l'extension narrative dans les séries pour enfants. Dans *Zig et Puce*, nous avons observé une progression qui fait que Saint-Ogan passe aisément de l'ensemble de gags autonomes à l'intrigue, voire à une intrigue non-linéaire. Elle n'intervient pas dans le cas de la bande dessinée pour adultes, même quand il y a création d'une continuité. La tradition de l'autonomie des gags offre une forte résistance à l'abandon total vers le feuilletonnesque. La séquentialité à l'œuvre entre les épisodes d'une même série est la même qu'entre les vignettes d'une suite de dessins tel que « Paraître », déjà analysée. Il y a des dispositifs de continuité (même thème, personnage récurrent, enchaînement chronologique...) mais chaque gag peut se lire séparément des autres sans que la lecture globale n'en soit réellement perturbée.

Il en ressort que, quand il s'adresse spécifiquement à un public adulte, Saint-Ogan ne va pas aussi loin dans l'extension narrative que pour un public d'enfants. Il demeure fidèle à l'idée que chaque épisode doit constituer un gag en lui-même. Il est vrai que, comme l'a expliqué Alain Beyrand, les *newspaper strips* feuilletonnesques n'apparaissent qu'à la fin des années 1940, dans le cadre d'une vogue de l'adaptation de classiques littéraires en bande dessinée.

L'intrusion du romanesque

L'allusion aux grandes séries feuilletonnesques en bande dessinée de l'après-guerre nous ramène à la question du romanesque. L'intrusion du romanesque dans la bande dessinée pour enfants était apparue comme un des critères majeurs dans la différenciation entre le public enfantin et le public adulte. Loisir de l'enfance et du peuple, la lecture de roman

40. Le motif du Paradis, par exemple, intervient dans *Zig et Puce*, dans *Prosper l'ours*, puis sera plus amplement développé dans *La Vache qui rit au paradis des animaux*.

était plus susceptible d'influencer le dessin pour enfants. Dans le cas de Saint-Ogan, l'adhésion au romanesque et la complexification des intrigues pour la jeunesse avaient été pleines et entières, sans être pour autant exclusives. Au contraire, dans la bande dessinée pour adultes, le romanesque, complètement étranger à la tradition du dessin de presse, est absent ; il semble alors constituer une séparation stricte entre deux publics de la bande dessinée.

Mais pour Saint-Ogan les frontières posées par la tradition n'ont pas beaucoup de prise sur son travail face à son goût de l'expérimentation. L'intrusion du romanesque se lit d'abord sous la forme de traces dans son travail de dessinateur pour adultes : quand il fait intervenir dans *Potage* la machine à voyager dans le temps, il prend soin de rendre explicite l'allusion au roman de Wells (fig. 146). Par ailleurs, la série diffère de ses traditionnels dessins de presse parce qu'elle fait référence à des éléments qui appartiennent au merveilleux : envoyé au Paradis, Potage se rend aussi parfois en Enfer, vole des draps aux fantômes et se fait rajeunir par le Diable à la façon de Faust. Il y a une inflexion certaine dans les thématiques qui ne peut provenir que de son travail dans la bande dessinée pour enfants. Mais nous en restons ici à une influence par emprunts thématiques, et non par adaptation d'un dispositif narratif romanesque.

Ce cas extrême d'extension de la narration par le développement d'une intrigue, non-linéaire, complexe, dense intervient avec *Princesse Irmine*. Nous sommes en 1937 et Saint-Ogan est en train de terminer *Le Rayon mystérieux*. La coïncidence des dates ne doit pas laisser indifférent. Le format est celle d'une bande verticale qui raconte l'histoire de deux royaumes imaginaires, la Méganie et Babina, l'un énorme et l'autre minuscule. La princesse Irmine de Babina est promise au roi Basile de Méganie mais elle refuse ce mariage imposé par son père et s'enfuit. S'ensuivent toute une série de péripéties et de quiproquos plus rocambolesques les uns que les autres : la guerre éclate entre les deux pays et la princesse Irmine finit par être recueillie, par hasard et incognito, par le prince Serge, neveu de Basile de Méganie et héritier du trône, dont elle tombe amoureuse. Une telle intrigue, qui n'est pas linéaire dans la mesure où elle suit un grand nombre de personnages (Irmine, Basile, l'ambassadeur Minçagro, Noémie, fille du régent de Babina...) est très différente de tout ce que Saint-Ogan a pu produire jusqu'ici, y compris pour les enfants. Il n'est d'ailleurs pas le scénariste de l'histoire qu'il se contente de dessiner d'après un scénario du cinéaste et scénariste Maurice Kéroul⁴¹. Il s'agit de la seule bande dessinée dont il ne soit pas l'auteur complet, et cela explique en grande partie le caractère inattendu de l'intrigue. Ce n'est donc plus une suite de gags mais une histoire à suivre, et la continuité narrative n'est plus anecdotique mais au centre du récit, puisqu'elle est déterminée par la complexité de l'intrigue.

Saint-Ogan doit adapter son dessin, et plus exactement son découpage des vignettes,

41. Maurice Kéroul (1885-1976) est un cinéaste et scénariste de cinéma qui réalise plusieurs films dans l'entre-deux-guerres avec Georges Monca et, parfois, Pierre Mac Orlan. À notre connaissance, *Princesse Irmine* n'est cependant pas une adaptation graphique d'un de ses films.

dans une direction complètement inverse de celle des gags à chute dont il a l'habitude. Les leçons apprises dans *Le Rayon mystérieux* vont lui servir. On peut repérer dans l'épisode 14 un grand nombre de techniques déjà évoquées : Irmine, partie en avion, se rend compte qu'elle n'a plus d'essence et doit atterrir (fig. 97, épisode 14 du 16 janvier 1938). Saint-Ogan ménage des ellipses entre les scènes, par exemple de l'avion à l'assemblée des Rokey-Kabos. Il utilise abondamment le changement de cadrage, en passant de l'intérieur du cockpit à une vue d'ensemble de l'avion. Le choix du découpage est intimement lié à la présence d'un narrateur, procédé là encore inédit chez lui. La mise en page, elle aussi, répond aux nécessités d'une intrigue complexe en suivant l'arrivée d'Irmine chez les indigènes. On suit successivement, et selon un schéma symétrique, les avaries d'Irmine et l'attente des Rokey-Kabos. De plus, Saint-Ogan montre qu'il peut s'adapter aux nécessités du feuilletonesque, à ce fameux « troisième temps » du *strip* qui veut que le lecteur ait en tête les épisodes précédents. L'épisode 14 se termine ainsi sur un « coup de théâtre » : Irmine est « l'envoyée du ciel » des Rokey-Kabos. On retrouve ici un procédé d'enchaînement iconique semblable à celui de l'épisode 11 du *Rayon mystérieux* où le dessin passait successivement de François et son ami au professeur Novembre et son homme de main (voir fig. 169). Le passage de « bas en haut » est aussi le même, comme le montre la présence des jambes d'Irmine qui nous signale sa descente parachutée dans l'assemblée des Rokey-Kabos et fait le lien entre les deux séquences.

Dans un autre épisode, l'épisode 45 (fig. 97, épisode 45 du 12 juin 1938), lui aussi riche en ellipses, il dessine une bien curieuse première vignette dans laquelle le narrateur invite les lecteurs à « faire un retour en arrière » dans leur collection de *Dimanche-Illustré*. Pour les nécessités de l'intrigue, le récit revient sur le prince Serge amoureux d'Irmine (qu'il connaît sous le nom de Sonia), tandis que les épisodes précédents suivaient les péripéties d'Irmine et de l'ambassadeur Minçagro chargé de la retrouver. La première vignette double ainsi le « résumé », autre technique purement feuilletonesque que Saint-Ogan a déjà utilisé dans *Le Rayon mystérieux*.

Il nous faut rapprocher le choix d'une écriture feuilletonesque dans *Princesse Irmine* à son approche personnelle du romanesque. Dans un premier temps, le lien entre cette œuvre et le roman-feuilleton pour adultes est évident. Le roman d'aventures constitue une source d'inspiration, d'autant plus que *Dimanche-Illustré* publie par ailleurs un grand nombre de romans-feuilletons. L'usage intensif qui est fait du rebondissement, avec un suspense de bas de page et une outrance dans l'in vraisemblance des péripéties n'est pas sans rappeler les outrances du roman populaire, où l'intrigue peut faire des bons spectaculaires et se nourrit, comme ici, de changements d'identité et de voyages au bout du monde. Mais les thèmes abordés dans *Princesse Irmine* ne sont pas sans lien avec d'autres œuvres de Saint-Ogan. L'évocation d'une monarchie imaginaire dont il faut sauver la princesse héritière est récurrente dans « Zig et Puce et la petite princesse » et *Jakitou*. Dans ce dernier récit, la princesse doit également épouser un homme contre son gré et finit par s'enfuir. De même, l'atterrissage forcé chez des sauvages aux allures mélanésiennes est une réminiscence d'un

épisode de *Zig et Puce* inédit en album où les deux garçons et leur pingouin sont pris pour des dieux par des habitants de l'île de Pâques⁴². Saint-Ogan dessine cet épisode en 1936, un an avant *Princesse Irmine*. Certes, il s'agit de thèmes « classiques » du roman populaire. Mais ce sont sur eux que porte le choix de Saint-Ogan.

La double influence des grands thèmes du roman d'aventures rocambolesque et de tendances de l'œuvre de Saint-Ogan est le reflet d'une œuvre à quatre mains. Les textes de *Princesse Irmine* sont de Maurice Kéroul⁴³, dont l'inspiration d'écrivain a pu donner une ouverture à Saint-Ogan, et une occasion de déployer la narration pour adulte à une autre échelle. Il s'agit d'un coup d'essai sans lendemain. Dès 1939 et son arrivée à *Ric et Rac*, Saint-Ogan revient au *gag-a-day strip*. Mais *Princesse Irmine* témoigne, ponctuellement, du réinvestissement de techniques de narration en images pour enfants dans le dessin pour adultes. Elle témoigne aussi du caractère encore exceptionnel de ce choix, pour la fin des années 1930 et en attendant les adaptations littéraires de l'après-guerre.

9.2.3 L'emploi de la bulle : systématisation d'un dispositif déjà connu

Un emploi conjoint de la bulle et du récitatif

La question de l'emploi de la bulle n'est pas seulement délicate à cause de son historiographie. Elle l'est aussi parce que les fonctions qu'elle occupe dans la bande dessinée sont complexes et varient avec le temps⁴⁴. Elle l'est aussi parce que notre lecture contemporaine est biaisée par l'usage presque constant de la bulle dans la bande dessinée actuelle⁴⁵, qui nous la fait apparaître comme un dispositif normal, et son absence comme un dispositif exceptionnel. Pourtant, dans le contexte de la première moitié du XX^e siècle, l'emploi de la bulle dans la bande dessinée doit être comprise comme une solution parmi d'autres, solution qui conditionne la lecture de la bande dessinée. Qu'il soit clair que le récitatif, ou texte sous l'image, ne se substitue pas à la bulle, ou inversement. Une bande dessinée à bulle et une bande dessinée avec texte sous l'image sont deux objets différents, qui sont perçus différemment par le lecteur et pensés différemment par le dessinateur. Il n'y a pas de hiérarchie de l'un à l'autre, simplement une évolution des goûts et des pratiques qui a

42. Il s'agit d'un épisode connu par les bibliographes de Saint-Ogan sous le titre « Zig et Puce et le poulain ». Il est paru dans *Le Petit Parisien* en 1936 comme une longue et digressive publicité pour le chocolat Poulain.

43. *Princesse Irmine* met la lumière sur l'influence de Maurice Kéroul sur le travail de Saint-Ogan. Nous savons simplement, grâce à Saint-Ogan (*JMS* p. 78) qu'il était l'adjoint du rédacteur en chef Camille Ducray à *Dimanche-Illustré*. Selon le dessinateur, c'est Kéroul qui a insisté pour que *Zig et Puce* devienne une série régulière de l'hebdomadaire. Doit-on aller jusqu'à supposer qu'il ait pu participer, au moins indirectement, à l'élaboration de certaines intrigues de *Zig et Puce*, et notamment aidé lors du passage à des intrigues plus complexes ? Nous avons déjà de forts soupçons dans le même sens concernant Camille Ducray, le « second père » de *Zig et Puce* selon Saint-Ogan.

44. Sur ce sujet, voir SMOLDEREN, *op. cit.* p. 119.

45. Quoique ces vingt dernières années aient très largement remis en question cette suprématie.

fait que, durant une période allant, très grossièrement, de 1940 à 1990, l'usage de la bulle s'est imposée comme une technique inévitable pour tout créateur de bande dessinée⁴⁶.

La question de l'emploi de la bulle est encore plus délicate une fois rapportée à la problématique du public de la bande dessinée. Le fait de s'adresser à un enfant ou un adulte influe-t-il sur le choix d'utiliser la bulle ? Est-ce que la bulle est une technique de bande dessinée adulte passée dans la bande dessinée pour enfants, ou est-ce l'inverse ? Nous la traiterons ici dans sa dimension historique, en partant de l'exemple de Saint-Ogan, et il nous faut rappeler quelques affirmations précédemment admises. D'une part, dans ses dessins de presse pour adultes (narratifs ou non), Saint-Ogan emploie la bulle dès le début des années 1920, principalement en substitution à une légende dialoguée. Mais il faut distinguer un emploi non-exclusif, où la bulle vient compléter le texte sous l'image, à un emploi exclusif, où le texte sous l'image disparaît. Ce dernier phénomène survient vers 1925, mais les trois types d'emplois (texte sous l'image exclusif, texte sous l'image et bulle, bulle exclusive) cohabitent durant toute sa carrière. D'autre part, dans ses bandes dessinées pour enfants, Saint-Ogan emploie la bulle de façon exclusive dès 1925, avec *Zig et Puce*, et cette technique demeure la plus usitée. On peut dire qu'il systématise l'emploi exclusif de la bulle durant les années 1930, avec *Prosper l'ours* et dans *Cadet-Revue*. L'usage de la bulle lui permet, notamment, de modifier la place du narrateur dans le dessin pour enfants traditionnel. Enfin, rappelons que Saint-Ogan apparaît à tous égards comme un défenseur de l'usage de la bulle dans le cadre du dessin pour enfants. Cette position est confirmée avant la guerre par sa propre pratique, et après la guerre par des opinions proférées lors des débats qui précèdent la loi de 1949. De toute évidence, Saint-Ogan a assimilé les potentialités de cette technique. Mais défenseur ne signifie pas qu'il exclut toute autre forme, qu'il sait également utiliser.

À partir de ses trois affirmations, nous pouvons déduire une évolution de l'usage de la bulle par Saint-Ogan dans ses rapports dessin pour enfants/dessin pour adultes. Saint-Ogan emploie des bulles dans ses dessins de presse dès ses débuts, la technique est donc parfaitement connue. Seulement, son usage est non-exclusif, ne rentre pas en concurrence avec le texte sous l'image et n'est même pas typique du dessin narratif⁴⁷. D'une certaine manière, l'usage de la bulle n'est pas le même que celui que nous connaissons actuellement dans la bande dessinée. Son passage par le dessin pour enfants est décisif dans la mesure où la bulle devient pour lui une technique non seulement exclusive et systématisée, mais aussi destinée à remplir un rôle dans l'évolution de la lecture de l'image par l'enfant, en favorisant une lecture qui ne passe plus par une instance narrative exprimée. Tout au long

46. Pour une démonstration de l'absence de hiérarchie entre la bulle et le texte sous l'image, on se reportera à l'analyse d'une planche des *Pieds Nickelés*, adaptée avec les deux dispositifs, par MORGAN, *op. cit.* p. 113-116. L'auteur expose notamment le défaut des critères évolutionnistes (qui veulent que le texte sous l'image soit un état primitif) et l'autonomie de deux dispositifs l'un envers l'autre. Il en conclut qu'il n'y a pas de rapport texte-image qui soit spécifique à la bande dessinée : il est strictement le même que dans le roman illustré, sans nécessaire « prédominance » de l'image.

47. Saint-Ogan réalise aussi des dessins uniques avec bulles.

de ses séries pour enfants, Saint-Ogan se familiarise avec un emploi de la bulle dans une économie narrative nouvelle. Il apprend à utiliser la bulle comme elle est utilisée dans la bande dessinée depuis le milieu du siècle, à une époque où cet usage n'est pas évident mais seulement potentiel.

La bulle est une technique venue de la bande dessinée adulte, mais qui gagne un autre usage durant les années 1930 dans le cadre d'une bande dessinée pour enfants en pleine évolution et en plein questionnement sur la lecture de l'image par l'enfant. Ce second usage est destiné à s'imposer au reste de la bande dessinée. La question de la bulle cristallise toutes nos interrogations sur le passage de la bande dessinée pour adultes à la bande dessinée pour enfants : nous sommes face à des techniques potentiellement contenues dans une bande dessinée pour adultes en phase d'expérimentation, mais qui ne vont se révéler que face aux attentes spécifiques du public enfantin.

Chronologie de l'emploi de la bulle chez Saint-Ogan : le tournant des années 1940

Comment l'usage de la bulle refait son apparition dans la bande dessinée pour adultes dans le cas de Saint-Ogan, autrement dit dans le *newspaper strip*? Revenons-en à une simple description chronologique, toujours sur la base des trois phases repérées précédemment, 1924-1931, 1934-1940, 1940-1950.

La première phase rentre dans le cadre plus général du dessin de presse. Nous avons trois *strips* à épisodes : les « Histoires sans titre ni paroles » qui, comme leur nom l'indique, élude la question de la bulle en ne l'employant pas du tout ; *M.Flan* (1930) où on trouve un emploi systématique de la bulle, éventuellement combiné à une phrase sous l'image reprise à l'actualité ; *M.Plock* (1931) où Saint-Ogan reporte le dialogue sous l'image. On remarquera au passage que l'évolution chronologique infirme toute idée de progrès. Cette première phase est bien celle de l'expérimentation, où l'usage de la bulle est une solution parmi d'autres, qui n'a rien d'exclusif ni de nécessaire. L'usage de la bulle dans *M.Flan* est par ailleurs intéressant dans la mesure où il se combine avec une phrase d'actualité. Dans l'épisode du 16 mars 1930, la phrase qui « déclenche » le strip est le rétablissement du port du képi, phrase inscrite sous l'image, qui vient compléter la lecture du strip en le reliant à l'actualité, et donc au reste du journal. On admettra que ce *strip* peut être lu sans tenir compte de cette phrase (et Saint-Ogan réemploiera ce gag dans *M.Poche*). Mais cela serait selon nous un contresens car *M.Flan* est une série fortement liée à son support de publication, *Le Petit Journal*. La conception du *strip* par Saint-Ogan est déclenchée par la lecture d'une phrase tirée du journal. Une dimension indispensable pour comprendre la conception du strip⁴⁸. Autre originalité de *M.Flan* : Saint-Ogan combine, dans la bulle, du texte et de l'image (des « pictogrammes »). Cette technique, il l'utilise dès

48. Harry Morgan rappelle opportunément que le *newspaper strip* se caractérise par le fait d'être publié « dans un espace qui lui est étranger » (MORGAN, *op. cit.* p. 352). Nous ajoutons que le fait que cet espace soit étranger ne veut pas dire qu'il ne participe pas à la construction du sens.

les premières planches de *Zig et Puce*. La bulle, chez Saint-Ogan n'est pas uniquement destinée à contenir du texte, mais simplement à exprimer la parole des personnages, en texte ou en images. Quoi qu'il en soit, durant cette phase, il n'y a pas de véritable différence d'usage de la bulle chez Saint-Ogan entre ses dessins de presse non sérialisés et ses *newspaper strips* sérialisés : nous sommes à chaque fois dans l'expérimentation et l'éclectisme.

La phase suivante est plus contrastée. Nous avons vu qu'elle se caractérisait par une ambiguïté forte du public. Pour ce qui concerne l'usage de la bulle, nous serions tenté d'observer que, d'une part elle ne se différencie pas tellement de la première phase, mais que, d'autre part, plus l'ambiguïté du public est forte (plus la série semble s'adresser aussi à des enfants) plus l'usage de la bulle devient une évidence. La première assertion provient du fait que les différents *newspaper strips* dessinés durant cette période, qu'ils soient longs (*Princesse Irmine*, *Monsieur Poche*, *Galoche et Bitumet*) ou courts (*Ce bon monsieur F.B. de Sao Paulo*, *Les aventures de Philibert*) sont surtout variés dans leurs dispositifs, caractéristique de l'éclectisme dans les choix mis en évidence dans la phase précédente. On passe d'un usage combiné bulle et récitatif (*Princesse Irmine*) à un usage exclusif du texte sous l'image (*Ce bon monsieur F.B. de Sao Paulo*) à un usage exclusif de la bulle (*Galoche et Bitumet*). Cependant, une lecture en fonction du degré d'ambiguïté du public nous apporte une brique décisive. *Ce bon monsieur F.B. de Sao Paulo* est une publicité pleinement destinée à des adultes : elle utilise le texte sous l'image. *Princesse Irmine* est plutôt pour les adultes, mais publiée dans une ancienne page des enfants et se lançant dans une narration graphique romanesque issue de la création pour enfants : elle utilise une combinaison de récitatif sous l'image et de bulle pour exprimer les paroles des personnages. *Monsieur Poche* et *Galoche et Bitumet* sont plus spécifiquement destinés à des enfants, mais tout en se situant dans un registre d'humour adulte et dans un journal lu aussi par les adultes : ils emploient la bulle de façon exclusive. Le critère du public apparaît, avant 1940, comme un curseur qui oriente l'usage de la bulle.

1940 est un tournant important. *Potage* est la première série longue, explicitement pour adultes, à utiliser la bulle de façon exclusive. *Monsieur Touratour* confirme cet usage après la guerre, et la reprise de *Monsieur Poche* dans *Forces Nouvelles* le confirme à nouveau après 1950. À cette date, il semble bien que la bulle soit devenue le dispositif classique pour une bande dessinée, qu'elle soit pour adultes ou pour enfants. Alors la comparaison s'impose avec les dessins de presse non-sérialisés de Saint-Ogan dans la mesure où, parallèlement à *Potage*, il publie dans *Ric et Rac* des dessins d'humour. Or, ces dessins d'humour sont systématiquement des dessins avec texte sous l'image. Même chose après la guerre quand il rentre au *Parisien Libéré*. Il en ressort qu'à partir de 1940, la carrière de dessinateur de presse de Saint-Ogan prend deux chemins différents : une carrière « traditionnelle », avec des dessins uniques portant le texte sous l'image ; une carrière dans le *newspaper strip* narratif et sérialisé, où la bulle est employée.

La distinction entre deux formes de dessin de presse est très nette. Elle tend à confirmer que la bande dessinée s'autonomise nettement de la catégorie générale du dessin de presse

pour adultes à partir de 1940. Dans le cas de Saint-Ogan, cette autonomisation passe par une pratique de dessinateur pour enfants, où il apprend des techniques susceptibles de faire la différence.

Systematisation d'un usage

L'influence réelle de la bande dessinée pour enfants sur son homologue pour adultes transparaît dans l'usage de la bulle. Il ne s'agit pas d'une influence qui est de l'ordre de l'invention (la bande dessinée pour enfants introduisant la bulle dans la bande dessinée pour adultes) mais de l'ordre de l'évolution dans l'usage (la bande dessinée pour enfants réactive l'emploi de la bulle dans la bande dessinée pour adultes en lui donnant un sens nouveau). Cela n'empêche pas que le lieu « d'origine » de la bulle en France est la bande dessinée pour adultes ou, plus précisément, le dessin de presse en général, narratif ou non-narratif, qui l'interprète comme une technique potentielle. Ce qui se passe avec la bande dessinée pour enfants est de deux ordres : la systématisation de l'usage et l'emploi exclusif. Ces deux pratiques vont ensuite passer dans la bande dessinée pour adultes.

L'emploi exclusif signifie plus précisément que la bulle demeure le seul espace dans le dessin contenant des informations verbales, en plus du titre. Dans *Potage*, son usage est en effet exclusif. Il est non seulement exclusif mais visuellement conforme avec l'usage que Saint-Ogan en fait dans ses dessins pour enfants. Si on compare *Potage* avec une série pour enfants de la même époque comme *Trac et Boum* (fig. 157) on observe une similitude dans la forme des bulles (des ovoïdes polymorphes qui suivent la forme du texte), dans son emplacement (la bulle se retrouve souvent collée contre les bords de la case et déborde sur le blanc intericonique), dans son lettrage (des majuscules d'imprimerie), et également dans ses déformations (la bulle ne vient jamais se superposer à l'image mais en suit les contours, quitte à ce que l'image déborde sur la « frontière » de la bulle). Autrement dit, Saint-Ogan utilise dans les *newspaper strips* le type de bulle qu'il a appris à dessiner dans la bande dessinée pour enfants.

En plus d'être exclusif, l'usage de la bulle devient systématique : toute nouvelle série de bande dessinée pour adultes créée à partir de 1940 l'utilise. Deux exemples nous le montre. La dernière série ébauchée dans *L'époque* mais sans véritable lendemain, *Les Pépidon*, utilise en effet sans hésitation la bulle. L'épisode « Pas de chance » présente d'ailleurs un bon exemple de la complexité de cette technique, en deux vignettes. Nous sommes en 1948, ce procédé n'a plus rien d'exceptionnel pour Saint-Ogan (fig. 138). De même, quand il reprend *Monsieur Poche* en 1953 dans *Forces Nouvelles*, l'emploi de la bulle s'impose également comme une évidence (fig. 139). Après la guerre, la compartimentation est nette entre des dessins de presse, uniques et avec texte sous l'image, et des *newspaper strips* avec bulle, comme si, pour Saint-Ogan, le dessin narratif appelait l'usage de la bulle.

Conclusion

Nous avons pu établir dans les parties précédentes que la carrière de Saint-Ogan était dirigée par un principe d’aller-retour entre les champs qui signifiait que son passage dans la création pour enfants n’était pas à sens unique et nourrissait largement l’évolution de sa pratique du dessin de presse. La période marquante de cet aller-retour se situe durant les décennies 1930-1940. L’étude de la narration graphique tend à confirmer cette observation : l’évolution de sa pratique de la bande dessinée dans le dessin de presse après 1930 se nourrit des enseignements d’une culture enfantine propice au développement de dispositifs narratifs variés.

En effet, les essais en matière de narration graphique à partir de 1930 tranchent avec ceux de la période précédente : une véritable progression se fait jour, dont Saint-Ogan n’est qu’un des acteurs à côté des responsables éditoriaux des titres de presse. Entre les premiers essais de sérialisation de *M. Flan* à la série au long cours *Potage* pendant la Seconde Guerre mondiale, Saint-Ogan a largement progressé. Là où la période 1913-1927 était marquée par des expérimentations ponctuelles certes originales mais encore largement inscrite dans une tradition du dessin de presse, il recherche à présent une forme fixe de bande dessinée de presse.

Ce changement doit beaucoup aux procédés découverts au contact de la culture enfantine : le principe de sérialisation dans la bande dessinée ainsi que le développement d’intrigues romanesques sur plusieurs épisodes se retrouvent dans les séries pour adultes des années 1930-1940. À cet égard la série feuilletonesque *Princesse Irmine*, qui est liée à la tradition de la littérature populaire, peut être perçue comme une tentative d’adapter pour le public adulte une narration graphique d’aventures débridées dont il maîtrise parfaitement les rouages depuis *Zig et Puce cherchent Dolly*. La série mêle d’ailleurs plusieurs motifs narratifs présents dans ses bandes dessinées pour enfants et dont l’origine se trouve dans le fonds commun de la littérature populaire (l’île peuplée de primitifs, l’usurpation du trône, la princesse que l’on force à se marier...). Né au sein de la création pour enfants, le lien entre roman et bande dessinée⁴⁹ se diffuse dans le dessin de presse (et dans la culture adulte) à la fin des années 1930. L’influence de la culture enfantine n’est pas négligeable.

Une fois encore, l’importance de supports-passerelles est à souligner. Ainsi la presse familiale, de *Dimanche-Illustré* à *Ric et Rac*, propose une cohabitation entre des contenus pour enfants à la narration graphique élaborée, et des contenus pour adultes encore ancrés dans le carcan de l’illustration humoristique. Chez Saint-Ogan, le déclic se produit vers 1937, voire vers 1935 si on considère *Monsieur Poche* comme une série lue sciem-

49. Mettons à part les parodies de romans à succès du XIX^e siècle, telle la parodie des *Misérables* par Cham de 1862 dans *Le Journal amusant*. La différence est ici l’apparition de bandes dessinées romanesques non-parodiques, voire sérieuses qui peuvent effectivement être des adaptations de romans (*Les Misérables*, cette fois adaptée par Niezab en 1946 pour *France-Soir*) mais ne cherchent pas la dérision et l’imitation graphique ironique de classiques littéraires.

ment par des adultes. Les possibilités de circulation entre les publics permises par ce type de publication encouragent l'ancrage dans la culture visuelle de l'adulte de formes de narration graphique jusque-là réservées à l'enfance, dont l'emploi de la bulle ou la sérialisation. Entre *Galoche et Bitumet* et *Potage*, lancés dans le même hebdomadaire à deux ans d'intervalle, les conceptions semblent avoir changé : une série de bande dessinée peut désormais s'adresser ouvertement à un public adulte.

Du point de vue historique, plusieurs constats s'imposent. Les tentatives de Saint-Ogan, dès les années 1920, montrent bien que certains dessinateurs, influencés conjointement par les productions américaines et par les bandes dessinées pour enfants, aspirent à produire des séries de bandes dessinées pour adultes, et ainsi rompre avec l'idéalisation de l'image unique. Cette dernière ne fait que s'accroître sous l'effet de la génération de dessinateurs politiques des années 1920 (Gassier, Sennep...), puis sous l'effet de la génération des dessinateurs de l'absurde et du non-sens des années 1940 (Chaval, Effel...). L'image unique confirme sa position de forme « noble » du dessin de presse. Le développement de la bande dessinée peut être considérée comme une forme de réaction à cette hégémonie qui, toutefois, se relativise dès les années 1950. Pourtant, la timidité de Saint-Ogan est manifeste et ce n'est pas lui qui va donner l'impulsion pour le développement du *newspaper strip*, mais plutôt les séries muettes de Daix et Stonkus, bien plus durables que ses *M. Flan* et *M. Plock*. *M. Poche*, série publiée dans une revue pour enfants, est sa façon personnelle de développer une bande dessinée de presse en s'appuyant sur un titre familial. Mais s'il parvient à réaliser des séries pour adultes à la longévité plus certaines (*Galoche et Bitumet*, *Potage*), il le fait hors des nouveaux circuits de diffusion de la bande dessinée de presse, et en particulier les agences de presse. Enfin, son choix de proposer au *Parisien Libéré* des dessins uniques et non des *strips* au moment même où la forme est à son apogée démontre que, dès 1947, il ne souhaite plus approfondir cette veine.

Le second constat est la multiplicité des influences dans le développement du *newspaper strip* français. L'exemple de Saint-Ogan est ici pertinent : il y a bien une double influence française et américaine. L'influence française est l'héritage du dessin de mœurs : c'est lui qui oriente les thématiques des premiers *newspaper strip* et fait naître des personnages stéréotypés de bourgeois maladroits. En même temps, l'influence américaine est extrêmement forte : Saint-Ogan connaît les *family strips* comme *The Gumps* ; Rob-Vel, le dessinateur de *M. Subito*, est un ancien assistant de Martin Branner ; l'agence de presse qui diffuse les premiers *newspaper strips* français est Opera Mundi), celle-là même qui diffuse les séries américaines dans la presse française pour la jeunesse. Quelques auteurs et éditeurs convergent dans l'objectif d'adapter à la France une forme américaine de bande dessinée de presse.

Il ne faut pas oublier ici que l'influence américaine joue principalement via la bande dessinée pour enfants. L'exemple de Saint-Ogan est un cas parmi d'autres : n'oublions pas que sa série *Zig et Puce* est formellement influencée par *Bicot* de Branner. À une plus grande échelle, souvenons-nous que la presse quotidienne française publie des bandes

dessinées américaines dans des journaux qui sont aussi lus par des adultes : *Mickey* dans *Le Petit Parisien*, *Tarzan* dans *Ric et Rac*, *Bicot* dans *Dimanche-Illustré*... Il est certain qu'à la fin des années 1930 le public adulte a lu des séries de bandes dessinées et qu'il est prêt à voir ce modèle se développer à son attention.

Conclusion de la troisième partie

L'analyse de l'évolution de l'œuvre de bande dessinée de Saint-Ogan, mise en rapport avec la variable du public, permet de dresser une évolution en trois étapes. Dans un premier temps, son apprentissage de la création graphique dans le champ du dessin de presse le conduit à s'inspirer de l'héritage des dessinateurs humoristes du XIX^e siècle : la narration graphique fait partie de ses pratiques, mais elle est fortement conditionnée par l'esthétique de la forme brève et par la primauté donnée à l'humour, deux facteurs qui empêchent une véritable évolution et l'orientent plutôt vers des logiques d'expérimentation. Son passage dans la création pour enfants à partir de 1925 lui donne la possibilité de faire évoluer considérablement son art de dessinateur de bande dessinée. L'apport est double : la littérature enfantine, particulièrement le roman d'aventures, sert d'inspiration pour l'extension narrative des récits dessinés ; par ailleurs, la sérialisation s'impose comme une nouvelle méthode éditoriale aux conséquences sur la narration. C'est au sein de ce champ que Saint-Ogan conçoit des dispositifs de bande dessinée plus complexes qui se généralisent dans le reste de son œuvre. Cette influence se voit tout particulièrement dans la façon dont, dès les années 1930 mais surtout à partir de 1940, il réinvestit les nouvelles pratiques acquises dans le dessin pour enfants (sérialisation, bulle, mise en page renouvelée) au profit de ses dessins de presse. Il adapte les dispositifs d'un champ à l'autre et participe ainsi à l'invention du *newspaper strip* dans la presse française comme synthèse des contraintes du dessin de presse et des potentialités ouvertes par la bande dessinée pour enfants.

Nos réflexions sont nées de la mise en avant des notions d'ouverture et de circulation dans les logiques de création propres à Saint-Ogan. Nous avons retrouvé, tout au long de la troisième partie, aussi bien le rythme spécifique à la carrière de Saint-Ogan, fait d'aller-retour, d'expérimentation, de retours en arrière (et non un rythme linéaire tendant vers une forme parfaite et fixe) que les passerelles favorisant les échanges. Chez Saint-Ogan, l'humour est au cœur des relations entre dessin de presse, culture enfantine et bande dessinée : c'est un dénominateur commun qui, à travers la forme du « gag » et ses possibilités d'extension ou de condensation s'adapte aux différentes traditions narratives, et s'intègre même à une narration romanesque plus complexe. Les choix éditoriaux de Saint-Ogan sont tout aussi essentiels. D'une part ils déterminent en grande partie les formes de narration graphique choisies par le dessinateur : brièveté dans la presse quotidienne, format de la *sunday page* dans la presse familiale, construction narrative autour d'une intrigue dans

l'adaptation à l'album ; autant de contraintes éditoriales (dont fait partie la pratique du réemploi) qui influencent largement l'évolution de la bande dessinée qui, chez Saint-Ogan, mute au fil des conditions imposées par le support. D'autre part, le passage d'un support à l'autre permet aussi de croiser la pratique de la narration graphique avec d'autres formes de narration, comme le roman. La perméabilité des champs est un élément essentiel chez Saint-Ogan, de même que sa vision non-hiérarchisée des solutions narratives qui l'autorise à revenir à la forme du gag court ou à faire cohabiter des formes brèves avec des intrigues plus complexes dans le même journal, dans la même série, voire dans la même histoire.

L'exemple de Saint-Ogan permet d'éclairer plusieurs points incertains de l'histoire de la bande dessinée de la première moitié du XX^e siècle. S'il ne permet pas nécessairement d'élaborer une théorie historique de la bande dessinée dans les années 1900-1950, il résout certains dilemmes propres à cette période.

À travers les dessins que nous avons étudié, nous pouvons affirmer que la pratique de la bande dessinée ne disparaît pas du répertoire du dessinateur de presse entre le XIX^e et le XX^e siècle. Saint-Ogan fait appel à des techniques connues depuis longtemps et le fait qu'il ne fasse pas partie des dessinateurs avant-gardistes de sa génération nous invite à ne pas y voir une expérimentation hardie et isolée. Un examen superficiel des autres dessins de presse publiés aux côtés de Saint-Ogan confirme que d'autres dessinateurs, comme Varé ou Hervé Baille, livrent volontiers des bandes dessinées sans pour autant en être passés par le dessin pour enfants. Certes, ce même examen superficiel démontre également que Saint-Ogan est, au sein de ses collègues, parmi ceux qui vont le plus loin dans les expérimentations narratives, dès avant 1925. Une seconde affirmation est que la culture enfantine n'est pas, pour la bande dessinée, un ghetto : la diffusion de bandes dessinées pour enfants est plus variée, dans ses supports et dans ses formes, que celle de bandes dessinées pour adultes qui reste cantonnée à la presse et au gag bref¹. Le public enfantin constitue bien, dans la continuité du siècle précédent, un débouché fréquent pour les dessinateurs de presse, en plus ou à la place de leur source de revenu initiale. Saint-Ogan n'est pas le seul à opérer ce transfert : c'est aussi le cas de Pellos et de Mat, deux dessinateurs importants de la génération de Saint-Ogan qui commencent comme dessinateurs de presse avant de s'orienter vers la presse enfantine dans les années 1930. Eux aussi semblent avoir vu dans l'adresse au public enfantin une façon de renouveler leur pratique du dessin. Dernier élément que Saint-Ogan permet de mettre au jour : le *strip* périodique (quotidien ou hebdomadaire) est une évolution du dessin de presse qui se structure lentement en France dans les années 1930 avant de s'épanouir durant les décennies de l'après-guerre (par des héros récurrents, des histoires à suivre, etc.). Il devient alors un contenu de presse régulier et fréquent, et là se situe la rupture la plus importante avec la période 1900-1930 durant laquelle il n'existe pas de *strips* pour adultes

1. Comme toujours, il existe des exceptions notables : en l'occurrence *Le Mariage de monsieur Lakonik* de Jean Bruller, publié en 1931 chez Paul Hartmann. Samivel publie en 1933, 1938 et 1947 des albums de *Samovar et Baculot* chez ce même éditeur.

réguliers dans la presse française². L'une des explications du succès de cette formule³ est qu'elle permet de concilier l'esthétique de la forme brève, par une lecture immédiate et ponctuelle, et une densité des histoires née de l'accumulation des *strips*. Elle offre par ailleurs aux éditeurs de presse un moyen supplémentaire de fidéliser leur public.

La place de Saint-Ogan dans la généalogie de la bande dessinée est importante tant il semble représentatif d'une période où le média est pris entre deux pôles distincts mais capables de communiquer. Il concentre ainsi dans son œuvre un certain nombre d'évolutions visibles chez ses collègues. Certainement, les premiers historiens ont eu raison de voir en lui un acteur important de l'art qu'ils cherchaient à légitimer. Notre étude permet à la fois de nuancer leur propos, et de comprendre les raisons de leurs erreurs. En guise de nuance, admettons que Saint-Ogan n'est pas le « père » de la bande dessinée française au sens strict mais qu'il contribue nettement à son évolution. Surtout, il est clair que, parmi les différents dispositifs de narration graphique que nous avons identifié chez lui, seul ceux qu'il conçoit pour les enfants correspondaient réellement à la définition que les premiers historiens se faisaient du média : usage de la bulle, sérialisation, primat de l'aventure. Ses créations dans le champ du dessin de presse étaient trop éloignées des canons de ces auteurs pour qu'ils y voient une étape importante de l'histoire du média.

2. Les *Lundi du Figaro* de Caran d'Ache, tenus entre 1895-1906, constituent cette fois l'exception.

3. Outre son inspiration « à l'américaine » propre à séduire les patrons de presse des années 1940, obsédés par le modèle américain.

Conclusion

L'un des premiers acquis de notre travail a été d'apporter un regard neuf sur un auteur dont la carrière et l'œuvre avaient déjà été amplement analysées et de dresser le portrait d'un créateur singulier. Deux traits récurrents de sa personnalité influent sur son œuvre : son goût de l'expérimentation et sa capacité à explorer des domaines différents de la création : dessin de presse et dessin pour enfants en premier lieu, mais aussi roman, radio, cinéma d'animation, dessin publicitaire. La carrière de Saint-Ogan n'apparaît pas comme linéaire mais comme un parcours fait de va-et-vient entre ces différents domaines : il débute sa carrière dans le dessin de presse, ralentit sa production dans ce champ à partir de 1925 pour se consacrer plus amplement à la création pour enfants, puis revient au dessin de presse vers 1940 et accélère son activité après la Seconde Guerre mondiale. C'est durant les années 1927-1940 qu'il est le plus inventif. Son goût de l'expérimentation explique d'abord son investissement auprès du public enfantin, mais surtout l'éclectisme de ses choix créatifs dans ce domaine : il s'essaie notamment au dessin animé, ce qui se conclut par un échec, et à la radio, qui est en revanche une réussite durable jusqu'aux années 1950. Du côté du dessin de presse, c'est aussi dans les années 1930 qu'il tente de sortir des formes traditionnelles en s'aventurant dans le dessin politique, l'illustration de contes ou de concours, ou le *strip* sérialisé dans la presse. Néanmoins, il est clair que le contexte de création pour la jeunesse l'incite, bien davantage que celui de la presse adulte, à expérimenter, quitte à changer de profession pour devenir rédacteur en chef ou producteur radiophonique.

La tendance expérimentale de Saint-Ogan va de pair avec son opportunisme, conçu ici non au sens négatif du terme mais plutôt comme une capacité à saisir les opportunités professionnelles et commerciales qui peuvent se présenter à lui. Cet opportunisme prend de multiples aspects. Il l'amène à s'ouvrir aux nouvelles technologies de son époque¹ : il fait partie des pionniers de la radio et du disque dont il est un des premiers, avec Jean Nohain, à saisir l'intérêt pour le public enfantin. Nous avons montré l'importance et le succès de ses émissions, ainsi que la façon dont ce média s'intègre à une stratégie de diffusion multimédiatique de ses œuvres imprimées. D'une certaine façon sa capacité à intégrer, dans ses bandes dessinées *Zig et Puce*, *Prosper l'ours* et *Princesse Irmine*,

1. Dans sa vie privée, Saint-Ogan s'enorgueillit de posséder une voiture dès les années 1920, bien avant qu'elle ne devienne un produit de consommation courante.

des formes de narration graphique innovantes (emploi de la bulle, disparition des cases, expérimentation visuelle. . .), ou de s'intéresser à des genres récents dans la création enfantine comme la science-fiction, est aussi le résultat d'une adaptabilité qui le pousse non à inventer mais à capter les innovations du temps². Si, au sein de son œuvre, son opportunisme a des conséquences sur le plan artistique, il le conduit, sur le plan politique, à un cheminement assez traditionnel pour un homme de droite, conservateur et catholique : proche de l'extrême droite et anticommuniste dans les années 1930, il semble se convertir au pétainisme pendant l'Occupation avant de se rapprocher du MRP après guerre, puis du gaullisme dans les années 1960³. Cet opportunisme politique ne s'exprime pas par un militantisme farouche mais par ses collaborations à des titres de presse orientés ou, dans le cas du gouvernement de Vichy, à la politique de propagande en direction de la jeunesse⁴. Enfin, Saint-Ogan fait également preuve d'un opportunisme commercial manifeste, bien loin de l'image romantique de l'artiste désintéressé. En ce sens, il s'adapte parfaitement aux évolutions de la consommation culturelle de masse et à ses nouvelles pratiques. Son activité dans la publicité en est un exemple, même s'il n'est pas toujours à l'initiative des opérations commerciales liées à ses personnages. Nous avons vu qu'ils ont fait l'objet de multiples produits dérivés, dont l'exemple le plus fort est la campagne publicitaire autour du pingouin Alfred en 1927. Mais nous avons aussi pu constater que Saint-Ogan s'est investi personnellement dans des opérations publicitaires : en tant que dessinateur humoriste dans des brochures⁵, créateur pour enfants à travers ses collaborations avec la marque Ovomaltine, ou comme animateur radiophonique (il anime l'émission *La Vache qui rit au paradis des animaux* sponsorisée par Bel). En cela, il est un créateur qui sait mettre le dessin au service de la publicité et la publicité au service du dessin.

On s'étonnera peut-être des contradictions apparentes de la personnalité de Saint-Ogan qui mêle un fort conservatisme politique avec un sens de l'innovation et du commerce. Comme le dit Groensteen :

« Cet homme se voyait comme un amuseur. Absolument dépourvu de faituité, il n'était pas tenaillé par une haute ambition artistique. Ami des enfants

2. Nous avons vu que cette compétence s'exprime particulièrement entre 1927 et 1940 et s'émousse nettement à partir des années 1950.

3. Il fait partie d'une liste de célébrités soutenant le président de Gaulle pendant les manifestations de mai 68.

4. Rappelons ici un épisode de sa jeunesse qu'il relate dans ses mémoires (*JMS*, p. 49-50). En mai 1918, mobilisé sur le front grec, il accepte (pour les Services Secrets français, dit-il), de diriger un journal de propagande dessinée à destination des populations locales. L'expérience est interrompue par une maladie, mais elle témoigne de sa perception très précoce de la façon dont il peut mettre son dessin au service des intérêts politiques.

5. Il dessine pour la revue de l'entreprise Fulmen, *Fulmen Courrier* ; il réalise des brochures pour plusieurs industries alimentaires comme les Brasseries de la Meuse en 1932. Par ailleurs Saint-Ogan illustre à partir de 1945 l'annuaire des industries alimentaires *Toute l'alimentation*. En 1966, lors du Salon international de l'alimentation, est distribué un fascicule intitulé *Quarante année d'humour alimentaire* qui rassemble plusieurs dessins de Saint-Ogan.

(et des animaux), il lui suffisait d'être populaire. Sa personnalité était faite d'un mélange de conservatisme et d'audace. »⁶

Saint-Ogan est certainement un homme de la synthèse, ce qui transparaît dans sa vision de la création pour enfants :

« J'ai toujours essayé de faire vivre un « compromis » entre ce que j'appelais tout à l'heure les vieilles formules éternelles et les nouvelles formes du progrès, et de cette alliance sont nés la plupart de mes types et presque toutes ces histoires que j'ai composées. »⁷

N'est-ce pas là aussi une autre forme d'opportunisme que d'interpréter la tradition non comme un ensemble de règles établies mais comme une matière susceptible d'évolutions ? Chez lui l'opportunisme, qui peut se traduire par un fort pragmatisme (dessiner pour gagner sa vie), vient tempérer ses expérimentations éclectiques, où réside finalement son tempérament d'artiste.

La présence chez Saint-Ogan de ces deux traits de caractère nous conduit à poser la question de la place réelle du dessinateur dans les évolutions générales de la bande dessinée, et à dépasser ainsi l'interprétation biographique pour une mise en perspective historique de sa carrière et de son œuvre. Aux yeux de l'historien, deux interrogations essentielles émergent : la mesure de son initiative, d'une part, et de sa représentativité, d'autre part, dans ces évolutions culturelles.

En effet, diverses constatations nous donnent à penser que Saint-Ogan n'est pas pleinement à l'initiative des évolutions auxquelles il participe. Une première observation concerne ses relations aux éditeurs et publicitaires. Saint-Ogan réalise de très nombreuses œuvres de commande, en-dehors de ses travaux directement publicitaires : *Zig et Puce* en est une, pour *Dimanche-Illustré*. Il montre une excellente capacité à s'adapter aux contraintes de l'éditeur et du journal qui le publie. Si l'on s'en tient au seul domaine de la bande dessinée, il est clair que son choix d'un dispositif narratif relève au moins autant des contraintes d'une publication donnée que d'un choix personnel : texte sous l'image dans *La Semaine de Suzette* des années 1920 ou *Cœurs Vaillants* des années 1950, bulle dans *Dimanche-Illustré*, format du *strip* dans *Le Matin* pour *Prosper l'ours*... Son profil nous renseigne finalement sur la façon dont les évolutions de la bande dessinée peuvent être issues de la conjugaison de la création artistique et de stratégies économiques, d'un compromis entre la liberté artistique et les exigences d'une industrie de masse. Sa pratique répétée du réemploi est un des indices manifestes de la perception commerciale que Saint-Ogan a de son art : l'élaboration d'une stratégie de publication efficace prévaut chez lui sur l'innovation artistique. Le second constat, qui découle du premier, est celui

6. GROENSTEEN et MORGAN, *op. cit.* p. 2.

7. DESCAVES, Pierre. « Une heure avec Alain Saint-Ogan » dans *T.S.F. Programme* vers 1933-1934.

de sa désinvolture par rapport à son statut d'artiste⁸. Il déclare lui-même ne pas avoir de vocation pour le dessin⁹. La comparaison entre Saint-Ogan et Hergé est, à cet égard, éloquente, comme l'explique Dominique Petitfaux :

« Dans *Le Lotus bleu*, Hergé révèle une ambition - et une confiance dans les possibilités qu'offre une bande dessinée - bien au-delà du modèle initial que fut pour lui *Zig et Puce*. C'est là la différence fondamentale entre les deux hommes. Hergé a soigné tous les détails de sa carrière [...] alors que Saint-Ogan ne s'est jamais donné la peine de créer des albums cohérents. [...] Hergé a apporté à la bande dessinée francophone la cohérence narrative dont Saint-Ogan ne s'était jamais préoccupé. »¹⁰

Chez Saint-Ogan, on trouve peu d'ambition artistique, peu de volonté de faire évoluer un art. Au contraire, une volonté de toucher à tout, superficiellement, et d'expérimenter des formules variées quitte à les abandonner si le succès n'est pas au rendez-vous. Au regard de ces deux limites, il nous faut conclure que l'apport réel de Saint-Ogan à la création relève moins d'une capacité à élaborer des formes nouvelles et durables que d'une propension à, d'une part lancer des pistes qui, à terme, seront perfectionnées et codifiées par d'autres, et d'autre part capter ce qui plaît au public et aux éditeurs à une époque donnée, sans considérations pour la postérité de ses créations.

Son influence directe sur les évolutions de la bande dessinée pose problème à ce titre, d'autant qu'il se préoccupe peu de faire école. En effet, il est difficile d'identifier de véritables héritiers de Saint-Ogan. Hergé est assurément l'un d'eux qui avoue lui-même à Numa Sadoul sa dette envers l'auteur de *Zig et Puce*¹¹. Toutefois l'élève dépasse très vite le maître. Il en va de même pour Greg, qui reprend la série *Zig et Puce* en 1962 et parvient à la moderniser selon les nouveaux canons de la bande dessinée franco-belge¹². D'autres auteurs sont, indirectement, des héritiers de Saint-Ogan, comme Jean Trubert, qui collabora avec lui et partagea son goût pour le merveilleux féérique. Mais Saint-Ogan travaille en solitaire et ne fera pas partie, comme Hergé, Jijé et Greg, des promoteurs de

8. Le dessinateur Greg, qui reprend la série *Zig et Puce* en 1962, dit qu'il était « bien trop papillon » pour prendre la bande dessinée au sérieux (Benoît MOUCHART, *Michel Greg : dialogues sans bulles*, Dargaud, 1999 p. 39).

9. LEGUÈBE, « Alain Saint-Ogan » p. 5. À propos de la bande dessinée, notamment américaine, il ajoute dans la même interview : « La bande dessinée doit être imparfaite. Et le gros défaut actuel, à mon avis, c'est qu'il y a trop de perfection et trop de collaborations inégales pour un même plan. »

10. Dominique PETITFAUX, « Alain Saint-Ogan revisité », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 77 (été 1995) p. 19. Retenons une autre phrase de Groensteen qui complète l'observation de Petitfaux : « L'histoire retiendra que Saint-Ogan a donné un certain niveau de modernité à la bande dessinée française en 1925, et s'est contenté de rester à ce niveau pendant les trente années suivantes. » (Thierry GROENSTEEN, « Hergé débiteur de Saint-Ogan », dans : *Newième art* n° 1 [janvier 1996] p. 17).

11. SADOUL, *loc. cit.*. Petitfaux et Groensteen ont étudié attentivement cette question (GROENSTEEN, *op. cit.* p. 9-17).

12. Cette modernisation se voit, outre dans l'accoutrement des héros, dans la gestion du mouvement, moins statique que chez Saint-Ogan et plus proche de Jijé et Franquin (fig. 203).

nouvelles pratiques de transmission du savoir graphique dans des studios et des rédactions de journaux¹³. Mis à part Hergé, Greg et Trubert, il n'est pas possible de déceler de lien artistique direct de Saint-Ogan avec un de ses cadets dans la profession : son influence sur d'autres auteurs n'a pu être qu'indirecte. Il est dès lors plus intéressant de l'étudier comme créateur-passerelle ouvrant des voies entre des champs culturels sans prendre soin de les approfondir.

Par ailleurs, la question de la représentativité de ses pratiques au regard de l'histoire de la bande dessinée est posée dans la mesure où il ne participe pas réellement au mouvement de spécialisation qui, à partir de l'entre-deux-guerres et plus encore après la Seconde Guerre mondiale, voit une première génération de dessinateurs se spécialiser dans la bande dessinée pour enfants, à l'image de Le Rallic, Mat, Liquois, Marijac, Hergé. Le profil de Saint-Ogan se rapproche davantage de celui de la génération précédente, celle des Rabier et Forton qui restent attachés à la profession de dessinateur humoriste pour adultes et dont l'œuvre se situe à mi-chemin entre les deux publics¹⁴. Dès lors, est-ce que l'évolution de la pratique de la narration graphique propre à Saint-Ogan peut s'appliquer à l'ensemble de la bande dessinée ? Si, dans le cas de Saint-Ogan, le passage du dessin d'humour au *strip* sérialisé nous est apparu comme le résultat de son expérience dans le dessin pour enfants, peut-on généraliser cette observation ? L'expérience individuelle de Saint-Ogan convergerait alors avec une évolution globale sans s'y superposer complètement. Dans son cas, des passerelles existent, mais est-ce le cas pour tous les dessinateurs ?

Pour répondre à cette question, nous sommes conscient qu'il manque des études extensives sur la bande dessinée de la période 1890-1950. Par « extensives », nous entendons des études qui, au lieu de mettre en avant de grandes séries connues de tous et déjà amplement étudiées (*Les Pieds Nickelés*, *Bécassine*, *Zig et Puce*, *Tintin*, *Spirou et Fantasio*...), toutes originales et réussies qu'elles puissent être, s'attardent à détailler la masse de la production, sa diversité ou, au contraire, son absence de diversité. Notre travail sur Saint-Ogan a aussi voulu donner cet exemple : une analyse de la masse et non de l'exception ; *Monsieur Poche*, *Prosper l'ours* et *Potage* placées sur le même plan que *Zig et Puce*. De telles études permettraient de faire progresser les connaissances sur la première moitié du XX^e siècle, une période de l'histoire de la bande dessinée qui est finalement mal connue ou du moins réduite à quelques auteurs-phares (Forton, Hergé, Saint-Ogan).

Malgré ces réserves méthodologiques, nous pensons, grâce à l'exemple de Saint-Ogan, pouvoir apporter quelques éclairages sur la nature des mécanismes qui font évoluer la bande dessinée durant cette période et, d'une façon plus générale, les facteurs qui, chez un auteur ou un groupe d'auteurs, facilitent la mutation des pratiques de création. Nous avons mis en évidence le fait que les interactions entre les deux pôles principaux de sa

13. Il est manifeste que les pratiques de Saint-Ogan en tant que dessinateur le définissent comme un auteur d'une génération passée où le travail solitaire est la norme. Douze ans seulement le séparent d'Hergé mais suffisent à marquer le fossé générationnel entre deux conceptions différentes du métier.

14. Il partage cette double identité professionnelle avec un autre dessinateur de sa génération, Pellos.

carrière, le dessin de presse et la production culturelle pour l'enfance, constituent bien le moteur des évolutions artistiques auxquelles contribue le dessinateur. Elles relèvent de plusieurs aspects des pratiques d'un créateur : des pratiques sociales (sociabilités partagées entre les deux champs), des pratiques éditoriales (participation à des supports mixtes), des pratiques commerciales (développement de produits dérivés et d'adaptations transmédiatiques), des pratiques artistiques (évolution du style graphique et des dispositifs comiques entre deux publics).

Du côté du dessin de presse, l'étude de Saint-Ogan nous a permis de compléter les études existantes de Christian Delporte, Nelly Feuerhahn, Michel Melot et Jacques Lethève, d'une part en nuanciant l'importance des dessinateurs les plus étudiés (Gassier, Sennep, Dubout, Gus Bofa) par rapport à la masse de dessinateurs humoristes, d'autre part en mettant en évidence la place de la bande dessinée dans l'évolution du dessin de presse vers le *newspaper strip*, un objet souvent négligé par les études de l'un et l'autre champ.

Du côté de la création pour l'enfant, le cas de Saint-Ogan s'avère être un exemple frappant de la transformation de la production en une culture de masse intégrée à des stratégies *cross-média* où l'essor de héros de l'image est une donnée centrale. La bande dessinée pour enfants n'est alors qu'une partie d'un ensemble plus vaste qui mêle médias imprimés et audiovisuels pour l'attraction et le divertissement du public enfantin, cette dernière dimension prenant le pas sur les objectifs éducatifs jusque là prioritaires. Par ailleurs, notre dessinateur démontre toute l'ambiguïté de la création spécialisée pour la jeunesse qui, soit se nourrit des codes de la culture adulte, soit, pour des raisons commerciales, joue sur la potentialité d'un public adulte. Ainsi, nous avons identifié, grâce à l'exemple de Saint-Ogan, les deux types d'interactions qui ont fait évoluer la bande dessinée de la première moitié du XX^e siècle : circulation entre publics et circulation entre supports.

Du point de vue des publics, nous avons constaté que la forte porosité entre les publics ne se traduit pas seulement par le passage d'œuvres pour adultes dans la culture enfantine : l'inverse est également vrai. Chez Saint-Ogan, la généralisation de la bulle a d'abord lieu dans la bande dessinée pour enfants et ne touche que tardivement le dessin de presse où elle n'est qu'expérimentale jusqu'aux années 1940. Son exemple montre que la création pour enfants, loin de constituer un « ghetto », a pu servir de laboratoire aux éditeurs et artistes pour tester des formules qui seront reprises ensuite pour un public adulte, les hebdomadaires familiaux étant des espaces privilégiés de cette expérimentation. D'autres dessinateurs de bande dessinée s'inscrivent dans la même logique d'une adresse aux deux publics comme Pellos, qui réinvestit son goût de la caricature acquis comme dessinateur de presse dans ses bandes dessinées pour enfants¹⁵. Enfin, le caractère intergénérationnel de certaines œuvres de Saint-Ogan est partagé par d'autres séries, à l'image du *Professeur*

15. C'est le cas dans son adaptation des *Cinq sous de Lavarède* en 1939-1940 où, comme le souligne Groensteen, il multiplie les gros plans serrés sur les visages (GROENSTEEN, *La bande dessinée* p. 45). Cette œuvre est par ailleurs l'adaptation du film lui-même adapté du roman de Paul d'Ivoi.

Nimbus d'André Daix. Notons que l'importance de la question des échanges intergénérationnels dans les évolutions de la bande dessinée se retrouvera aussi dans les années 1970, au moment où certains auteurs venus de la bande dessinée pour enfants (Gotlib, Mandryka, Brétécher) décident de créer pour les adultes. Ils vont à leur tour transporter des pratiques et des motifs d'un public à l'autre.

En ce qui concerne les supports, nous avons observé que des œuvres nées dans un média sont diffusées dans d'autres médias par le biais soit d'adaptations (littéraires, cinématographiques, radiophoniques), soit de produits dérivés. Du point de vue des adaptations littéraires, Saint-Ogan se limite à des citations¹⁶, alors que la tendance générale conduit aux premières adaptations de textes littéraires dans la bande dessinée pour adultes dès 1946¹⁷. En revanche, il se situe parfaitement dans son temps quant à l'exploitation de ses personnages en produits dérivés. A son époque, d'autres héros font l'objet de déclinaisons multimédia : Bécassine, Mickey... Le fait de faire circuler ses œuvres entre différents supports a des conséquences importantes sur les pratiques artistiques d'un auteur. A titre d'exemple, la représentation du mouvement chez certains dessinateurs de l'école de Marcinelle (Franquin, Morris, Peyo) vient en partie de leur passage par les studios d'animation de la Compagnie Belge d'Actualités.

Enfin, deux phénomènes culturels ont traversé notre étude et méritent d'être soulignés comme des phénomènes cruciaux dans les évolutions de la création graphique et la création pour enfants. Le premier d'entre eux est l'inscription dans une culture de masse qui transforme les rapports économiques entre les supports et entre les publics. Cet impératif économique des industries culturelles aboutit par exemple à la constitution de stratégies de diffusion multi-supports, à l'image de la double diffusion dans la presse et en album, et encourage naturellement les contenus intergénérationnels réutilisables d'un public à l'autre. Saint-Ogan est un artiste pleinement intégré au contexte de la culture de masse, de même que Rabier, l'un de ses modèles, par ses affinités avec le monde de la publicité et les développements commerciaux de ses personnages. La seconde évolution rendue visible par l'exemple de Saint-Ogan est l'attraction du modèle créatif américain, caractéristique de sa génération et des générations suivantes. Le modèle américain apparaît nettement comme un nouveau mode de diffusion des œuvres encourageant lui aussi les œuvres intergénérationnelles (*Dimanche-Illustré* revendique le modèle de l'hebdomadaire familial comme modèle américain) et la convergence des supports (Saint-Ogan cherche à faire de Prosper un personnage transmédia à l'image de « Mickey »). Sur le plan esthétique, le modèle américain est celui qui prépare à des évolutions comme le développement de la bulle et du *newspaper strip*. Néanmoins, l'attitude protectionniste de Saint-Ogan après la Seconde Guerre Mondiale montre aussi toute l'ambiguïté de ce modèle, à la fois source

16. Voir chapitre 8.

17. Beyrand cite *Les Misérables* de Niezab dans *France-Soir* comme la première bande dessinée quotidienne française à suivre. Elle est peut-être aussi la première adaptation en bande dessinée pour adultes d'un roman, du moins depuis les parodies littéraires du XIX^e siècle. BEYRAND, *op. cit.* p. 9.

d'inspiration et repoussoir, pour lui comme pour ses contemporains. Par la suite, d'autres auteurs approfondiront davantage la transposition du modèle américain. Ainsi, Gosciny, ayant vécu aux États-Unis, est connu pour s'être inspiré des revues américaines comme *Mad* pour renouveler l'inspiration du journal *Pilote* et l'amener à grandir en même temps que son public¹⁸. La singularité d'un auteur comme Saint-Ogan est d'être le témoin d'un XX^e siècle où la bande dessinée, parce qu'elle a su diversifier son public, parce qu'elle fait émerger des héros populaires déclinés dans d'autres médias, parce qu'elle devient une industrie culturelle de masse régie par des impératifs commerciaux, est un révélateur des transformations culturelles de la société française.

Sur le plan méthodologique, l'apport principal de notre étude tient à l'affirmation que l'histoire de la bande dessinée peut gagner beaucoup, et apporter beaucoup à l'histoire culturelle, en adoptant deux principes : l'interdisciplinarité et la comparatisme avec d'autres champs culturels. Mais ces principes auraient tout intérêt à être pensés à l'échelle de plusieurs auteurs plutôt que restreints à une biographie. Sur le premier principe, il s'avère que l'interdisciplinarité est déjà un des atouts de l'étude de la bande dessinée qui a souvent étroitement mêlé les analyses purement historiques et les études esthétiques. Groensteen et Smolderen sont représentatifs de cette tendance, se faisant tour à tour historiens et théoriciens du média. Plusieurs évolutions universitaires récentes vont également dans ce sens¹⁹. Pour ce qui est d'une réflexion des relations de la bande dessinée avec d'autres champs culturels, cet axe est plus récent et surtout développé pour le XIX^e siècle²⁰. Il mériterait des développements plus conséquents, et nous espérons avoir démontré sa pertinence accrue pour la première moitié du XX^e siècle. Cette période est d'autant plus propice à une réflexion comparative que la bande dessinée n'est pas considérée par les auteurs, éditeurs et lecteurs de cette époque comme un champ à part entière

18. Gosciny participe également à renforcer les relations entre bande dessinée et audiovisuel, que ce soit par la création d'une émission de radio avec une partie de l'équipe de *Pilote*, *Le Feu de camp du dimanche matin* sur Europe 1 en 1969, ou par la supervision des adaptations en dessin animé de ses séries *Astérix* et *Lucky Luke*, jusqu'à la fondation des studios d'animation Idéfix en 1975.

19. Citons notamment la création de la revue *Comicalités* en 2011 et, plus récemment, la création du Groupe de REcherches sur le Neuvième Art (GRENA) en 2014. Ces deux espaces de rassemblement de chercheurs travaillant sur la bande dessinée promeuvent notamment une approche interdisciplinaire (« Comicalités s'inscrit dans le champ des « études culturelles » et constitue un espace empreint d'hospitalité pour des chercheurs issus de la sociologie, de l'histoire, de l'anthropologie culturelle, des sciences de l'information et de la communication », extrait de la présentation de la revue. Source : <http://comicalites.revues.org/362>).

20. L'ouvrage de Groensteen *La bande dessinée, son histoire et ses maîtres*, réédition de *Astérix, Barbarella et cie*, s'est vu augmenté d'un chapitre pertinent intitulé « La bande dessinée dans le concert des arts et des médias » qui ouvre plusieurs pistes, pour la période contemporaine, sur les liens avec l'audiovisuel, la littérature et les Beaux-Arts. On notera toutefois que ce sont surtout ces deux derniers axes qui sont privilégiés dans les études actuelles. Ajoutons toutefois que les relations entre bande dessinée et cinéma font également partie des problématiques de recherche récurrentes chez les théoriciens et historiens du média, et ce de façon précoce, à l'image du *Cinéaction* hors série sur « Cinéma et Bande dessinée » de l'été 1990, qui ouvre de nombreuses pistes pour les décennies à venir.

et ne peut donc que s'appuyer sur d'autres champs, dont le dessin de presse et la création pour enfants. Il y aurait un intérêt fort à travailler l'histoire de la bande dessinée en termes d'histoire des relations d'un média aux autres médias en plein développement en cette période cruciale des évolutions de l'histoire culturelle française²¹.

21. L'exemple du *manga* japonais contemporain, parfaitement intégré à un système de diffusion et de création transmédia, rend presque vaine, ou du moins partielle, une histoire du manga qui se contenterait d'analyser la production imprimée.

État des sources et bibliographie

Sources d'archives primaires et secondaires

Sources primaires : fonds d'archives

L'existence d'un important fonds d'archives sur Alain Saint-Ogan a été décisif pour la présente thèse. Notre source principale est le fonds dit des « cahiers d'Alain Saint-Ogan », conservé actuellement à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image (CIBDI) d'Angoulême. Il s'agit de 82 cahiers manuscrits comprenant des coupures de presse, des illustrations découpés d'ouvrages, des textes dactylographiés et des photographies ; la graphie des cahiers semble confirmer qu'ils ont été composés par Saint-Ogan lui-même, à la façon d'un *press book* qui comprendrait à la fois ses propres dessins tels que parus dans la presse ou dans des livres, qu'il découpe et colle dans les cahiers, et des articles de presse, ou des extraits d'ouvrage, le concernant. Ils sont composés chronologiquement et permettent d'avoir une vision d'ensemble extrêmement large et varié de la production, tant graphique que textuelle, d'Alain Saint-Ogan. Ils sont numérotés sur leur couverture de 1 à 80 puis, pour les deux derniers, I et II en chiffres romains. Les deux derniers cahiers diffèrent des autres : il s'agit d'un agenda tenu au jour le jour, quoique d'une façon peu rigoureuse, dans lequel Saint-Ogan a noté ses rendez-vous, personnels ou professionnels. Ces deux cahiers sont un matériau essentiel dans l'étude des sociabilités de l'auteur.

Les cahiers d'Alain Saint-Ogan ont été d'abord conservés par l'Union centrale des arts décoratifs, association apparue en 1884 pour soutenir l'industrie des arts décoratifs et exerçant maintenant « des missions de conservation patrimoniale et de diffusion culturelle, d'éducation artistique et de formation de professionnels, de soutien à la création dans le domaine des arts appliqués » (extrait de la présentation de l'UCAD sur le site de ministère de la Culture, mise en ligne le 29 octobre 2002, <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/qualite-archi/ucad.htm>). Nous ignorons comment l'association, appelée depuis 2004 « les Arts Décoratifs » a initialement acquis les cahiers, mais nos recherches et déduction nous ont permis de clarifier trois points :

- le cahier 80 contient des extraits de nécrologie parues dans la presse, ce qui démontre qu'au moins une partie de ce cahier (mais peut-être davantage) a été composé par quelqu'un d'autre que Saint-Ogan (peut-être son frère Bertrand, ou sa

nièce Denise) ;

- un tampon de l'UCAD ainsi qu'un numéro d'inventaire est porté sur les soixante-sept premiers cahiers. Grâce à la bibliothécaire de la bibliothèque des arts décoratifs, que nous remercions, nous savons que ces cahiers sont mentionnés comme « donnés par l'auteur », mais sans mention de date. Si on se fie à la chronologie du cahier 67, ils ont pu être donnés par Saint-Ogan entre 1966 et 1974. L'absence de tampon sur les cahiers 68-80 et I et II laisse à penser qu'ils n'ont jamais été conservés par l'UCAD, mais nous ne pouvons l'affirmer avec certitude ;
- la CIBDI, alors appelée Centre national de la bande dessinée et de l'image, a acquis les cahiers durant les années 1990, probablement avant la grande exposition du centenaire de Saint-Ogan en 1995, dirigée par Thierry Groensteen par un don de l'UCAD (là encore, aucune mention précise de date n'a pu être retrouvée, nous remercions Catherine Ferreyrolle et Jean-Pierre Mercier pour les informations qu'ils ont pu nous fournir). Au début des années 2000, un achat auprès d'un bouquiniste spécialisé permet de compléter le fonds et d'acquérir les cahiers manquants.

Enfin, en 2007, le CNBDI, qui commence alors sa politique de numérisation, décide de numériser et mettre en ligne les cahiers en même temps que quelques albums de Saint-Ogan en édition originale dans leurs collections. Ces cahiers étaient connus des chercheurs (ils sont utilisés par Thierry Crépin pour sa thèse sur la presse enfantine, soutenue en 2000) mais n'avaient jamais fait l'objet d'un travail scientifique à part entière. Ils permettent d'avoir une vision d'ensemble, quasi exhaustive, de la carrière d'Alain Saint-Ogan. Comme l'explique Thierry Groensteen qui a utilisé cette source pour *L'Art d'Alain Saint-Ogan*, elle n'est « pas toujours d'une grande facilité d'utilisation », notamment en raison de l'absence de datation voire d'identification totale des documents, mais aussi de la masse d'informations contenue. Nous remercions une fois de plus le centre de documentation du CIBDI qui a bien voulu nous procurer un inventaire sommaire à usage interne qui nous a été utile à plusieurs reprises.

La présence de fonds disponibles gratuitement en ligne est un atout considérable pour un chercheur et le travail de la CIBDI et de l'entreprise de numérisation Arkhénum doit à cet égard être salué ; depuis 2007, d'autres documents sont venus rejoindre les cahiers de Saint-Ogan dans la base de fonds numérisés de la Cité. Leur numérisation est précisée dans la bibliographie d'Alain Saint-Ogan qui suit l'état des sources.

Les cahiers sont mentionnés dans notre thèse avec l'abréviation « Ca » suivi du numéro du cahier et d'une pagination qui est celle du fichier pdf numérisé et non du cahier original dont la pagination est bien trop aléatoire et complexe. Ainsi, un document qui se trouve à la page 8 de la version numérique cahier 65 sera mentionné « Ca65/8 ». Aux cahiers de la CIBDI, source principale, sont venus s'ajouter quelques archives complémentaires qui viennent combler certaines lacunes des cahiers.

Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image - Angoulême

FA-m-03306 à FA-m-03387 : 82 cahiers manuscrits d'Alain Saint-Ogan, numérotés de 1 à 80 et de I à II. Consultables et téléchargeables à l'adresse suivante : http://collections.citebd.org/saintogan/_app_php_mysql/cahiers/recherche_alpha_cles.php

Archives Nationales : Centre d'accueil et de recherche des archives nationales - Paris (AN)

F⁴¹ : ministère de l'Information

F⁴¹ 269. : Services de l'Information du gouvernement de Vichy ; relations entre le Secrétariat d'État à l'Information et le journal *Benjamin*.

F⁴¹ 285. : Services de l'Information du gouvernement de Vichy ; commandes aux dessinateurs.

F⁴¹ 293. : Service de la Propagande du régime de Vichy ; propagande à destination de la jeunesse.

11 AR : Archives du journal *Le Petit Parisien*

11 AR 588-590. : livre des pages de dessins (1924-192 ?)

Consultés en vain :

AJ⁵³. : Archives de l'école nationale supérieure des arts décoratifs

Archives Nationales : Centre des archives contemporaines - Fontainebleau (CAC)

19900208-1 et 2 : Procès-verbaux de la commission et des sous-commissions de surveillance et de contrôle des publications destinées à l'enfance (1949-1958) (ministère de la Jeunesse et des Sports)

Bibliothèque nationale de France - département des Arts du Spectacle (BnF-Arts du spectacle) - Paris

8- RF- 84738 à 84756 : Documentation concernant le Théâtre du Petit Monde, 1921-1939 (programmes, affiches, revue de presse...).

Bibliothèque nationale de France - département des Estampes (BnF-Estampes) - Paris

YD2- 1469 -8 : Documentation concernant le Salon des Humoristes, 1907-1933 (catalogues)

Institut mémoire de l'édition contemporaine (IMEC) - Caen

Le fonds Hachette (cote HAC) conserve quelques documents préparatoires (maquettes, gouaches, découpages...) de travaux de Saint-Ogan. Nous indiquons ici l'ancienne cote IMEC qui nous a servi à nous repérer dans le fonds Hachette. Sur ce fonds, nous ne devons préciser que nous n'avons pas eu le temps nécessaire pour en tirer certains documents non indexés qui auraient pu être utiles tels que les contrats :

S26 - C2 : maquette de la couverture et découpage de *Prosper et le monstre marin*, 1934

S26 - C113 : encres et aquarelles pour *Les exploits de Bourricot* de Yvonne de Coppet, 1927

S26 - C114 : encres pour *Nicole et ses bêtes* de Thérèse Lenôtre, vers 1928

S26 - C131 : pages de garde et couverture pour *Monsieur et Madame Prosper*, vers 1937

S26 - C134 : maquette de l'album *Mme Prosper Star* et gouache de la couverture ; travaux préparatoires pour *M. Poche et le système D* et *M. Poche et son chien*, 1938

Bibliothèque du musée des Arts Décoratifs - Paris

CC1/43 : catalogue d'étrennes du Bon Marché 1934

CC1/50 : catalogue d'étrennes du Bon Marché 1935

CC1/61 : catalogue d'étrennes du Bon Marché 1936

Sources imprimées : bibliographie d'Alain Saint-Ogan

La liste ci-après présente l'ensemble des imprimés consultés pour notre étude sur la carrière et l'œuvre d'Alain Saint-Ogan et s'entend, par la même occasion, comme une bibliographie de son œuvre. Nous ne sommes toutefois pas entrés dans les détails dans la mesure où d'autres inventaires de ce type ont déjà été établis par des collectionneurs et des amateurs, souvent avec une grande précision. Pour qui souhaiterait avoir une vision plus précise de l'œuvre de Saint-Ogan (par exemple pour des informations relevant de la bibliographie matérielle), nous le renvoyons à nos trois sources principales. Un premier inventaire a été établi par Pierre Couperie et Édouard François dans le numéro 9 de la revue *Phénix* en 1969 ; il donne, pour les grandes séries, les dates exactes de parution dans la presse. Puis, Dominique Petitfaux, dans *Le collectionneur de bandes dessinées*

numéro 49 de 1986 a dressé un recensement précis de la publication de la série *Zig et Puce* où il compare publication dans la presse et publication en albums. Enfin, l'outil le plus récent est l'argus bisannuel *Trésors de la bande dessinée* de Michel Béra, Michel Denni et Philippe Mellot qui, depuis 1979, inventorie les albums de bande dessinée parus au XX^e siècle. Une recherche par auteur permet de prendre connaissance des diverses éditions en albums de l'œuvre de Saint-Ogan.

Nous avons divisé notre bibliographie de Saint-Ogan en fonction du support de publication, en séparant d'un côté la presse et de l'autre les livres. Lorsque le nom de l'auteur d'un ouvrage n'est pas précisé, c'est que Saint-Ogan a réalisé à la fois les textes et les dessins. Signalons enfin que nous avons dressé dans nos annexes une table de repérage des principales séries de Saint-Ogan évoqués tout au long de l'étude, avec leurs dates extrêmes de parution dans la presse et leur publication en albums (annexe 1.1.).

Journaux ayant publiés des dessins d'Alain Saint-Ogan

Collaboration fréquente (plus d'une cinquantaine de dessins)

Le Matin (1914-1939), *L'Intransigeant* (1917-1931), *Le Petit Journal* (1919-1932), *L'Écho de Paris* (1920-1923), *Le Petit Parisien* (1921-1937), *La Dépêche de Toulouse* (1921-1928), *Dimanche-Illustré* (1923-1939), *La Meuse* (1923-1930), *Le Charivari* (1928-1930), *Fulmen-Courrier* (1929-1936), *Le Coup de Patte* (1931-1932), *Ric et Rac* (1939-1944), *Tour à Tour* (1946-1947), *France-Soir* (1946), *Le Parisien Libéré* (1948-1974), *Forces Nouvelles* (1952-1958)

Collaboration occasionnelle

L'indépendant du XVI^e (1913), *Le canard aux navets* (1914), *Le Cri de Paris* (1915-1925), *Excelsior* (1915-1924), *L'Anti-Boche illustré* (1915-1916), *Le poing* (1915-1916), *À la baïonnette* (1915), *Le Pêle-Mêle* (1915), *La baïonnette* (1916), *Le Front* (1917), *L'Humour* (1917), *Le Rire* (1919-1920), *Le Journal Lumineux* (1920-1923), *Pages folles* (1920), *La Revue mondiale* (1921), *L'Auto* (1921-1922), *L'Évènement* (1921), *Le Petit Marseillais* (1922), *Le Petit Provençal* (1922), *Pallas* (1922), *Le Grand Négoce* (1923), *L'Action photographique* (1923), *La France illustrée* (1924), *Le Quotidien* (1924), *Paris-Midi* (1926-1927), *Le Nouveau siècle* (1926), *La Française magazine* (1926), *L'Oréal Humoristique* (1926-1927), *L'Action Française* (1928-1929), *Vu* (1928), *Radio-Programme* (1928), *L'Œuvre* (1928), *Revue des imprimeurs parisiens* (1929), *Radio-Magazine* (1929), *L'Appel français* (1929), *Auto Moto Vélo* (1929), *Le véhicule électrique* (1932), *La Vie Heureuse* (1932), *Pantagruel* (1933) *Auto et Caducée* (1935), *Mes Romans* (1936-1937), *La revue de la famille* (1940), *Midi-Soir* (1942), *Marianne* (1944), *L'époque* (1947), *La Vie catholique illustrée* (1948-1950)

Journaux pour enfants

Ma Recréation (1913-1914), *La Jeunesse Illustrée* (1920), *La Semaine de Suzette* (1925-1927), *Cadet-Revue* (1933-1939), *Benjamin* (1939-1944), *Coq Hardi* (1945), *Zorro* (1947-

1951), *Baby Journal* (1948), *Bravo!* (1949), *Zig et Puce* (1950), *Jeudi-Matin* (1950), *Cœurs Vaillants* (1950), *Les Belles Images de Pierrot* (1950), *L'Equipe junior* (1951), *L'IMA, l'ami des jeunes* (1955-1958)

Édition

Éditions Calmann-Lévy

Jacques Bainville, *Les étonnements de Michou*, 1934

Édition Sociale Française

— *Trac et Boum*

Trac et Boum chez les hommes, 1943

Trac et Boum voyagent, 1944

Trac et Boum et Fantôminou, 1944

Les aventures de Trac et Boum, 1946 (réédition en un seul volume des trois albums précédents)

— Hors série

Camille Ducray, *Le voyageur immobile*, 1945

Camille Ducray, *Le gouffre de la nuit*, 1946

éditions Fayard

Sans tambours ni trompettes, 1946

Éditions Figuières

Claude Saint-Ogan, *Les mésaventures du petit chien Toto*, 1913

Librairie Hachette

— *Zig et Puce*

La série connaît plusieurs rééditions que nous ne détaillons pas ici : chez Stock (1966) ; chez Futuropolis (1986-1992) ; chez Glénat (1995-2001). La reprise de la série par Greg en 1961 donne lieu à 5 albums au Lombard (1965-1970). Saint-Ogan y est crédité, en guise d'hommage, comme co-auteur, bien qu'il n'ait pas participé à l'élaboration des albums.

Zig et Puce, 1927

Zig et Puce millionnaires, 1928

Zig, Puce et Alfred, 1929

Zig et Puce à New York, 1930

Zig et Puce cherchent Dolly, 1931

- Zig et Puce aux Indes*, 1932
Zig, Puce et Furette, 1933
Zig, Puce et la petite princesse, 1934
Zig et Puce au XXI^e siècle, 1935
Zig et Puce ministres, 1938
Zig et Puce et le professeur Médor, 1941
Revoilà Zig et Puce, 1947
Zig et Puce et l'homme invisible, 1949
Zig et Puce et le complot, 1950
Zig et Puce et le cirque, 1951
Zig et Puce en éthiopie, 1952
- Hors collection principale :
- Zig et Puce mécanos*, 1930 (collection Les découpages de *Dimanche-Illustré*)
 - Zig et Puce* (collection des albums Hop là!), 1950
 - Zig et Puce et Alfred*, 1952 (collection des Albums roses)
 - Alfred le pingouin volant*, 1953 (collection des Albums roses)
- *Prosper l'ours*
- Les aventures de Prosper*, 1933
 - Prosper et le monstre marin*, 1934
 - Prosper et Toutoune*, 1935
 - Le mariage de Prosper*, 1936
 - M. et Mme Prosper*, 1937
 - Madame Prosper star*, 1938
 - Prosper et les gendarmes*, 1940
- *Mitou, Toti et Serpentin*
- Mitou et Toti à travers les âges*, 1934
 - Serpentin*, 1935
 - Serpentin, Mitou et Toti*, 1936
- *Monsieur Poche*
- Monsieur Poche*, 1936
 - Le génial Monsieur Poche*, 1937
 - Monsieur Poche et son chien*, 1938
 - Monsieur Poche et le système D*, 1939
- Hors série
- Yvonne de Coppet, *Les exploits de Bourricot*, 1927
 - Thérèse Lenôtre, *Nicole et ses bêtes*, 1928
 - L. Depré, *Todore et Pirouette*, 1928
 - Le mariage d'Hector Coderlan*, 1929
 - Pierre Humble, *Caddy-Caddy*, 1929
 - Thérèse Lenôtre, *Pototo et la TSF*, 1929
 - Paul Reboux, *Patapon*, 1930

Jeanne de Montefiore, *Robin et ses bêtes*, 1932
Les aventures de Toui-Toui, 1935
Thérèse Lenôtre, *Le plus beau chien du monde*, 1939

Éditions du Liseron

Adhémar de Montgon, *Les hauts faits du diable*, 1946

Éditions de la Table Ronde

Je me souviens de Zig et Puce... et de quelques autres, 1961

Éditions du musée de la bande dessinée

(réédition posthume)
Le Rayon mystérieux, 2000

Albums publicitaires

Les voyages de Bob et Bobette et leur chien Gaëtan, 1929, Chaussures Cecil
Mitou et Toti, 1932, 28 albums édités par Ovomaltine
Gambrinus chez les dieux, Brasseries de la Meuse, 1932
Au paradis des animaux, 1955-1956, 10 albums, éditions Chavane pour la Vache qui rit
Cric et Crac à travers les âges, 1959, 13 albums, éditions Chavane pour la Vache qui rit

Bibliographie

Nous avons fait le choix, pour simplifier la consultation des références, de mêler dans la bibliographie qui suit les références bibliographiques contemporaines de notre objet d'étude, dont certaines sont davantage utilisées en tant que sources sur la réception de l'œuvre de Saint-Ogan, et les références bibliographiques utilisées pour alimenter notre propre réflexion. La présence dans notre étude de paragraphes entiers consacrés à la réception de l'œuvre et à l'historiographie de Saint-Ogan aurait rendu complexe pour le lecteur le renvoi bibliographique de références utilisées tantôt comme sources, tantôt comme ouvrages d'études.

Sauf mention contraire, le lieu d'édition est Paris. Lorsque l'édition utilisée n'est pas la première, la date de première édition est précisée entre crochets.

Les ouvrages qui se trouvent dans cette bibliographie sont reportés dans le corps du texte sous la forme « auteur, *op. cit.*, pagination de la citation » à partir de la deuxième citation. Lorsqu'un auteur a réalisé plusieurs ouvrages, le titre de l'ouvrage cité est mentionnée en plus.

Les articles tirés d'ouvrages collectifs et de revue ne sont pas expressément mentionnés dans cette bibliographie : seule la revue ou l'ouvrage collectif est reporté. La seule exception concerne le cas d'ouvrages collectifs ou de revues où un seul article a été consulté et cité par nous : dans ce cas, c'est l'article, et non l'ouvrage, qui est mentionné.

Toutes les urls vers des sites internet ont été vérifiées le 29 juin 2014, sauf mention contraire.

Ouvrages généraux

Bibliographies

LENT, John Anthony, dir. *Comic art of Europe : an international, comprehensive bibliography*, London : Greenwood press, 1994, 663 p.

MORGAN, Harry, Manuel HIRTZ et Lewis TRONDHEIM, *Le petit critique illustré : guide des ouvrages consacrés à la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2005, 279 p., [première éd. 1997].

Dictionnaires et encyclopédies spécialisées

- ALESSANDRINI, Marjorie, dir. *Encyclopédie des bandes dessinées*, A. Michel, 1986, 288 p., [première éd. 1978].
- BÉNÉZIT, Emmanuel, dir. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays...* éd. revue et corr. par Jacques Busse, Gründ, 1976, [première éd. 1913].
- BÉRA, Michel, Michel DENNI et Philippe MELLOTT, *Trésors de la bande dessinée : BDM catalogue encyclopédique, 2009-2010*, les Éd. de l'Amateur, 2008, 1295 p.
- BESSY, Maurice et Raymond CHIRAT, *Histoire du cinéma français : encyclopédie des films*, Pygmalion, 1987.
- COUPERIE, Pierre, dir. *Encyclopédie de la bande dessinée*, Ivry : Éditions S.E.R.G., 1974.
- DIAMENT, Nic, *Dictionnaire des écrivains français pour la jeunesse : 1914-1991*, l'École des loisirs, 1993, 783 p.
- Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopaedia universalis A. Michel, 1997, 918 p.
- GAUMER, Patrick, *Dictionnaire mondial de la BD*, Larousse, 2010, 953 p., [Première édition en 1994 sous le titre *Dictionnaire mondial de la bande dessinée*].
- GERVEREAU, Laurent, dir. *Dictionnaire mondial des images*, Nouveau monde éd, 2006, 1119 p.
- GORP, Hendrik van et al., *Dictionnaire des termes littéraires*, Dictionnaires & références, H. Champion, 2001, 533 p.
- GROENSTEEN, Thierry, « Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée », dans : *Neuvième art 2.0* (2012), [en ligne] en cours, URL : <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?rubrique77> (visité le 29/06/2014).
- JOUBERT, Bernard, *Dictionnaire des livres et journaux interdits : par arrêtés ministériels de 1949 à nos jours*, Éd. du Cercle de la librairie, 2007, 1213 p., [réédité en 2011].
- NIERES CHEVREL, Isabelle et Jean PERROT, dir. *Dictionnaire du livre de jeunesse : la littérature d'enfance et de jeunesse en France*, Éd. du Cercle de la librairie, 2013, 989 p.
- OSTERWALDER, Marcus, *Dictionnaire des illustrateurs*, 3 vol., Neuchâtel : Ides et Calendes, 1989- 2005.

SOLO, *Plus de 5000 dessinateurs de presse & 600 supports : en France de Daumier à l'an 2000*, Vichy : Aedis, 2004, [première éd. 1996].

UWECHUE, Raph, *Makers of modern Africa : profiles in history*, London : Africa books, 1996, 733 p.

VERSINS, Pierre, *Encyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Lausanne : l'Âge d'homme, 1984, 1037 p., [première ed. 1972].

Histoire culturelle et analyse culturelle - ouvrages généraux et méthodologiques

AZÉMARD, Ghislaine, *100 notions pour le crossmédia et le transmédia*, les Éd. de l'Immatériel, 2013, 223 p.

BERTRAND DORLÉAC, Laurence, Laurent GERVEREAU et Serge GUILBAUT, dir. *Où va l'histoire de l'art contemporain ?*, [colloque, Paris, école des Beaux-Arts, 17-18 février 1995], L'Image : École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, 493 p.

DELPORTE, Christian, Laurent GERVEREAU et Denis MARÉCHAL, dir. *Quelle est la place des images en histoire ?*, [Colloque organisé par le Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines, l'Institut national de l'audiovisuel et l'Institut des images, tenu à l'Inathèque de France-Centre Pierre-Sabbagh et à l'Institut des images, Paris, 27-29 avril 2006.], Toulouse : Nouveau Monde, 2008, 480 p.

GERVEREAU, Laurent, *Voir, comprendre, analyser les images*, éd. La Découverte, 1994, 191 p.

JENKINS, Henry, *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, trad. par Christophe JAQUET, A. Colin, 2013, 331 p.

LAHIRE, Bernard, dir, *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu : dettes et critiques*, Éditions la Découverte, 2001, 317 p.

LAHIRE, Bernard, *Franz Kafka : éléments pour une théorie de la création littéraire*, Éditions la Découverte, 2010, 632 p.

LENIAUD, Jean-Michel, *L'utopie française : essai sur le patrimoine*, Mengès, 1992, 180 p.

ORY, Pascal, *L'Entre-deux-mai : histoire culturelle de la France, mai 1968-mai 1981*, Éditions du Seuil, 1983, 282 p.

ORY, Pascal, *L'Aventure culturelle française : 1945-1989*, Flammarion, 1989, 241 p.

RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI, dir. *Histoire culturelle de la France : le vingtième siècle, 4 : Le temps des masses*, Éd. du Seuil, 1998, 403 p.

RIOUX, Jean-Pierre et Jean-François SIRINELLI, dir. *La culture de masse en France : de la Belle Époque à nos jours*, Fayard, 2002, 461 p.

ROQUE, Georges et Luciano CHELES, dir. *Figures de l'art* n° 23 (2013) : *L'image recyclée*.

Contexte historique et politique

AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane, « Bourrage de crâne et information en France », dans : *Les sociétés européennes et la guerre de 1914-1918*, sous la dir. de Jean-Jacques BECKER, Stéphane AUDOUIN-ROUZEAU et CENTRE D'HISTOIRE POLITIQUE ET RELIGIEUSE DE LA FRANCE CONTEMPORAINE, [actes du colloque organisé à Nanterre et à Amiens du 8 au 11 décembre 1988], Nanterre : Publications de l'Université de Nanterre, 1990, p. 163–174.

AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane, « Violence et consentement : la « culture de guerre » du premier conflit mondial », dans : *Pour une histoire culturelle*, sous la dir. de Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, Éd. du Seuil, 1997.

FOURASTIÉ, Jean, dir. *Documents pour l'élaboration d'indices du coût de la vie en France : de 1910 à 1965*, La Haye : Mouton, 1970, 643 p.

GERVEREAU, Laurent et Denis PESCHANSKI, dir. *La Propagande sous Vichy, 1940-1944*, [catalogue de l'exposition organisée par le Musée d'histoire contemporaine de la BDIC à l'Hôtel national des Invalides du 17 mai au 21 juillet 1990], Nanterre : Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1990, 288 p.

RÉMOND, René, *Les Droites en France*, Aubier Montaigne, 1982, 544 p.

Ouvrages spécialisés

Histoire des médias et de l'édition

ALMEIDA, Fabrice d' et Christian DELPORTE, *Histoire des médias en France : de la Grande guerre à nos jours*, Flammarion, 2010, 510 p., [première éd. 2003].

AMAURY, Francine, *Histoire du plus grand quotidien de la III^e République*, «Le Petit Parisien», Presses universitaires de France, 1972, 1353 p.

BAUDRY, Julien, « Le rôle de la culture enfantine dans l'introduction de la bande dessinée dans la presse quotidienne française de l'entre-deux-guerres », dans : *Le Temps des médias* n° 21 (hiver 2013- 2014), p. 35–52.

BELLANGER, Claude et al., dir. *Histoire générale de la presse française*, t. 3 et 4, Presses universitaires de France, 1972.

BOURDON, Jérôme, « La triple invention : comment faire l'histoire du public », dans : *Le Temps des médias* n° 3 (automne 2004).

CAMPE, René, Marthe DUMON et Jean-Jacques JESPERS, *Radioscopie de la presse belge*, Verviers : A. Gérard, 1975, 601 p.

CAVALLO, Guglielmo et Roger CHARTIER, dir. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, trad. par Jean-Pierre BARDOS et Marie-Claude AUGER, Éd. du Seuil, 1997, 522 p.

CHARTIER, Roger, dir. *Histoires de la lecture : un bilan des recherches*, [actes du colloque des 29 et 30 janvier 1993, Paris], IMEC éd, 1995, 316 p.

DELPORTE, Christian, *Histoire du journalisme et des journalistes en France : du XVII^e siècle à nos jours*, Presses universitaires de France, 1995, 127 p.

DELPORTE, Christian, « Presse et culture de masse en France », dans : *Revue Historique* n° 605 (janvier-février 1998), p. 93–121.

DELPORTE, Christian, *Les journalistes en France, 1880-1950 : naissance et construction d'une profession*, Éd. du Seuil, 1999, 449 p.

EMERY, Michael C. et Edwin EMERY, *The press and America : an interpretative history of the mass media*, Englewood Cliffs (N.J.) : Prentice-Hall, 1992, 715 p., [première éd. 1954].

ÉVENO, Patrick, *L'argent de la presse française des années 1820 à nos jours*, Éd. du CTHS, 2003, 236 p.

FOUCHÉ, Pascal, dir. *L'édition française depuis 1945*, Éd. du Cercle de la librairie, 1998, 933 p.

LAMBRETTE, Denise, *Le Journal "la Meuse" , 1855-1955*, Louvain : Nauwelaerts, 1969, 136 p.

LEE, Alan J. et Michael HARRIS, dir. *The Press in English society from the seventeenth to nineteenth centuries*, London ; Toronto : Fairleigh Dickinson university press Associated university presses, 1986, 261 p.

- LERNER, Henri, *“La Dépêche” journal de la démocratie : contribution à l’histoire du radicalisme en France sous la Troisième République*, Toulouse : Association des publications de l’Université de Toulouse, 1978, 1012 p.
- MARTIN, Henri-Jean, Roger CHARTIER et Jean-Pierre VIVET, dir. *Histoire de l’édition française*, t. 3 et 4, Promodis, 1985- 1986.
- MARTIN, Laurent, *La presse écrite en France au XX^e siècle*, Librairie générale française, 2005, 256 p.
- MARTIN, Marc, *Médias et journalistes de la République*, O. Jacob, 1997, 494 p.
- MARTIN, Marc, *La presse régionale : des affiches aux grands quotidiens*, Fayard, 2002, 501 p.
- MEZZASALMA, Philippe, Benjamin PRÉMEL et Dominique VERSAVEL, dir. *À la une : la presse de la Gazette à Internet*, [catalogue d’exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François-Mitterrand, 11 avril -15 juillet 2012], Bibliothèque nationale de France, 2012, 207 p.
- MISTLER, Jean, *La Librairie Hachette : de 1826 à nos jours*, Hachette, 1964, 410 p.
- NOHAIN, Jean, *J’ai cinquante ans*, R. Julliard, 1952, 243 p.
- PIOT, Jean et André BILLY, *Le monde des journaux : tableau de la presse française contemporaine*, G. Crès et Cie, 1924, 243 p.
- TUDESQ, André-Jean et Pierre ALBERT, *Histoire de la radio-télévision*, Presses universitaires de France, 1981, 127 p.

Enfance et culture enfantine

- ARIÈS, Philippe, *L’enfant et la vie familiale sous l’Ancien régime*, Plon, 1960.
- BAYON, Noël, « Quand la presse enfantine trahit sa mission », dans : *Ecclesia* n° 21 (décembre 1950).
- BECCHI, Egle et Dominique JULIA, dir. *Histoire de l’enfance en Occident*, Éd. du Seuil, 2004, 548 p.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, R. Laffont, 1976.
- BUISSON, Ferdinand, dir. *Dictionnaire de pédagogie et d’instruction primaire*, Hachette, 1882, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k24232h> (visité le 28/06/2014).

- CALVET, Jean, *L'Enfant dans la littérature française*, F. Lanore, 1930, 213 p.
- CHANCEREL, Léon, *Le Théâtre et la jeunesse*, Bourrellet, 1941.
- CHAUVEAU, Paul, « L'enfant et l'homme », dans : *Les Nouvelles littéraires* (décembre 1930).
- CHOMBART DE LAUWE, Marie-José, *Un Monde autre, l'enfance : de ses représentations à son mythe*, Payot, 1979, 451 p., [première éd. 1971].
- COUDERC, Marie-Anne, *"La semaine de Suzette" : histoires de filles*, CNRS éd, 2005, 256 p.
- CRÉPIN, Thierry, « Haro sur le gangster ! » : la moralisation de la presse enfantine, 1934-1954, CNRS éd, 2001, 493 p.
- CRÉPIN, Thierry et Thierry GROENSTEEN, dir. *On tue à chaque page ! : la loi de 1949 sur les publications destinées à la jeunesse*, Paris/Angoulême : Éd. du Temps/Musée de la bande dessinée, 1999, 253 p.
- CRÉPIN, Thierry et Françoise HACHE-BISSETTE, dir. *Les presses enfantines chrétiennes au XX^e siècle*, [actes du colloque d'Arras, décembre 2004], Arras : Artois presses université, 2008, 258 p.
- CRUBELLIER, Maurice, *L'Enfance et la jeunesse dans la société française : 1800-1950*, A. Colin, 1979, 389 p.
- DUBOIS, Raoul, *Les Journaux pour enfants*, Presses universitaires françaises, 1954.
- DUBORGEL, Bruno, *Imaginaire et pédagogie : de l'iconoclasme scolaire à la culture des songes*, Toulouse : Privat, 1992, 277 p., [première éd. 1983].
- DURAND, Marion et Gérard BERTRAND, *L'Image dans le livre pour enfants*, l'École des loisirs, 1975.
- DURBECQ, Sandrine, « Le journal comme papa "Benjamin" », sous la direction de Pascal Ory et Philippe Levillain, mémoire de maîtrise, histoire, Nanterre : Université Paris X, 1991.
- ERMANS, Carine et Michel DEFOURNY, dir. *Autour de Crasse-Tignasse*, [actes du Colloque de Bruxelles], Linkebeek, Belgique : Théâtre du Tilleul, 1996, 108 p.
- FERRIER, Bertrand, *Tout n'est pas littérature ! : la littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2009, 450 p.
- FEUERHAHN, Nelly, *Le comique et l'enfance*, Presses universitaires de France, 1993, 268 p.

- FOURMENT, Alain, *Histoire de la presse des jeunes et des journaux d'enfants : 1768-1988*, Éd. Éole, 1987, 438 p.
- GIOLITTO, Pierre, *Histoire de la jeunesse sous Vichy*, Perrin, 1991, 698 p.
- HALLS, Wilfred Douglas, *Les Jeunes et la politique de Vichy*, trad. par Jean SÉNÉMAUD, Syros alternatives, 1988, 502 p.
- HEYWOOD, Colin, *Growing up in France : from the Ancien Régime to the Third Republic*, Cambridge : Cambridge university press, 2007, 313 p.
- Humoresques* n° 30 (2009) : *L'enfance du rire*.
- Jouets et poupées, études et documents* n° 3 (1984).
- LE MEN, Ségolène, dir. *Livres d'enfants, livres d'images*, [exposition, Paris, Musée d'Orsay, 24 octobre 1989-21 janvier 1990], Ed. de la Réunion des musées nationaux, 1989, 64 p.
- LERICHE, Mathilde, « Essai sur l'état actuel des périodiques français pour enfants », dans : *Revue des livres et des bibliothèques* n° 10 (décembre 1935).
- LETOURNEUX, Matthieu, « Séries, collections et sérialité », dans : *La revue du livre pour enfant* n° 256 (décembre 2010), p. 91–98.
- LETOURNEUX, Matthieu, « Les formes de la fiction dans la culture pour la jeunesse », dans : *Strenae* (2011), [en ligne], mis en ligne le 21 juin 2001, URL : <http://strenae.revues.org/434>.
- LÉVÊQUE, Mathilde, *Écrire pour la jeunesse en France et en Allemagne dans l'entre-deux-guerres*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2011, 334 p.
- MANSON, Michel et Annie RENONCIAT, dir. *Strenae* n° 4 (2012) : *La culture matérielle de l'enfance : un nouvel horizon de recherche*, [en ligne], URL : <http://strenae.revues.org/600> (visité le 28/06/2014).
- MAYEUR, Françoise, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, Tome III : De la Révolution à l'école républicaine, 1789-1930*, Perrin, 2004, 777 p., [première éd. 1981].
- MÉON, Jean-Matthieu, « L'euphémisation de la censure. Le contrôle des médias et la protection de la jeunesse : de la proscription au conseil », sous la direction de Vincent Dubois, thèse de doctorat, Strasbourg : Institut d'Études Politiques de Strasbourg, 2003.

- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Didier jeunesse, 2009, 238 p.
- NIÈRES-CHEVREL, Isabelle et Françoise BOSQUET, dir. *Littérature de jeunesse, incertaines frontières*, [actes du Colloque de Cerisy La Salle, 5-11 juin 2004], Gallimard jeunesse, 2005, 329 p.
- ORY, Pascal, *Le Petit nazi illustré : une pédagogie hitlérienne en culture française, "Le Téméraire", 1943-1944*, Éditions Albatros, 1979, 122 p.
- PARMEGIANI, Claude-Anne, *Les Petits Français illustrés, 1860-1940 : l'illustration pour enfants en France de 1860 à 1940, les modes de représentation, les grands illustrateurs, les formes éditoriales*, Éd. du Cercle de la librairie, 1989, 303 p.
- PERROT, Jean, *Du jeu, des enfants et des livres*, Éd. du Cercle de la librairie, 1987, 348 p.
- PERROT, Jean et Niurka RÈGLE, dir. *L'humour dans la littérature de jeunesse*, [actes du colloque d'Eubonne, Institut international Charles Perrault, 1-3 février 1997], In Press, 2000, 257 p.
- PIFFAULT, Olivier, dir. *Babar, Harry Potter & Cie : livres d'enfants d'hier et d'aujourd'hui*, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site François Mitterrand, du 14 octobre 2008 au 11 avril 2009], Bibliothèque nationale de France, 2008, 580 p.
- PIFFAULT, Olivier, « Des séries et des bulles », dans : *La revue du livre pour enfant* n° 256 (décembre 2010), p. 123-135.
- PIFFAULT, Olivier et LA JOIE PAR LES LIVRES, dir. *Les contes de fées : "Il était une fois"*, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France, site Richelieu, 20 mars-17 juin 2001], Bibliothèque nationale de France Seuil, 2001, 573 p.
- PINTADO, Christiane, « Les Contes de Perraults à l'épreuve du détournement dans la littérature de jeunesse de 1970 à nos jours », sous la direction de Catherine Tauveron, thèse de doctorat, littérature française, Université de Rennes 2, 2006.
- PIQUARD, Michèle, *L'édition pour la jeunesse en France de 1945 à 1980*, Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB, 2004, 391 p.
- POSLANIEC, Christian, *L'évolution de la littérature de jeunesse, de 1850 à nos jours au travers de l'instance narrative*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse : pour une théorie littéraire*, A. Colin, 2010, 240 p.

- PROST, Antoine, *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, Tome IV : L'école et la famille dans une société en mutation, depuis 1930*, Perrin, 2004, 807 p., [première éd. 1998].
- RAGACHE, Gilles, « Lectures de loisirs pour la jeunesse en France sous l'Occupation et à la Libération (1940-1946) », sous la direction de Serge Berstein, thèse de doctorat, Institut d'Études Politiques de Paris, 1994.
- RENONCIAT, Annie, « Petit Poucet dans la jonchée des feuilles, destins d'un conte dans l'imagerie populaire », dans : *Le Vieux Papier* (avril-juillet 1990).
- RENONCIAT, Annie, « Suites, fantaisies et variations sur les contes de Perraul dans l'imagerie », dans : *Romantisme* n° 78 (1992).
- RENONCIAT, Annie, « Les livres d'enfance et de jeunesse en France dans les années vingt (1919-1931) : années-charnières, années pionnières », sous la direction d'Anne-Marie Christin, thèse de doctorat, sciences des textes et documents, université Paris VII, 1998.
- RENONCIAT, Annie, dir, *L'image pour enfants : pratiques, normes, discours - France et pays francophones, XVI^e-XX^e siècles*, Poitiers : La Licorne, 2003, 268 p.
- RENONCIAT, Annie, « Production du populaire dans l'édition pour la jeunesse, 1910-1939 », dans : *Productions du populaire*, sous la dir. de Jacques MIGOZZI et Philippe LE GUERN, [6e Colloque international de Limoges, 14-16 mai 2002], Limoges : PULIM, 2004.
- RENONCIAT, Annie, « Catholic criticism of children's literature at the beginning of the 20th century », dans : *Religion, children's literature and modernity in Western Europe : 1750-2000*, sous la dir. de Jan DE MAEYER, Leuven : Leuven university press, 2005.
- RENONCIAT, Annie, « Critiquer la littérature de jeunesse dans les années vingt », dans : *Cahiers Robinson* n° 24 (2008) : *Critiquer la littérature de jeunesse*, p. 119-136.
- RENONCIAT, Annie, *Voir, savoir : la pédagogie par l'image aux temps de l'imprimé, du XVI^e au XX^e siècle*, [exposition du Musée national de l'éducation, Rouen, du 10 décembre 2008 au 30 octobre 2010], Poitiers : SCÉRÉN, 2011, 254 p.
- RENONCIAT, Annie, Viviane EZRATTY et Françoise LÉVÈQUE, *Livre, mon ami : lectures enfantines, 1914-1954*, [exposition des Bibliothèques de la Ville de Paris... présentée à la Bibliothèque Forney, du 10 septembre au 19 octobre 1991 et la Mairie du Ve arrondissement du 19 novembre au 22 décembre 1991], Agence culturelle de Paris, 1991, 127 p.

- ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel : portrait d'un réformateur du théâtre français, 1886-1965*, Lausanne [Paris] : l'Âge d'homme, 2005, 429 p.
- SADOUL, Georges, *Ce que lisent vos enfants : la presse enfantine en France, son histoire, son évolution, son influence*, Bureau d'éditions, 1938, 56 p.
- SAINDERICHIN, Pierre et Sven, « La presse enfantine. Une lettre d'Alain Saint-Ogan », dans : *Forces Françaises* (26 septembre 1946).
- SHORTER, Edward, *The Making of the modern family*, London : Collins, 1976, 369 p.
- SORIANO, Marc, *Les "Contes" de Perrault, culture savante et traditions populaires*, Gallimard, 1968, 527 p.
- WEBER, Anne-Gaëlle, « La place de Jules Verne dans la littérature de vulgarisation scientifique », dans : *Cahiers Robinson* n° 24 (2008) : *Critiquer la littérature de jeunesse*.

Littérature (histoire, théorie)

- BAHTIN, Mihail Mihailovič, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, 488 p.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien : cycles et séries dans la littérature de genre*, CNRS éd, 2004, 250 p.
- BLETON, Paul, *Ça se lit comme un roman policier... : comprendre la lecture sérielle*, Québec : Éd. Nota bene, 1999, 287 p.
- BOUILLAGUET, Annick, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert : l'imitation cryptée*, H. Champion, 2000, 238 p.
- CHEVALLIER, Pierre, *Arnould Galopin : homme de lettres, romancier populaire, 1863-1934*, Saint-Ouen-l'Aumône : PGC éd, 2013, 285 p.
- COMPÈRE, Daniel, dir. *Albert Robida : du passé au futur un auteur-illustrateur sous la IIIe République*, Amiens : Encrage, 2006, 206 p.
- DEFAYS, Jean-Marc, *Le comique : principes, procédés, processus*, Seuil, 1996, 94 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. par Myriem BOUZAHER, B. Grasset, 1985, 315 p.
- EMELINA, Jean, *Le comique : essai d'interprétation générale*, SEDES, 1996, 190 p., [première éd. 1991].

- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Presses universitaires de France, 1994, 127 p., [première éd. 1960].
- ÉVRARD, Franck, *L'humour*, Hachette, 1996, 143 p.
- GAUDREAU, André et Thierry GROENSTEEN, dir, *La transécriture : pour une théorie de l'adaptation littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip*, [Colloque de Cerisy : 14-21 août 1993], Québec/Angoulême : Nota bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, 280 p.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, 467 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures, V*, Éd. du Seuil, 2002, 352 p.
- GOUANVIC, Jean-Marc, *La science-fiction française au XX^e siècle, 1900-1968 : essai de socio-poétique d'un genre en émergence*, Amsterdam : Rodopi, 1994, 292 p.
- GUILLAUME, Isabelle, *Le roman d'aventures depuis "L'île au trésor"*, Paris/Montréal (Québec) : l'Harmattan, 1999, 335 p.
- LANGLET, Irène, *La science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, A. Colin, 2006, 303 p.
- LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures : 1870-1930*, Limoges : PULIM, 2010, 455 p.
- MELLOT, Philippe, *Les maîtres du fantastique et de la science fiction 1907-1959*, Ed. Michèle Trinckvel, 1997, 112 p.
- MILANO, Marie-Hélène, « Iconisation du verbal », dans : *La danse des signes*, sous la dir. d'EURO-RSCG PUBLIC et UNIVERSITÉ RENÉ DESCARTES, Hatier, 1999.
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Presses universitaires de France, 2010, 311 p.
- OLIVIER-MARTIN, Yves, *Histoire du roman populaire en France : de 1840 à 1980*, A. Michel, 1979, 301 p.
- QUEFFÉLEC, Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presses universitaires de France, 1989, 126 p.
- SADOUL, Jacques, dir. *Une histoire de la science-fiction*, Librio, EJJ, 2000.
- SANGSUE, Daniel, *La relation parodique*, J. Corti, 2007, 376 p.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le roman d'aventures*, PUF, 1982, 220 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, 1970, 190 p.

Bande dessinée et arts de l'image (histoire, théorie)

1895 n° 59 (décembre 2009) : *Marius O'Galop et Robert Lortac, deux pionniers du cinéma d'animation français*.

AMELINE, Charles, « Généalogie d'un interdiscours », mémoire de maîtrise, Nanterre : Université Paris X, 2009.

ANTONUTTI, Isabelle, *Cino Del Duca : de Tarzan à "Nous deux", itinéraire d'un patron de presse*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012, 221 p.

AUCLERT, Jean-Pierre, dir. *La Grande guerre des crayons : les noirs dessins de la propagande en 1914-18*, R. Laffont, 1981, 208 p.

BACHOLLET, Raymond, Daniel BORDET et Anne-Claude LELIEUR, *Paul Iribe*, Denoël, 1982, 252 p.

BARIDON, Laurent et Martial GUÉDRON, *L'art et l'histoire de la caricature*, Citadelles & Mazenod, 2009, 303 p., [première éd. 2006].

BASSY, Alain-Marie, « Images en abyme. Prudhomme - Monnier - Prudhomme », dans : *L'image à la lettre*, sous la dir. de Nathalie PREISS et Joëlle RAINEAU, Paris-musées : Des cendres, 2005.

BATEMAN, Henry Mayo, *Mimodrames*, Arles : Actes Sud, 2012, 123 p.

BENDAZZI, Giannalberto, *Le film d'animation, 1 : du dessin animé à l'image de synthèse*, trad. par Geneviève VIDAL, Grenoble : La Pensée sauvage JICA, 1985, 190 p.

BENJAMIN, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. par Maurice de GANDILLAC, Éd. Allia, 2003, 78 p.

BENOIT, Ted, *Vers la ligne claire*, les Humanoïdes associés, 1980, 89 p.

BEURIER, Joëlle, *Images et violence, 1914-1918 : quand "Le Miroir" racontait la Grande guerre*, [catalogue de l'exposition : « Voir pour savoir : quand "Le Miroir" racontait la Grande guerre », Reims, Palais du Tau, 8 février-8 avril 2007], Nouveau monde éd, 2007, 110 p.

- BEYRAND, Alain, *Catalogue encyclopédique des bandes horizontales françaises dans la presse adulte de 1946 à 1975 de Lariflette à Janique Aimée*, Tours : Pressibus, 1995.
- BLANCHARD, Gérard, *La bande dessinée : histoire des histoires en images de la préhistoire à nos jours*, Verviers/Paris : Gérard et Cie/L'Inter, 1969, 304 p.
- BLANCHET, Evariste, « Rencontre avec Roland Garel », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110 (printemps 2007), p. 30–35.
- BOISSONNAS, Lucien et Daniel MAGGETTI, *Töpffer*, Genève : Skira, 1996.
- BOLTANSKI, Luc, « La constitution du champ de la bande dessinée », dans : *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 1 (janvier 1975), p. 37–59, DOI : 10.3406/arss.1975.2448.
- BORNEMANN, Bernd et Ronald SEARLE, *La Caricature : art et manifeste, du XVI^e siècle à nos jours...* Trad. par Claude ROY et John Edwin JACKSON, Genève [Paris] : Skira [diffusion Flammarion], 1974, 279 p.
- BRÉON, Emmanuel et Philippe RIVOIRARD, dir. *1925, quand l'Art déco séduit le monde*, [catalogue d'exposition, Paris, Cité de l'architecture et du patrimoine, 16 octobre 2013-17 février 2014], Cité de l'architecture et du patrimoine Norma éd, 2013, 287 p.
- CAPPART, Philippe et Erwin DEJASSE, « À la recherche du feuilleton perdu », dans : *Neuvième art* n° 15 (janvier 2009), p. 128–135.
- CARADEC, François, dir. *I Primi Eroi*, Milano : Garzanti, 1962.
- CARADEC, François, *Christophe*, P. Horay, 1981, 237 p., [première éd. 1956].
- CARADEC, François, « Bande dessinée en prose », dans : *L'Éprouvette* n° 1 (janvier 2006), p. 61–69.
- CARCO, Francis, *Les humoristes*, Ollendorff, 1921, 205 p.
- CHAMPFLEURY, *Histoire de l'imagerie populaire*, Dentu, 1869, 312 p., URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114777r> (visité le 29/06/2014).
- CHAMPFLEURY, *Henry Monnier, sa vie, son oeuvre : avec un catalogue complet de l'oeuvre*, E. Dentu, 1879, 399 p., URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205051v> (visité le 29/06/2014).
- CHAVANNE, Blandine et Sophie HARENT, dir. *Grandville : « les Métamorphoses du jour »*, [catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts de Nancy, cabinet d'art graphique, 27

juin-22 septembre 2003], Nancy : Musée des beaux-arts de Nancy/Dijon les Presses du réel, 2003, 110 p.

CimémAction Hors Série (été 1990) : *Cinéma et Bande dessinée*.

COTTE, Olivier, *Il était une fois le dessin animé et le cinéma d'animation*, Dreamland, 2001, 343 p.

COUDERC, Marie-Anne, *Bécassine inconnue*, CNRS éd, 2000, 306 p.

COUPERIE, Pierre et al., dir. *Bande dessinée et figuration narrative, histoire, esthétique, production et sociologie de la bande dessinée mondiale, procédés narratifs et structure de l'image dans la peinture contemporaine*, [Catalogue d'exposition, Musée des arts décoratifs, Paris, 7 avril-5 juin 1967], Musée des arts décoratifs, 1967, 256 p.

CRÉPIN, Thierry, « Le Grand Prix de l'image française, une existence éphémère », dans : *Comicalités. Études de culture graphique* (16 mai 2011), [en ligne], dossier « La bande dessinée : un art sans mémoire ? », DOI : 10.4000/comicalites.217, URL : <http://comicalites.revues.org/217> (visité le 29/06/2014).

DAURES, Pierre-Laurent, *1967 : Bande dessinée et Figuration Narrative, la première grande exposition de bandes dessinées*, [en ligne], mis en ligne sur le site *Sur la bande dessinée*, 2011, URL : http://www.pilau.fr/pilau_mongenialfanzine/BD_et_figuration_narrative.html (visité le 29/06/2014).

DAYEZ, Hugues, *Le duel « Tintin »-« Spirou » : entretiens avec les auteurs de l'âge d'or de la BD belge*, Bruxelles/Paris : L. Pire/les Éd. contemporaines, 1997, 253 p.

DELPORTE, Christian, *Le dessinateur de presse : de l'artiste au journaliste*, [en ligne] mis en ligne le 21 avril 2007, URL : <http://www.caricaturesetcaricature.com/article-10460836.html>.

DELPORTE, Christian, « Dessinateurs de presse et dessin politique en France des années 1920 à la Libération », sous la direction de René Rémond, thèse de doctorat, Institut de Sciences Politiques de Paris, 1991.

DELPORTE, Christian, « Gus Bofa et le Salon de l'Araignée. 1920-1930 », dans : *Gavroche* n° 65 (septembre-octobre 1992), p. 15-19.

DELPORTE, Christian, *Les crayons de la propagande*, CNRS éditions, 1993, 223 p.

DENNI, Michel, « Aventures et mésaventures d'André Daix », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 110 (printemps 2007), p. 18-25.

- DUNCAN, Alastair, *L'art déco : encyclopédie des arts décoratifs des années vingt et trente*, trad. par Hélène TRONC, Citadelles & Mazenod, 2010, 543 p.
- DUPUIS, Dominique, *Au début était le jaune... : une histoire subjective de la bande dessinée*, Montrouge : PLG, 2005, 286 p.
- ENFERT, Renaud d' et al., *Histoire de l'École nationale supérieure des arts décoratifs, 1766-1941*, École nationale supérieure des arts décoratifs, 2004, 227 p.
- FARINOLE, Pierre, *C'était pour rire, vingt ans d'humour et de vie parisienne avec les dessinateurs humoristes*, J. Vautrain, 1953.
- FEUERHAHN, Nelly, *Traits d'impertinence : histoire et chefs-d'œuvre du dessin d'humour de 1914 à nos jours*, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Publique d'Information, 16 juin-6 septembre 1993], Somogy/Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information, 1993, 191 p.
- FEUERHAHN, Nelly, *Maurice Henry : la révolte, le rêve et le rire*, Somogy IMEC, 1997, 143 p.
- FILIPPINI, Henri et al., *Histoire de la bande dessinée en France et en Belgique : des origines à nos jours*, Grenoble : Glénat, 1979, 158 p.
- FILLIOT, Camille, « La bande dessinée au siècle de Rodolphe Töpffer : catalogue commenté des albums et feuilletons publiés à Paris et à Genève, de 1835 à 1905 », sous la direction de Jacques Dürrenmatt, thèse de doctorat, université Toulouse II Le Mirail, 2011.
- FILLIOT, Camille, « L'invitation au voyage dans les premières bandes dessinées d'expression française : une excursion dans le corpus graphique du XIX^e siècle », dans : *Neuvième art 2.0* (août 2012), [en ligne], URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article434#nh1> (visité le 29/06/2014).
- GABILLIET, Jean-Paul, *Des comics et des hommes : histoire culturelle des comic books aux États-Unis*, Nantes : Éd. du Temps, 2004, 478 p.
- GABUT, Jean-Jacques, *L'âge d'or de la BD : les journaux illustrés, 1934-1944*, Catleya éd, 2001, 188 p.
- GARNIER, François, *Le langage de l'image au Moyen âge*, le Léopard d'or, 1982.
- GARNIER-PELLE, Nicole et Maxime PRÉAUD, dir. *L'imagerie populaire française, Tome II : Images d'Epinal gravées sur bois*, Éd. de la Réunion des musées nationaux/Bibliothèque nationale de France/distrib. Seuil, 1996, 469 p.

- GERVEREAU, Laurent et Christophe PROCHASSON, dir. *Images de 1917*, [exposition, Paris, Musée d'histoire contemporaine, juin-décembre 1987], Musée d'histoire contemporaine BDIC, 1987, 207 p.
- GRAND-CARTERET, John, *Les Moeurs et la caricature en France*, 1888.
- GROENSTEEN, Thierry, dir. *Bande dessinée, récit et modernité*, [colloque « Problèmes actuels de la lecture » de Cerisy-la-Salle, 1-11 août 1987], Paris/Angoulême : Futuropolis/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1988, 173 p.
- GROENSTEEN, Thierry, « Caricature et bande dessinée dans les pages du *Rire* », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 79 (1996), p. 49-55.
- GROENSTEEN, Thierry, « Un premier bouquet de contraintes », dans : *Oupus* n° 1 (janvier 1997), p. 13-59.
- GROENSTEEN, Thierry, « Histoire de la bande dessinée muette », dans : *Neuvième art* n° 2-3 (1997- 1998).
- GROENSTEEN, Thierry, dir. *Les années Caran d'Ache*, [catalogue d'exposition, Musée de la bande dessinée, Angoulême, 21 janvier-3 mai 1998], Angoulême : Musée de la bande dessinée, 1998, 48 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Presses universitaires de France, 1999.
- GROENSTEEN, Thierry, *Astérix, Barbarella & cie : histoire de la bande dessinée d'expression française à travers les collections du Musée de la bande dessinée d'Angoulême*, Paris/Angoulême : Somogy/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 2000, 280 p.
- GROENSTEEN, Thierry, dir. *Maîtres de la bande dessinée européenne*, [exposition, Paris, BnF, 10 octobre 2000-7 janvier 2001 ; Angoulême, Centre national de la bande dessinée, 24 janvier-29 avril 2001], Bibliothèque nationale de France - Seuil, 2001, 207 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *Lignes de vie : le visage dessiné*, Saint-Egrève : Mosquito, 2003, 179 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : un objet culturel non identifié*, Angoulême : Éd. de l'An 2, 2006, 206 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *Le rire de Tintin : essai sur le comique hergéén*, Bruxelles : Moulinsart, 2006, 114 p.

- GROENSTEEN, Thierry, *La bande dessinée : son histoire et ses maîtres*, Skira Flammarion, 2009, 422 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, [catalogue d'exposition, Angoulême, Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, 4 janvier-24 avril 2011], Paris/Angoulême : Skira-Flammarion/Musée de la bande dessinée, 2010, 236 p.
- GROENSTEEN, Thierry, *Bande dessinée et narration*, Presses universitaires de France, 2011, 208 p.
- GROENSTEEN, Thierry et Benoît PEETERS, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994, 245 p.
- Humoresques* n° 1 (1983) : *Comique, dessin d'humour et bandes dessinées*.
- Humoresques* n° 3 (1992) : *L'image humoristique*.
- Humoresques* n° 10 (1999) : *L'humour graphique fin-de-siècle*.
- Humoristes* n° 5 (1925).
- KAENEL, Philippe, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880 : Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Genève : Droz, 2005, 638 p., [Première Ed. parue en 1996.]
- KUNZLE, David, *History of the comic strip, 2 : The nineteenth century*, Berkeley, (Calif.) : University of California press, 1990, 391 p.
- Le Téléphonoscope* n° 3 (mai 1999).
- LETHÈVE, Jacques, *La caricature sous la IIIe République*, L'Histoire par la presse 4, A. Colin, 1986, 220 p.
- MAIGRET, Éric et Matteo STEFANELLI, dir. *La bande dessinée : une médiaculture*, A. Colin, 2012, 271 p.
- MARIJAC, *Souvenirs de Marijac : et l'histoire de « Coq-hardi »*, Grenoble : J. Glénat, 1978, 118 p.
- MARMONNIER, Christian, *Comics vinyls : 50 ans de complicité entre la bande dessinée et la musique*, Ereme, 2009, 191 p.
- MELOT, Michel, dir. *Le Dessin d'humour : du XV^e siècle à nos jours*, avec la coll. de Joseline LEBRIGAND et Étienne DENNERY, [catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque nationale, 10 mars-23 mai 1971], Bibliothèque nationale, 1971, 168 p.

- MELOT, Michel, *L'Œil qui rit : le pouvoir comique des images*, Fribourg/Paris : Office du livre Bibliothèque des arts, 1975, 203 p.
- MOLITERNI, Claude, dir. *Histoire de la bande dessinée d'expression française*, Ivry : Éditions S.E.R.G, 1972, 135 p.
- MOLITERNI, Claude, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, P. Horay, 1980, 250 p.
- MORGAN, Harry, *Principes des littératures dessinées*, Angoulême : Éd. de l'An 2, 2003, 399 p.
- MORGAN, Harry, *Les discours sur la bande dessinée. Bilan historique. 1830-1970*, [en ligne], 2007, URL : <http://theadamantine.free.fr/univete.html>.
- MORGAN, Harry, « Formes et mythopoeia dans les littératures dessinées », sous la direction d'Annie Renonciat, thèse de doctorat, littérature française, Paris : Université Paris VII, 2008.
- MORGAN, Harry, « Les aventures de la souris trotti et de son chat stache », dans : *Neuvième art 2.0* (2012), [en ligne], dossier Calvo, URL : <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article508> (visité le 29/06/2014).
- MOUCHART, Benoît, *Michel Greg : dialogues sans bulles*, Dargaud, 1999, 167 p.
- NAVET-BOURON, Françoise, « Censure et dessin de presse en France pendant la Grande Guerre », dans : *Guerres mondiales et conflits contemporains* n° 197 (mars 2000), p. 7–19.
- PASAMONIK, Didier, *Regards croisés de la bande dessinée belge*, [catalogue d'exposition, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-arts de Belgique, 27 mars-28 juin 2009], Gand : Snoeck, 2009.
- PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit : comment lire la bande dessinée*, Casterman, 1998, 144 p., [première éd. 1991].
- PEETERS, Benoît, *Le monde d'Hergé*, Bruxelles/Paris : Casterman, 2004, 215 p., [première éd. 1982].
- PISSAVY-YVERNAULT, Christelle et Bertrand PISSAVY-YVERNAULT, « Introduction », dans : VELTER, Robert, *Spirou : l'intégrale (1938-1943)*, Dupuis, 2013.
- PREMISLER, Sylvie, « Les Frères Offenstadt, enquête sur des citoyens accablés de soupçons », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 35 (1982), p. 13–16.

- QUARESIMA, Leonardo, Laura Ester SANGALLI et Federico ZECCA, dir. *Cinema e fumetto*, [Convegno internazionale di studi sul cinema, Udine, 2008], Udine : Dipartimento di storia e tutela dei beni culturali, Università degli studi di Udine Forum, 2009, 680 p.
- RAGON, Michel, *Le dessin d'humour : histoire de la caricature et du dessin humoristique en France*, Ed. du Seuil, 1992, 186 p., [première éd. 1960].
- RATIER, Gilles, *Avant la case : histoire de la bande dessinée francophone du XX^e siècle racontée par les scénaristes*, Montrouge : PLG, 2002, 309 p.
- RENONCIAT, Annie, *La Vie et l'œuvre de J. J. Grandville*, Courbevoie : ACR éd. Vilo, 1985, 306 p.
- RENONCIAT, Annie, « Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion des histoires en images "à la française" », dans : *Neuvième Art* n° 7 (janvier 2002), p. 36–43.
- RENONCIAT, Annie, « Métamorphoses des "métamorphoses" de Grandville », dans : *L'oeil écrit : études sur des rapports entre texte et image, 1800-1940*, sous la dir. de Johnnie GRATTON et Derval CONROY, volume en l'honneur de Barbara Wright, Genève : Slatkine érudition, 2005.
- RENONCIAT, Annie, « Trésors de La Boîte à joujoux », dans : *Revue de la Bibliothèque nationale de France* n° 25 (2007), p. 72–81.
- ROBICHON, François, *Benjamin Rabier : l'homme qui fait rire les animaux*, Hoëbeke, 1993, 126 p.
- ROUVIÈRE, Nicolas, *Astérix ou La parodie des identités*, Flammarion, 2008, 337 p.
- SADOUL, Numa, « L'âge d'or de la bande dessinée belge », dans : *Phénix* n° 42 (septembre 1975), p. 39–43.
- SADOUL, Numa, *Tintin et moi : entretiens avec Hergé*, Tournai : Casterman, 2000, 253 p., [première éd. 1975].
- SEVEAU, Vincent, « Mouvements et enjeux de la reconnaissance artistique et professionnelle : une typologie des modes d'engagement en bande dessinée », sous la direction de Patrick Tacussel, thèse de doctorat, sociologie, Montpellier : Université Paul Valéry, 2013.
- SMOLDEREN, Thierry, *Naissances de la bande dessinée : de William Hogarth à Winsor McCay*, Les impressions nouvelles, 2009, 141 p.
- TRUBERT-TOLLU, Chantal, *Jean Trubert et ses amis*, Charleroi : l'Age d'or, 2005, 63 p.

VASSELIN, Martine, *Vivre des arts du dessin : France XVI^e-XVIII^e siècles*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007, 375 p.

Alain Saint-Ogan

BAUDRY, Julien, « Alain Saint-Ogan et l'univers culturel de l'enfance », sous la direction d'Annie Renonciat, mémoire de master 2, université Paris-Diderot, 2010.

BAUDRY, Julien, « La carrière d'Alain Saint-Ogan, de la presse à l'enfance », sous la direction d'Élisabeth Parinet, thèse d'école, Ecole Nationale des Chartes, 2011.

BAUDRY, Julien, « Saint-Ogan et les grands enfants : la place de l'œuvre d'Alain Saint-Ogan dans le discours historique de la SOCERLID », dans : *Comicalités. Études de culture graphique* (10 fév. 2012), URL : <http://comicalites.revues.org/578> (visité le 29/06/2014).

DAUSSIN, André, dir. *Des incunables à « Zig et Puce »*, [catalogue d'exposition, Toulouse, Bibliothèque municipale, 28 mai-4 juin 1973], Toulouse, 1973.

DÔLE, Gérard, « Alain Saint-Ogan », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 56 (1988), [Article construit à partir de l'interview de Saint-Ogan par l'auteur du 20 janvier 1970].

GLÉNAT-GUTTIN, Jacques, « Le retour de Zig et Puce... et de quelques autres », dans : *Schtroumpf : les cahiers de la bande dessinée* n° 17-18 (1972), p. 24-28.

GROENSTEEN, Thierry, « Hergé débiteur de Saint-Ogan », dans : *Neuvième art* n° 1 (janvier 1996).

GROENSTEEN, Thierry et Harry MORGAN, *L'art d'Alain Saint-Ogan*, Arles : Actes Sud, 2007, 107 p.

Haga n° 6-7 (juin-août 1973).

Hommage à Alain Saint-Ogan : Zig et Puce au XXI^e siècle, [préface de René Goscinny], Hachette, 1974, 69 p.

HORN, Pierre, « American graffiti, French style : three comic strip artists look at pre-war America », dans : *International journal of comic art* n° 1 (printemps 2001).

Le collectionneur de bandes dessinées n° 48 (1985), (pour deux articles de Dominique Petitfaux).

LEGUÈBE, Éric, « Alain Saint-Ogan », dans : *Phénix* n° 22 (1972).

- LEGUÈBE, Éric, *Alain Saint-Ogan, dessinateur de presse*, Ivry : S.E.R.G., 1974, 47 p.
- LEHIDEUX, Guy, « Alain Saint-Ogan homme de radio », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 77 (été 1995).
- PETITFAUX, Dominique, « Zig et Puce », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 49 (1986).
- PETITFAUX, Dominique, « Alain Saint-Ogan revisité », dans : *Le collectionneur de bandes dessinées* n° 77 (été 1995).
- Phénix* n° 9 (1969), (numéro spécial consacré à Saint-Ogan).
- SAINT-OGAN, Alain, *48 planches d'Alain Saint-Ogan : publiées par le créateur de « Zig et Puce » dans « La Dépêche du Midi » de 1921 à 1928 et reproduites d'après les originaux de l'auteur*, Toulouse : Amis de la bande dessinée, 1973.

Sites internet et revues en ligne

Tous ces sites internet ont été consultés, pour vérification, le 29 juin 2014. Nous référençons ici les sites et pages web qui ont fait l'objet d'une consultation régulière dans le cadre de notre thèse ou d'où nous avons tirés des articles pertinents pour notre travail, cités dans le corps du texte.

<http://www.bdoubliees.com/> : base de données recensant les contenus d'un grand nombre de revues de bande dessinée de la seconde moitié du XX^e siècle (site créé en 1999, toujours mis à jour).

<http://www.caricaturesetcaricature.com/> : site consacré à l'analyse de la caricature et du dessin d'humour..

<http://www.citebd.org/spip.php?article342> : site de la Cité Internationale de la Bande Dessinée (consultation de ressources numériques)..

<http://comicalites.revues.org/> : revue en ligne interdisciplinaire d'analyse de la bande dessinée..

<http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm> : site de l'exposition à la Bibliothèque nationale de France *Il était une fois... les contes de fées*, du 20 mars au 17 juin 2001 (consulté pour recherche d'images)..

<http://www.fabula.org> : site web de l'association Fabula (fondée en 1999) centrée sur l'articulation entre théorie et histoire littéraire..

<http://gallica.bnf.fr/> : bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France (consultation de ressources numériques)..

<http://www.gusbofa.com/> : site consacré au dessinateur Gus Bofa réalisé par Michel Lagarde et Emmanuel Pollaud-Duriand (site créé en 2002)..

<http://lambiek.net/> : encyclopédie en ligne sur la bande dessinée mondiale (site créé en 1994, toujours mis à jour)..

http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?page=blog_neufetdemi : blog de Thierry Groensteen (depuis janvier 2010)..

<http://pressibus.org/> : site de l'association Pressibus et de son fondateur Alain Beyrand. On consultera particulièrement sur sa base de données des bandes dessinées quotidiennes des années 1940-1970..

<http://strenae.revues.org/> : revue en ligne interdisciplinaire fondée par l'association Afreloce (Association Française de Recherches sur les Livres et Objets Culturels de l'Enfance) pour développer la recherche sur la culture enfantine..

<http://theadamantine.free.fr> : site d'Harry Morgan. On consultera particulièrement la partie « stripologique » consacrée à la bande dessinée, et en particulier la mise à jour permanente en ligne de la bibliographie *Le petit critique illustré* (site créé en 1997)..

Index des journaux et séries

- Achille Talon*, 293
Alfred (personnage), voir Zig et Puce
Almanach Vermot, L', 272, 436
Anti-Boche, L', 27, 473
Assiette au Beurre, L', 46, 269
Astérix le gaulois, 174, 175, 182, 464
- Babar*
personnage, 309
série, 309, 313
- Bécassine*
personnage, 83, 88, 102, 218, 256, 371, 381, 463
série, 73, 75, 80, 91, 101, 186, 252, 276, 277, 362, 364, 365, 367, 381, 461
- Belles Images, Les, 70, 96, 101, 275, 364, 370
Benjamin, 16, 69, 71, 76, 81, 87, 92, 94, 98–107, 110–114, 123, 128, 136, 138, 142, 143, 146, 160, 220–222, 231, 233, 365, 367, 389, 471, 473
- Bibi Fricotin*
série, 186, 257, 276, 291, 385
- Bicot*
personnage, 88, 216, 218, 257
série, 73, 76, 80, 96, 177, 180, 213, 214, 216, 218, 219, 223, 254, 276, 289, 293, 373, 383, 409, 452
- Cadet-Revue, 71, 72, 75, 78, 81, 87, 88, 90, 98–100, 102–106, 112, 113, 117, 142, 143, 146, 160, 203, 215, 216, 220, 230, 231, 233, 234, 236, 238, 239, 250, 255, 260, 305, 387–389, 391, 395, 411–413, 415, 430, 447, 473
- Candide, 51, 128
Charivari, Le, 38, 118, 120, 121, 250, 268, 269, 273, 292, 327, 426, 473
Chat Noir, Le, 46, 269, 331, 347
Cœurs Vaillants, 69, 99, 137, 143, 150, 157, 258, 365, 414, 459, 474
Coq Hardi, 137, 143, 144, 149, 151, 153, 473
Coup de Patte, Le, 118, 120, 121, 250, 251, 473
Cri de Paris, Le, 30, 33, 34, 57, 58, 269, 473
Cyprien et Gédéon
série, 142, 143, 234, 260
- Dani et Martinette*, 142, 143, 234, 235, 389, 413
Dépêche de Toulouse, La, 29–34, 226, 340, 473
Dimanche-Auto, 346
Dimanche-Illustré, 16, 30, 33, 36, 59, 60, 65–67, 70, 73, 75, 77–79, 87–90, 96, 105, 112, 117, 119–121, 129, 137, 138, 177, 207, 211–220, 223, 226, 228–231, 234, 238, 240, 254, 257, 259, 260, 271, 289, 291, 292, 338, 340–342, 344, 345, 348, 349, 352, 354, 373, 375, 376, 383, 386, 387, 399, 400, 402, 409, 411, 412, 415, 422, 423, 425, 427, 430, 445, 446, 451, 452, 459, 463, 473, 475
- Épatant, L', 69, 75, 149, 275, 276, 364, 366,

- 370
 Étendard égyptien, L', 23
 Excelsior, 28, 30, 206, 211, 212, 214, 473
 Excelsior-Dimanche, *voir* Dimanche-Illustré
La Famille Mirliton, 73, 213, 214, 216, 217, 223, 291, 425, 426, 452
 Figaro, Le, 38, 59, 66, 122, 135, 177
 Forces françaises, 168, 169, 205
 Forces Nouvelles, 138, 141, 170, 240, 259, 293, 430, 449, 450, 473
 France-Soir, 135, 139, 143, 260, 431–433, 451, 463, 473
 France-Soir Jeudi, 143, 145, 260
Frimousset, 39, 73, 256, 367, 373, 409
Galoche et Bitumet
 personnage, 220, 427, 429
 série, 118, 123, 220, 221, 239, 240, 317, 318, 392, 427–430, 440, 449, 451, 452
Gédéon
 personnage, 309, 312, 402
 série, 74, 80, 177, 312, 380
The Gumps, *voir* La Famille Mirliton
 Humour, L', 271, 473
 Intransigeant, L', 16, 28–34, 36, 40, 42–44, 57–59, 62, 63, 103, 104, 117, 119, 121, 122, 135, 137, 205, 208, 227–229, 237, 247, 281, 285, 340, 341, 346, 351, 352, 419, 421–423, 426, 473
 Jeudis de la Jeunesse, Les, 145, 147, 148
 Jeunesse Illustrée, La, 69, 275, 364, 381
 Journal, Le, 29, 38, 59, 220, 424, 425
 Journal des Deux mondes, Le, 56
 Journal Lumineux, Le, 31, 32, 227, 473
 Journal de Mickey, Le, 69, 70, 99, 101, 109, 431
 Journal, Mon, 275, 364
 Journal de Spirou, Le, 153, 182
 Journal de Tintin, Le, 153, 158, 182, 189, 190
 Journal de Toto, Le, 73, 160, 219
Manou et la petite fée, 138, 143, 222, 223, 235, 302, 413
 Matin, Le, 25, 27, 29, 39–41, 43, 56, 57, 70, 71, 75, 77, 79, 89, 120, 122, 129, 135, 215, 220, 230, 260, 307, 308, 313, 376, 408, 411, 459, 473
 Meuse, La, 29, 30, 33, 34, 70, 228, 231, 337, 353, 473
Mickey
 personnage, 76, 83, 84, 257, 309, 310, 463
 série, 73, 74, 76, 79, 80, 84, 121, 137, 180, 309, 340, 369, 373, 384, 421, 452
Mique et Trac
 série, 66, 231, 233, 288, 289, 295, 371, 394, 422
Mitou et Toti
 personnage, 72, 81, 97, 105, 148, 169, 205, 234, 235, 255–257, 302, 387–390, 475
 série, 65, 71, 72, 79, 81–83, 87, 90, 97, 105, 143, 147, 148, 205, 216, 230, 231, 234–237, 252, 302–306, 318, 386–390, 412
Monsieur Poche
 personnage, 88, 138, 147, 169, 238, 250, 259, 291–293, 376, 384
 série, 71, 75, 77, 78, 105, 138, 147, 177, 218, 237–239, 291, 293, 308, 314, 317, 318, 357, 376, 377, 382, 384, 392, 402, 414, 430, 436, 449–451, 461
Monsieur Touratour
 personnage, 222, 259, 429, 431, 437
 série, 118, 138, 237, 238, 429, 430, 436, 438, 449
Mutt and Jeff, 340, 421
Nizette et Jobinet, 143, 234, 260, 302, 318

- Oréal Humoristique, L', 31, 351, 473
- Parisien Libéré, Le, 12, 117, 118, 135, 139–141, 165, 171, 177, 179, 188–191, 259, 282, 318, 417, 419, 429, 432, 449, 452, 473
- Pèle-Mêle, Le, 56, 71, 150, 210, 269, 312, 473
- Petit Journal, Le, 29, 30, 33, 39, 40, 43, 44, 52, 57, 70, 73, 118–122, 135, 139, 209, 210, 225, 227, 229, 271, 343, 423, 437, 448, 473
- Petit Monde, Le, 94–96, 101
- Petit Parisien, Le, 29–34, 36–40, 42–44, 63, 70, 73, 79, 116, 117, 120–122, 135, 137, 139, 211, 212, 226, 228, 229, 232, 237–239, 271, 280, 286, 338–340, 342, 344, 348, 421, 424, 425, 445, 452, 471, 473
- Le Petit Poucet (personnage), 83, 95
- Phénix, 11, 54, 178, 181–183, 186, 188
- Les Pieds Nickelés*
personnage, 218
série, 75, 177, 252, 257, 276, 365, 366, 381, 446, 461
- Pilote, 153, 178, 419, 463, 464
- Potage*
personnage, 138, 429, 430, 437, 440, 442, 443
série, 118, 123, 128, 221, 237, 429, 430, 436–438, 440–443, 449–452, 461
- Princesse Irmine*, 219, 220, 233, 239, 240, 318, 392, 427, 428, 430, 438, 440, 444–446, 449, 451, 457
- Le professeur Nimbus*, 76, 424, 425, 428, 431, 462
- Prosper l'ours*
personnage, 85, 89, 255
série, 65, 70, 71, 73, 75, 77–80, 89, 97, 117, 129, 143, 148, 177, 215, 216, 220, 230, 232, 233, 235, 257, 293, 302, 307–312, 314, 318, 345, 376, 377, 387, 402, 403, 407–410, 412–414, 429, 442, 447, 457, 459, 461
- Punch, 211, 213, 327, 349
- Quinze ans (radio), 106
- Le Rayon mystérieux*, 71, 72, 316, 391–393, 395–399, 405, 409, 410, 412, 414, 415, 444, 445
- Ric et Rac, 73, 118, 120, 123, 128, 137, 138, 211, 214, 219–222, 240, 318, 427–430, 436, 437, 446, 449, 451, 452, 473
- Rire, Le, 30, 35, 38, 46, 57, 150, 243, 269, 311, 312, 331, 332, 347, 348, 473
- Robinson, 69, 109, 425
- Semaine de Suzette, La, 66, 69, 71, 75, 137, 150, 231, 254, 276, 288, 289, 291, 364, 365, 370, 371, 374, 381, 411, 459, 473
- Spirou*
personnage, 83, 219, 293
série, 293, 295, 362, 382, 461
- Tienette fait du cinéma*, 66, 254, 289, 298, 299, 318, 371, 373, 410, 414
- Tintin*
personnage, 83, 175, 177, 232, 256, 354
série, 75, 177, 232, 262, 295, 362, 365, 382, 400, 409, 461
- Toui-Toui*, 71, 233, 236, 306
- Tour à Tour, 118, 138, 214, 222, 429, 430, 437, 473
- Trac et Boum*
personnage, 233, 258
série, 65, 71, 75, 76, 105, 107, 128, 143, 145, 148, 233, 234, 236, 237, 258, 293–295, 302–307, 313, 314, 382, 384, 394, 402, 405, 413, 414, 438, 450
- La Vache qui rit au paradis des animaux*, 147, 148, 260, 414, 442, 458

Vie catholique illustrée, La, 142, 143, 260, 473

Zig et Puce

disques, 87

film, 84, 148

nouvelle série (Greg), 190, 459

personnage (Alfred), 60, 61, 84, 88, 89, 145, 148, 169, 170, 179, 183, 188, 207, 208, 215, 222, 232, 233, 235, 295, 298, 308, 383, 404

personnages, 61, 79, 83, 84, 88, 89, 97, 105, 147, 169, 170, 217, 220, 251, 255, 256, 258, 290, 297, 299, 308, 375, 376, 378, 385, 390, 392, 393, 397, 400–404

pièce, 96–98, 216

radio-feuilleton, 147

série, 11, 16, 35, 59, 60, 65–67, 70, 71, 75–80, 87–90, 92, 96–98, 102, 105, 107, 117, 120, 129, 143–145, 147, 148, 160, 171, 176–179, 182, 183, 186–188, 207, 208, 214–218, 221, 230–233, 235–237, 240, 251, 254–258, 288–291, 293–297, 299, 307, 317, 348, 354, 369, 370, 373–377, 382–387, 390–393, 396–402, 404, 405, 407–410, 413–415, 422, 425, 429, 438, 441–443, 445–448, 452, 457, 459–461

Zig et Puce, 143, 144

Zorro, 143–145, 148, 169, 260, 402, 473

Index des noms de personnes

- ALAIN Yvon, 146, 148
ALDEBERT, 162, 222, 259
ARRIGON Mme, *voir* GENESTOUX Magdeleine du
Association professionnelle des dessinateurs parlementaires, 50–53, 55, 62, 63, 125, 126
- BAILBY Léon, 34, 119
BAILLE Hervé, 34, 62, 124, 454
BALDOUI Jean, 27, 58
BATEMAN Henry Mayo, 213, 298, 349
BENOÎT Pierre, 392, 393
BERT-MALET (alias de Bertrand Saint-Ogan, frère d'Alain), 103, 106
BETHLÉEM Louis (abbé), 168, 169, 204, 254, 368
BIB, 51, 252, 272
Bibliothèque nationale de France (BnF), 170, 171
BIZET René, 62
BLANCKEMAN René, 147, 235, 260
BOFA Gus, 35, 36, 49, 51–53, 58, 123, 244, 462
BOUTET DE MONVEL Louis-Maurice, 253, 256
BOYER Maurice, *voir* MORISS
BOZZ, *voir* Rob-Vel
BRANNER Martin, 73, 213, 216, 217, 219, 254, 257, 276, 293, 383, 452
BRIVOT Arsène, 74
BRUNHOFF Jean de, 75, 309
- BUISSON Ferdinand, 93, 253
- CALVO Edmond-François, 153, 257
CARAN D'ACHE (pseudonyme d'Emmanuel Poiré), 243, 253, 270, 277, 295, 330–332, 342, 347, 348, 366, 380, 421, 455
CARTIER Roger, 213, 217
CAVANNA François, 171
CAZANAVE Raymond, 101, 153
Centre d'étude des littératures d'expression graphique, 180, 181
CHAM, 269, 270, 277, 290, 292, 327, 451
CHANCEREL Léon, 93, 95
CHAPELLE Jean, 136, 143, 144
CHRISTOPHE (pseudonyme de Georges Colomb), 74, 95, 96, 102, 106, 175, 185, 275–279, 287, 290, 295, 314, 348, 364, 366, 368, 381, 384, 405
COLOMB Georges, *voir* Christophe
Columbia (disques), 87, 95
Commission de surveillance et de contrôle des publications destinées à la jeunesse, 136, 143, 155–159, 167–169, 171, 172, 184, 189, 368
COPPET Yvonne de, 67, 98
COUPERIE Pierre, 11, 180–182, 184–188, 246, 247
- DAIX André (pseudonyme d'André Delachanal), 76, 419, 424, 425, 428, 452, 462
DALTEN Jean, 146, 147
DAN Bob, *voir* DANSLER Robert

- DANSLER Robert, 150, 151, 153–156, 158, 159, 161, 162
 Dargaud (éditions), 74, 158
 DAUMIER Honoré, 266, 268, 270, 273, 277
 DAVET Jules, 114, 115
 DELAW Georges, 243, 253
 DENISANE Bernard, *voir* Jabon
 DESCAVES Pierre, 59, 106, 112, 190
 DHARM, 27, 34, 62
 DISNEY Walt, 76, 83–86, 257, 309, 369
 DOUAY Michel, 140, 432
 DUBOUT Albert, 128, 171, 241, 252, 272, 286, 462
 DUCRAY Camille, 59, 87, 88, 106, 112, 154, 214, 384, 422, 446
 DUPUY famille, 34, 73, 77, 211, 212, 219
 École Nationale des Arts Décoratifs de Paris, 27, 58, 114, 283
 Édition Sociale Française, 75, 76, 105, 143
 EFFEL Jean, 128, 259, 282, 452
 ERIK (pseudonyme d'André René Jolly), 70, 101, 106, 153, 183, 257
 FAIVRE Abel, 45–49, 124, 128, 153, 270, 332
 FAIZANT Jacques, 162, 166, 259
 FAUCHER Paul, 261
 Fédération nationale des artistes dessinateurs et créateurs, 162–164
 FERJAC Pol, 51, 139, 140
 Fleurus (presse), 142
 FORAIN
 Jean-Louis, 45, 47–49, 62, 124, 244, 332
 Jean-Loup, 62
 FORGUE Jean, 139
 FORTON Louis, 183, 186, 257, 258, 276, 291, 366, 381, 385, 461
 FOY André, 34, 62
 FRANC-NOHAIN (pseudonyme de Maurice-Etienne Legrand), 102
 FRANÇOIS Édouard, 11, 181, 182, 184, 186
 FRONVAL Georges, 104, 389
 GALLAND André, 109, 124, 125, 152, 153, 155, 156, 158, 159, 161–163, 165, 169
 GALOPIN Arnoul, 215, 290, 291, 392, 393
 GASSIER Henri, 50, 51, 53, 125, 128, 244, 452, 462
 Gautier-Languereau (éditions), 66, 69, 75, 80, 137, 364, 365, 384
 GAVARNI Paul, 268, 270
 GENESTOUX Magdeleine du (aussi connue comme Mme Arrigon), 76, 91, 96, 98, 103
 GILLAIN Joseph, *voir* Jijé
 GRANDVILLE Jean-Jacques, 268, 269, 303, 310–312
 GREG (pseudonyme de Michel Regnier), 176, 179, 190, 293, 459, 460
 G.RI (pseudonyme de Victor Mousselet), 381
 GUÉRIN Raoul, 62, 241, 428
 GUILLAUME Albert, 45, 54, 128, 244, 270, 356
 Hachette (librairie), 67, 74–81, 95, 97, 98, 145, 148, 177, 179, 201, 205, 206, 215, 230, 232, 234, 235, 308, 364, 369, 384, 386–388, 391, 428, 472
 HELLÉ André, 253, 262
 HÉMARD Joseph, 54, 124, 244, 245, 270, 272
 HENRY Maurice, 177, 282
 HERGÉ (pseudonyme de Georges Remi), 75, 176, 179, 182, 187, 232, 241, 262, 296, 382, 409, 414, 460, 461
 HERMANT Abel, 59, 101
 HUMBLE Pierre, 81, 89, 93–98, 101, 102, 206
 IESSEL Manon, 73
 IRIBE Paul, 51, 244, 245, 247, 251
 JABOUNE, *voir* NOHAIN Jean
 JIJÉ (pseudonyme de Joseph Gillain), 176, 182, 262, 460
 JUVEN Félix, 46, 47
 KÉROUL Maurice, 214, 219, 444, 446

- LAFAYE Lucien, 60, 170
LANEL Luc, 58
LANG Georges, 94, 101
LAURY Marc, 103, 389
LEFEBVRE Michel (pseudonyme d'Alain Saint-Ogan), 103, 238, 250
LEGUÈBE Eric, 13, 55, 140, 179, 187, 188
LELEUX Armand, 27, 58, 60, 98
LENÔTRE Thérèse, 81, 89, 96–98, 102, 103, 106, 112, 206
LE RALLIC Etienne, 71, 150–154, 159, 161, 370, 461
LIQUOIS Auguste, 70, 149–157, 159–162, 461
LORIOUX Félix, 75, 76
- MANSUIS Marcelle, 103, 389
MARIJAC (pseudonyme de Jacques Dumas), 70, 136, 137, 143, 144, 150–154, 160, 176, 183, 257, 461
MAT (pseudonyme de Marcel Turlin), 70, 73, 152, 153, 176, 220, 257, 454, 461
MÉGUIN Henry, 59, 422
MOISAN, 140, 432
MONNIER Henry, 46, 266, 268, 291, 292
MONTGON Adhémar de, 81, 95, 96, 103, 106, 111, 142
MORIN Henry, 289
MORISS (pseudonyme de Maurice Boyer), 95, 98, 103, 238, 244
MOSE, 177, 262, 266, 282, 358
Mouvement Républicain Populaire (MRP), 138, 170, 430, 458
- NEUMONT Maurice, 45–47
NICOLE Jean-François, 105, 106, 110
NOHAIN Jean (aussi connu comme Jaboune), 39, 69, 73, 87, 91, 94, 96, 98–103, 105, 106, 113, 114, 138, 142, 146, 154, 222, 256, 367, 373, 457
- OFFENSTADT frères, 69, 70, 168, 275, 349, 364, 370
- O'GALOP (pseudonyme de Marius Rossillon), 85, 277
OMRY Georges, 381
Opera Mundi, 69, 70, 73, 76, 138, 152, 153, 168, 175, 203, 204, 367, 431, 452
Ovomaltine, 71, 72, 81, 82, 90, 97, 100, 148, 205, 234, 255, 387, 458
- PÉCOUD André, 75
PEDRO, 34, 62
PELLERIN René, *voir* Pellos
PELLOS (pseudonyme de René Pellerin), 124, 176, 182, 183, 257, 454, 461, 462
PERRAULT Charles, 87, 303, 304, 306
PETERS Arlette, 145–147, 235
PIHAN Jean (abbé), 143, 157
PINCHON Joseph-Porphyre, 39, 73, 75, 80, 96, 101–103, 106, 153, 165, 183, 256, 365, 367, 373, 381, 384, 405, 409
POIRET Paul, 247, 248, 254
POULBOT Francisque, 28, 35, 45, 54, 55, 102, 106, 208
- RABIER Benjamin, 35, 54, 58, 66, 74, 80, 85, 91, 147, 148, 177, 207, 238, 253, 257, 277, 287–289, 309, 311, 312, 314, 365, 366, 371, 380, 405, 461
Radio-Luxembourg, 87, 147, 235
RAYNAUD Claude, 171
RENOUARD Paul, 283
REVAL André, 104, 106, 110, 142, 146, 283
ROBIDA Albert, 269, 270, 290, 291, 366, 392
ROB-VEL (pseudonyme de Robert Velter), 73, 160, 219, 424, 425, 452
ROSNY AÎNÉ J-H (pseudonyme de Joseph Henri Boex), 392
- SAINDERICHIN
Pierre, 104, 168, 169
Sven, 103, 104, 142, 146, 168
- SAINT-JAN Claude, *voir* SAINT-OGAN
SAINT-OGAN Claude

- Claude (alias Claude Saint-Jan), 13
Lefebvre, 13, 23, 58
- SAINT-OGAN
Bertrand, *voir* Bert-Malet
- Salon des Humoristes, 46–53, 57, 60, 61, 123–126, 128, 153, 207, 241, 253, 472
- SAUVAYRE Maurice, 27, 34, 52, 62, 103, 241
- Société des Humoristes (SdH), 46–48, 53, 60–62, 123–127, 150, 151, 161, 291
- Syndicat des dessinateurs de journaux, 125–127, 150, 151, 154, 163, 164
- Syndicat des dessinateurs de journaux pour enfants, 149–165, 173, 189, 192
- SÉGUR Sophie Rostopchine, comtesse de , 76, 83, 95, 380
- SENNEP Jean, 33, 50, 51, 53, 55, 125, 128, 244, 251, 252, 286, 452, 462
- Société civile d'étude et de recherche des littératures dessinées, 179–190
- Société Parisienne d'Édition, 69, 99, 142, 150, 220, 257, 364, 365, 367
- Stock(éditions), 93, 177, 179, 182, 474
- STONKUS Aleksas, 424, 425, 428, 434, 452
- SURCHAMP Alex, 59, 104, 106, 112, 127
- THEUNISSEN André, 58, 114
- TÖPFFER Rodolphe, 185, 277, 290, 327, 329, 342, 363, 380, 425, 426
- Théâtre du Petit Monde (TPM), 67, 81, 89, 92–98, 101–103, 146, 216, 310
- TRUBERT Jean, 81, 150, 151, 154, 156, 161, 162, 164, 165, 460
- TRUCY Serge, 106
- TURLIN Marcel, *voir* Mat
- UDERZO Albert, 151, 174, 179, 182
- Union des artistes dessinateurs français (UADF), 125–127, 150, 151, 155, 158, 159, 161–166, 189
- VERNE Jules, 74, 290, 300, 302, 307, 380, 392
- VERRIER Claude, 106
- WELLS Herbert George, 213, 216, 307, 392, 443
- WILLETTE Adolphe, 28, 45, 54, 244, 269, 330, 331, 347
- WINKLER Paul, 69, 70, 73, 136, 142, 157, 367, 431