

Frédéric Paques

Historien de l'art diplômé de l'Université de Liège
Doctorant

fredpaques@ulg.ac.be

Caprice-Revue Avant la norme

Une bande dessinée belge au XIX^e siècle ?

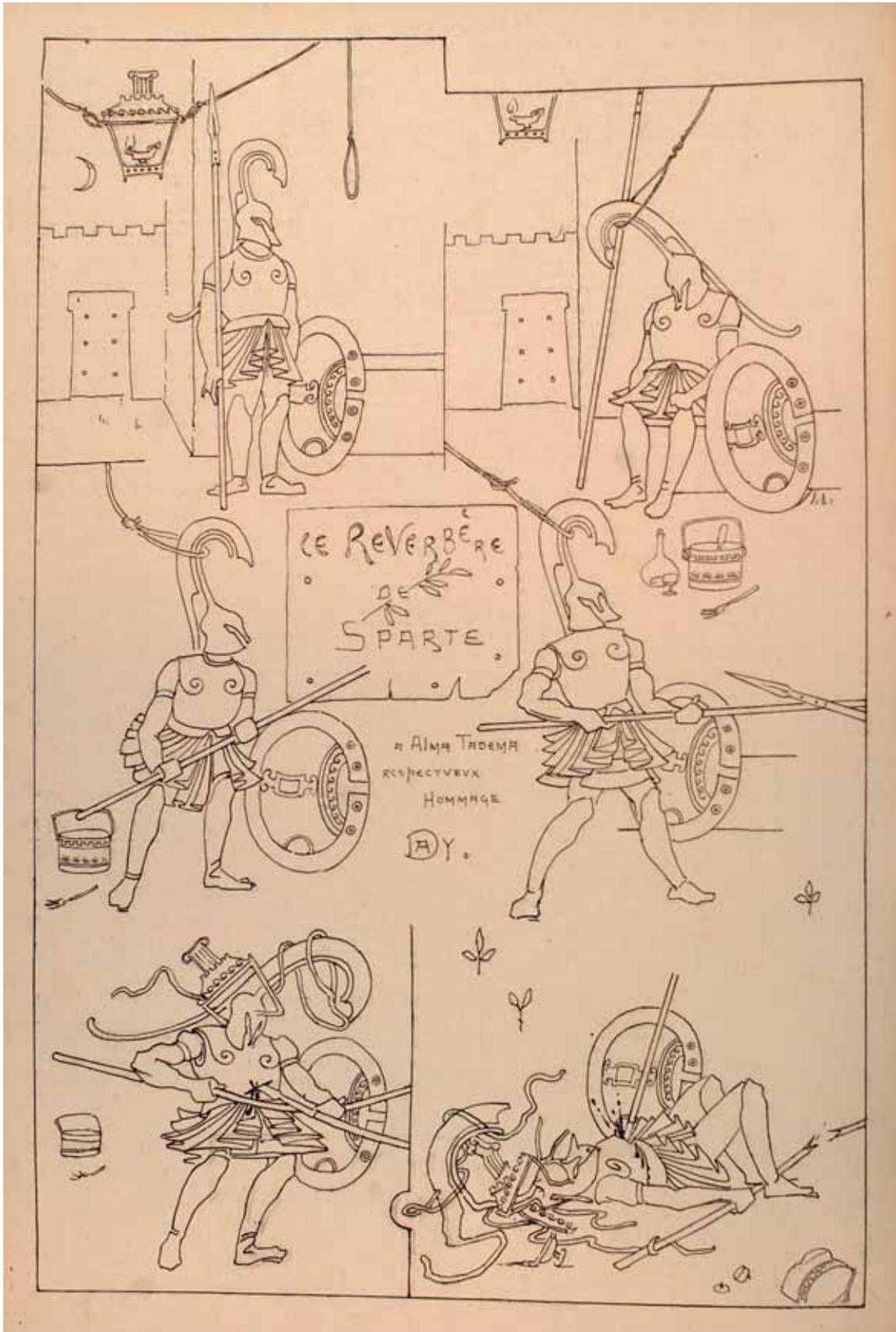
Les livres d'histoire de la bande dessinée, du moins ceux qui en ont une vision suffisamment large ⁽¹⁾, attribuent généralement le rôle d'inventeur à Rodolphe Töpffer, auteur d'histoires en estampes. Son premier manuscrit de *Mr Vieux Bois* date de 1827, et sa première publication, *M. Jabot*, de 1835. Si l'on souhaite s'intéresser à l'histoire du médium en Belgique, la quasi totalité des ouvrages existants la font apparaître avec Tintin en 1929 ⁽²⁾. Entre les deux dates, donc sur presque un siècle, quelques véritables livres en bande dessinée (pour ne pas dire « albums ») sont publiés, comme ceux de Töpffer, Cham (*M. Lajaunisse*, 1839) ou Gustave Doré (*Histoire pittoresque, dramatique et caricaturale de la Sainte Russie*, 1854). Dans ce même laps de temps naît et se développe dans la presse de tous les pays occidentaux (de l'Espagne à la Suède et aux États-Unis) une tradition d'histoires courtes séquentielles. Près de cent ans, donc, qui ont vu défiler déjà de grands noms (Caran d'Ache, Busch, Dirks, McCay, Feininger, Forton et bien d'autres), toute une production que n'ont pu ignorer (tous) les lecteurs belges du XIX^e siècle, et donc qui n'a pu manquer d'influencer les artistes du cru. Pourtant, très peu d'ouvrages d'histoire parlent de la bande dessinée belge de cette époque ⁽³⁾, de rares spécialistes connaissent *Le déluge à Bruxelles*, de Richard de Querelles [1843 ⁽⁴⁾], les *Mannekensbladen* des imprimeries Brepols en Flandre, les feuilles populaires de Phobel (Phototypie Belge) à Bruxelles et de l'imprimeur Gordinne en Wallonie ⁽⁵⁾. Si cet article ne réparera pas ces lacunes, il va jeter une éclairage sur une initiative intéressante de cette époque.

Caprice-revue, une aventure originale

Une expérience éditoriale très courte, rarement évoquée, jamais dans une perspective d'histoire de la bande dessinée, a lieu à Liège à la fin du XIX^e siècle, en 1887 et 1888. La Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège en possède la collection complète. Sous le titre

de *Caprice-revue* paraît un hebdomadaire artistique de 8 pages, où les poèmes, les nouvelles et les billets d'humeur côtoient des critiques artistiques et théâtrales et des chroniques mondaines. Georges Marc, puis Maurice Sivilie, alors co-directeur de la revue littéraire *La Wallonie*, en sont les rédacteurs en chef successifs. Ces publications étaient illustrées par de jeunes artistes de la maison Bénard, fondateur de la revue et imprimeur actif, notamment dans la production d'affiches lithographiées, qui firent sa réputation. Les débuts du journal coïncident d'ailleurs avec la fondation de l'imprimerie. *Caprice-revue* voit le jour cinq années après les premiers numéros du *Chat Noir*, et en est directement inspiré, comme le prouvent quelques pages d'un certain John Track faisant directement référence au célèbre cabaret, ainsi qu'au *Pierrot* d'Adolphe Willette ⁽⁶⁾. Des textes issus de la revue parisienne y sont parfois reproduits, par exemple un billet d'Alphonse Allais dans le premier numéro.

Sur un peu plus d'une année (65 semaines), presque la moitié des numéros sont agrémentés d'une planche de bande dessinée en quatrième de couverture (28 exactement, en comptant une série de croquis narrativement très limités). Ces histoires en images dégagent parfois un certain manque de maturité graphique. Et pour cause : si les noms des auteurs sont ceux des gloires de l'affiche liégeoise une dizaine d'années plus tard, ils n'en sont alors qu'à leurs balbutiements. Armand Rassenfosse et Auguste Donnay ont vingt-cinq ans, Ernest Marneffe (?) vingt-et-un et Émile Berchmans à peine vingt. Pourquoi alors parler de ce qui ne serait en somme qu'un non-événement ? Tout simplement parce que la qualité du travail nous renvoie aux questionnements les plus modernes sur la bande dessinée, tant au point de vue du traitement graphique, d'une désinvolture dynamique et expressive, que du scénario, parfois réduit à sa plus simple expression, ou demandant un véritable effort de compréhension de la part du lecteur ⁽⁸⁾. Ici on peut se passer de cases, là les textes se mêlent aux dessins, on ne se soucie guère de cohérence ni de finition. Les artistes semblent réellement jouer, s'amuser avec une matière qui leur est, pour certains, peu familière. Nous sommes ici en des temps où l'artiste de bande dessinée n'est pas encore engoncé dans des carcans graphiques et scénaristiques. La philosophie qui se dégage rappelle d'ailleurs plus celle des fanzines actuels, que d'un travail « professionnel ». Le résultat n'en est pas moins souvent convaincant. C'est ce que nous allons tenter de montrer dans les lignes suivantes.



Auguste DONNAY, *Le Réverbère de Sparte*, *Caprice-Revue* du 28 avril 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.

Auguste Donnay : fantaisie et désinvolture

C'est par les créations d'Auguste Donnay que nous allons commencer. Ses planches témoignent d'une grande imagination et d'une maîtrise quasi instinctive du langage BD, même si elles sont parfois excessivement verbeuses. Peintre décorateur la journée et étudiant aux cours de l'Académie des Beaux-Arts en soirée, Donnay a gagné lors de sa dernière année de formation un voyage d'études à Paris d'avril à août 1887. Il est dans une période de questionnement face à son art, très attiré par le mouvement symboliste, mais troublé par l'écart entre les peintres qu'il admire à Paris et les préceptes enseignés par sa formation. C'est à peine un mois après son retour qu'il va réaliser sa première planche pour *Caprice-Revue*. Trois feuilles seulement sont signées du monogramme de Donnay, une quatrième est attestée de sa main. Une autre lui est dédiée, vraisemblablement monogrammée par Louis Moreels (1858-1930 ?), artiste liégeois ayant sombré depuis dans l'oubli. Une dernière enfin est difficile à attribuer : Moreels ou Donnay ? Toujours est-il que cette planche, *La force prime le droit*, est une des meilleures de l'ensemble.

Parmi les trois planches signées, la première est chronologiquement *Le Réverbère de Sparte* (28 avril 1888). On peut facilement voir ici une critique du célèbre peintre pompier. Ses détracteurs lui reprochaient de ne représenter dans ses toiles censément historiques qu'une Angleterre victorienne sous des oripeaux antiques. Nul n'est étonné donc de voir l'hoplite se prendre le casque dans le cordon d'un réverbère néoclassique. On peut voir ici le sens de la synthèse de l'artiste, atteignant la ligne claire tout en stylisant les formes de manière ludique (il suffit de voir le pique-nique devant le soldat). Le déroulement de la scène est parfaitement découpé : vue d'ensemble – le casque accroche la corde – un bruit met la sentinelle en éveil – la corde se tend – le réverbère l'assomme – il gît sur le sol, son vase brisé en avant-plan. Les contours des cases sont à peine esquissés, la séparation entre les deux dernières scènes – une ligne verticale qui se déforme pour éviter le cimier du casque – étant le seul élément approximatif de l'ensemble. Cette première planche signée contraste avec les autres de Donnay par sa simplicité, son sens de l'économie, et sa parfaite finition. À tel point que ces éléments tendraient à faire douter de la paternité de l'artiste.

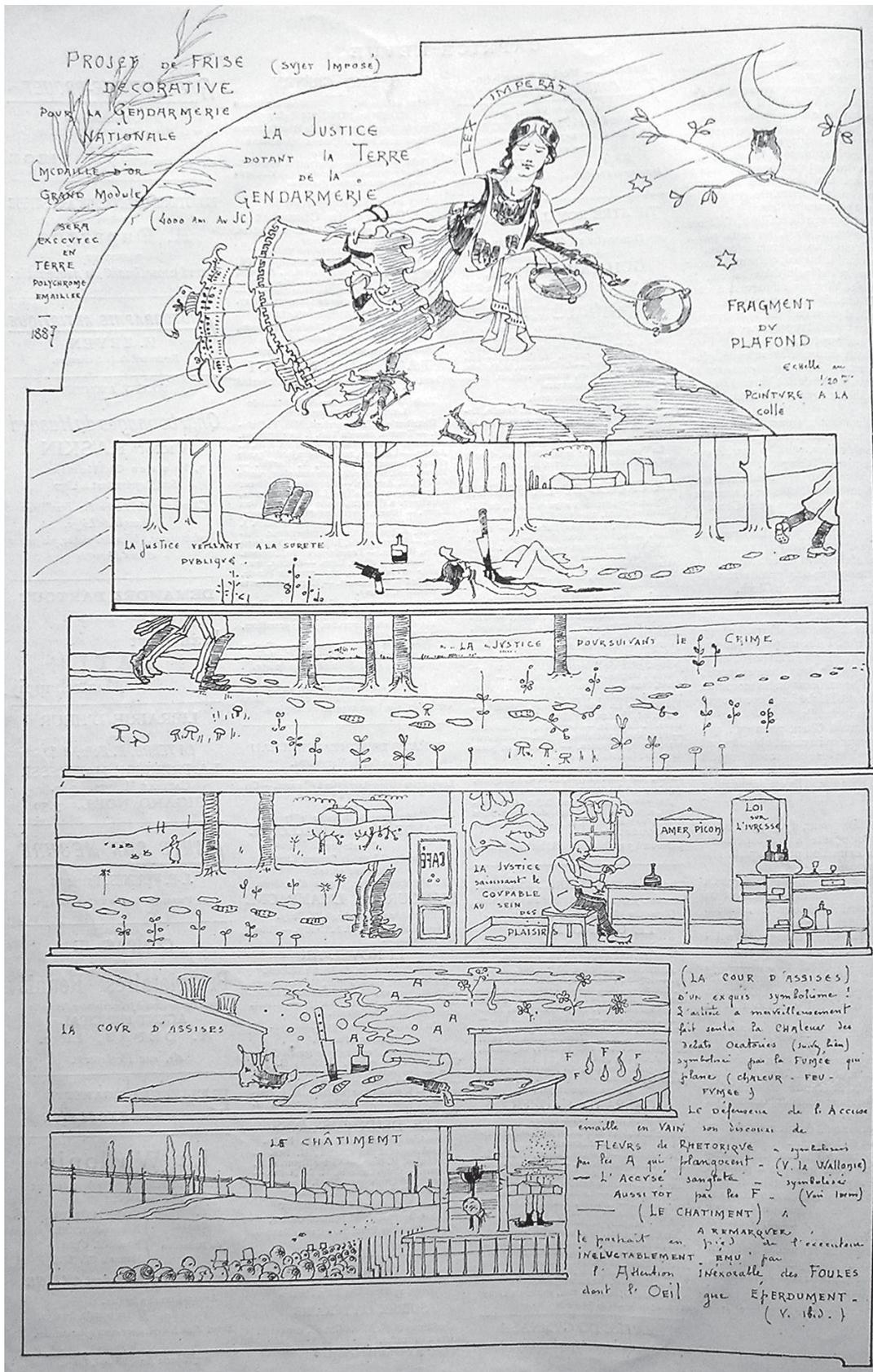
La sincère et véridique histoire de l'invalidé à la tête de bois (19 août 1888) est la seconde planche clairement monogrammée ADY. Quatre dessins se superposent et sont littéralement envahis par un texte cursif très bavard. Cette histoire est très librement inspirée du conte d'Eugène Mouton (1857) ayant eu un grand succès à l'époque. Le ton est libre et irrévérencieux, bien que plus absurde qu'agressif. Des idées républicaines bien liégeoises affluent : l'invalidé possède « pour le dimanche et le jour de l'an une tête fleur-de-lysée ». Il perd la tête lors d'une dispute avec un marchand de ballons. « Caprice-Revue étant une feuille fort lue d'où la politique est exclue ne peut donner la version de cette conversation... ». Toujours est-il que l'invalidé se retrouve « livide, obligé dès lors de porter perpétuellement cette Tête Fleur-de-Lysée ! » Le défaut principal de cette planche est son texte trop abondant et presque illisible. La composition verticale est

harmonieuse : la présence du marchand de ballons en haut à droite et de la tête s'envolant du même côté, de même que le décalage de la dernière image équilibrent l'ensemble.

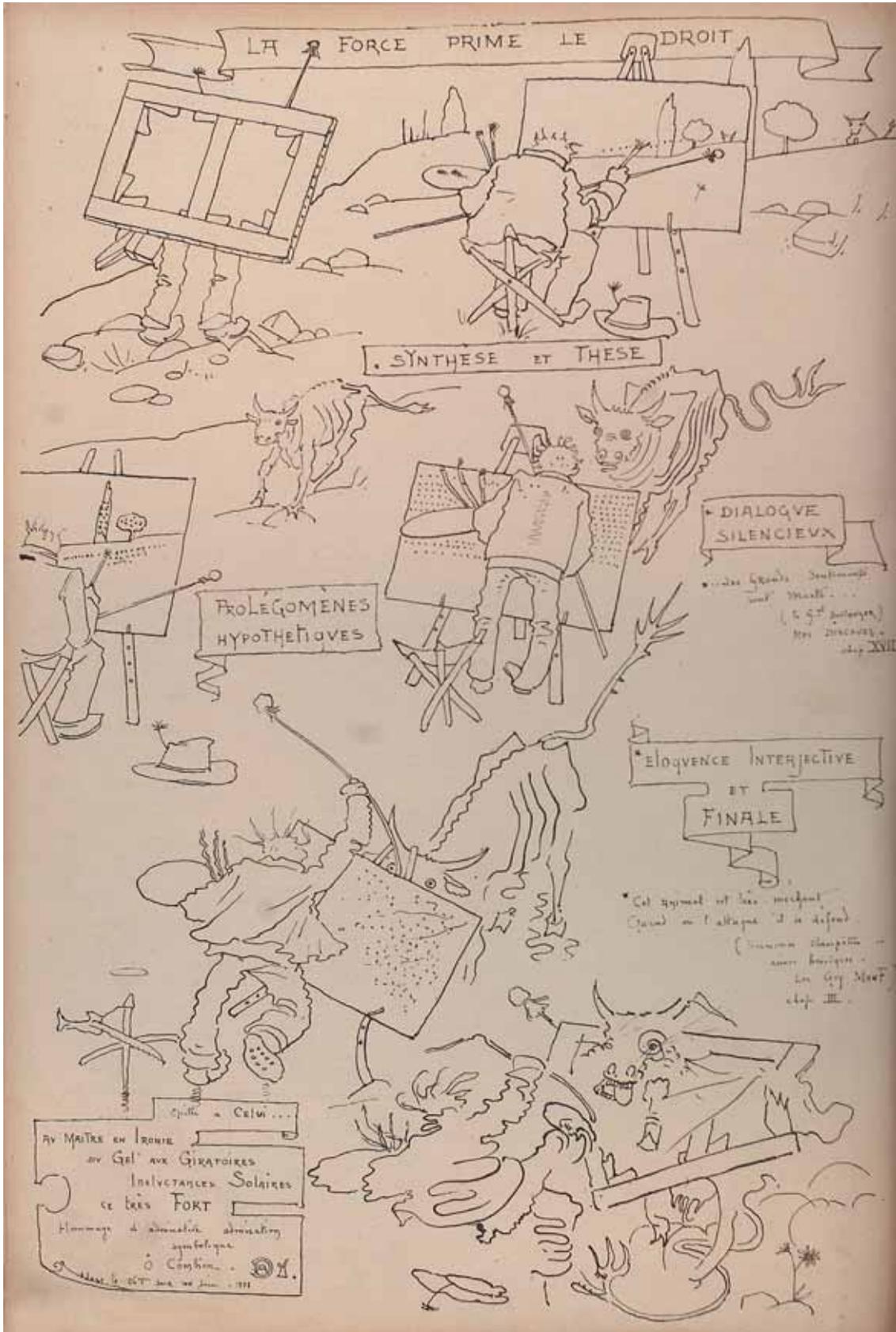
La dernière planche signée s'intitule *La taille fine ou l'invention du campinaire*⁽⁹⁾ (8 septembre 1888). Dans un découpage serré qui s'apparente au dessin d'animation, nous voyons une poupée serrer autour de sa taille un cordon afin d'affiner sa silhouette. Elle serre tant qu'elle finit par se couper en deux, la moitié supérieure de la femme devenant ensuite une toupie. Ici pas de cases et une mise en page plus que relâchée. L'image est commentée d'intempestifs « et puis... » ou de redondance par rapport au dessin « ceci est une fée », « et ceci aussi », « Et puis... c'est tout... et si vous n'avez pas compris... tant pis pour vous ». Le passage formel est habilement réalisé. Donnay joue ici avec les formes, dans une métamorphose qui égratigne les « petites Liégeoises » victimes de la mode. Ces scènes de transformation de personnes en objets et d'objets en personnes, avec une portée morale, sont relativement fréquentes dans les années 1880, et donnent parfois lieu à de véritables tours de force graphiques⁽¹⁰⁾.

La Justice dotant la terre de la Gendarmerie (17 décembre 1887) n'est pas signée, mais Jacques Parisse l'attribue à Donnay⁽¹¹⁾, ce qui nous semble évident si l'on compare le style avec celui de *L'invalidé à la tête de bois*, beaucoup moins au regard du *Réverbère de Sparte*. L'auteur s'y moque-t-il du symbolisme, qui influencera profondément la suite de sa carrière, ou simplement des allégories pompeuses chères aux grandes institutions ? Le ton est ironique, les bandeaux de la composition s'enchaînent de manière astucieuse : la gendarmerie, jamais figurée entièrement, apparaît « en pièces détachées » d'une case à l'autre : seule la tête apparaît lorsqu'elle veille, les pieds lorsqu'elle poursuit le coupable, les mains lorsqu'elle s'en saisit. Le passage entre la première et la deuxième case (têtes et jambes) laisse imaginer entre les deux le reste du corps. L'artiste a véritablement réfléchi à une manière originale de découper et mettre en page l'action. Il ose de plus mêler signes écrits et dessin, attribuant ainsi à ce dernier une fonction de signe, symbolique. Les petits « A » qui flottent dans la cour d'assise sont ainsi les « fleurs de rhétorique » qui émaillent le plaidoyer de la défense. Enfin les têtes de la foule contemplant « le châtiment » dans la dernière case sont réduites à d'énormes yeux, dans une synecdoque graphique saisissante.

Enfin, *La force prime le droit* (30 juin 1888) peut difficilement être attribué à Donnay, mais un doute persiste. La présence du monogramme caractéristique de l'artiste est un élément troublant. La disposition des dessins, l'emploi de phylactères pseudo-médiévaux (sortes de bandes déroulées à la manière d'oriflammes ou de parchemins), les commentaires ampoulés et absurdes ainsi que certains détails du dessin font penser à une autre page, de moindre qualité : *Aventure incroyable d'un noble général* (14 juillet 1888), elle aussi dédiée à Donnay, mais monogrammée « LMS ». Serait-ce Louis Moreels, peintre « de paysages, d'intérieurs et de figures »⁽¹²⁾ né à Liège en 1858, dont on sait qu'il a illustré au moins un livre de Maurice Sivilie ? L'affaire se complique encore un peu si l'on compare avec le *Réverbère de Sparte*, dont le style se rapproche plus de *La force prime le droit* que des autres planches de Donnay. Toujours est-il que cette page est un des sommets de la revue. Ironisant sur le mouvement pointilliste, on y voit un peintre d'après nature se faire déborder par son



Auguste DONNAY, *La Justice dotant la terre de la Gendarmerie*, *Caprice-Revue* du 17 décembre 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.

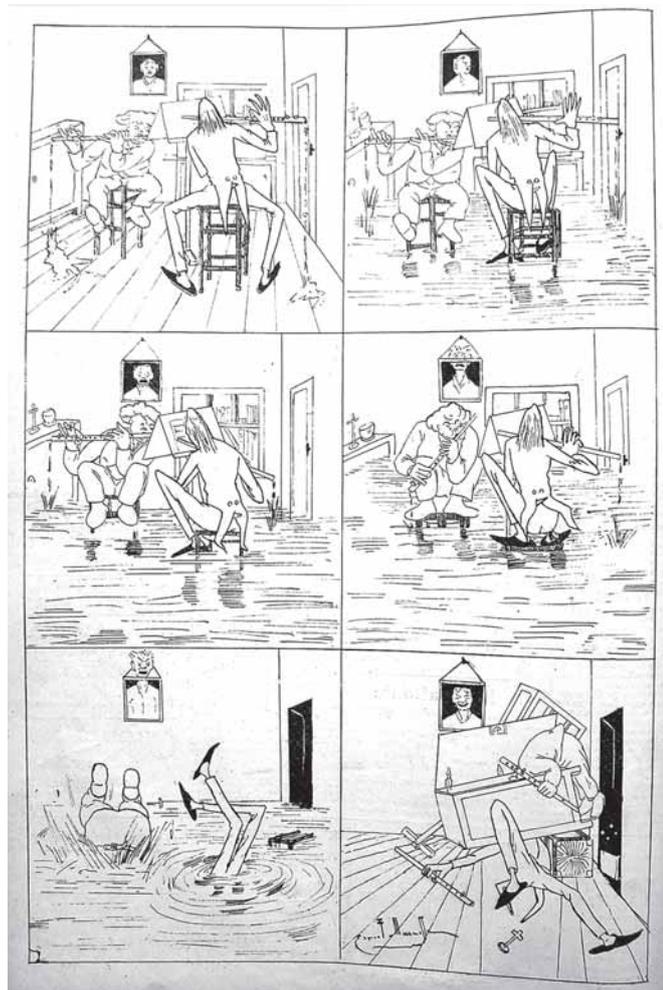


Louis MOREELS (attribué à), *La force prime le droit*, *Caprice-Revue* du 30 juin 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.

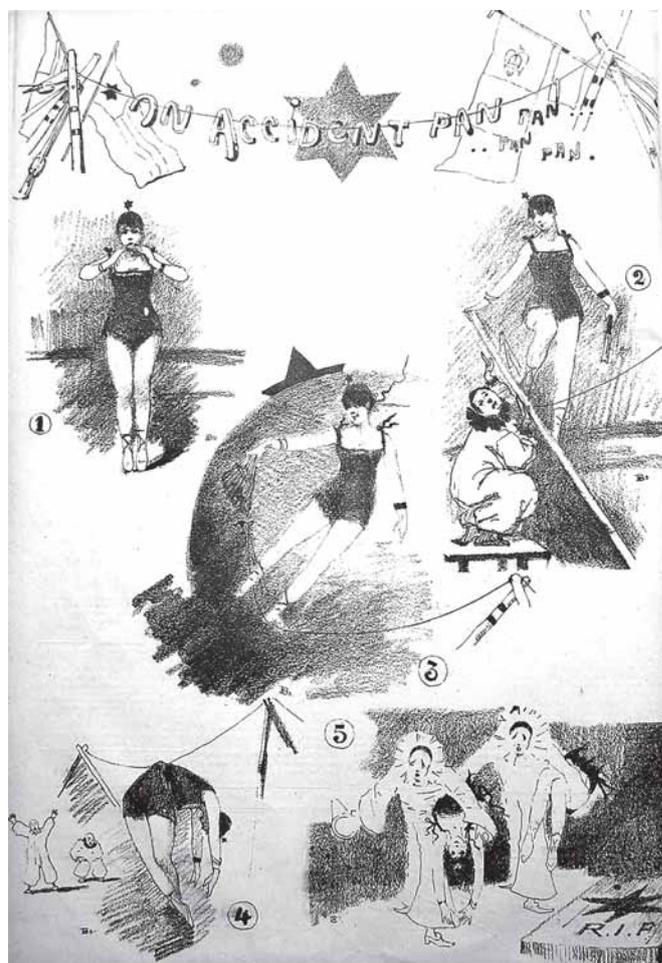
sujet : une vache. La gradation du drame est finement amenée, le trait se défaisant de case en case, jusqu'à un acmé complètement déstructuré. Ce type d'histoire finissant en catastrophe est un classique des histoires sans paroles (la narration est ici entièrement portée par l'image, les commentaires étant quelque peu superflus). La qualité d'exécution d'un dessin proche du croquis garde intacte la lisibilité, malgré la « désarticulation » progressive des traits.

Marneffe et Berchmans : petites histoires cruelles

Les deux autres plus gros contributeurs en terme de nombre de planches sont Ernest Marneffe et Émile Berchmans, six pour le premier, quatre pour le second. Le travail de Marneffe témoigne de l'influence de Caran d'Ache et de Wilhelm Busch⁽¹³⁾ dans les attitudes des personnages et les situations représentées. Une planche sans titre présentant deux flûtistes se noyant dans leur salive⁽¹⁴⁾ est un exemple parlant de son humour absurde et hyperbolique, également caractéristique



Ernest MARNEFFE, *Sans titre*, *Caprice-Revue* du 7 janvier 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.



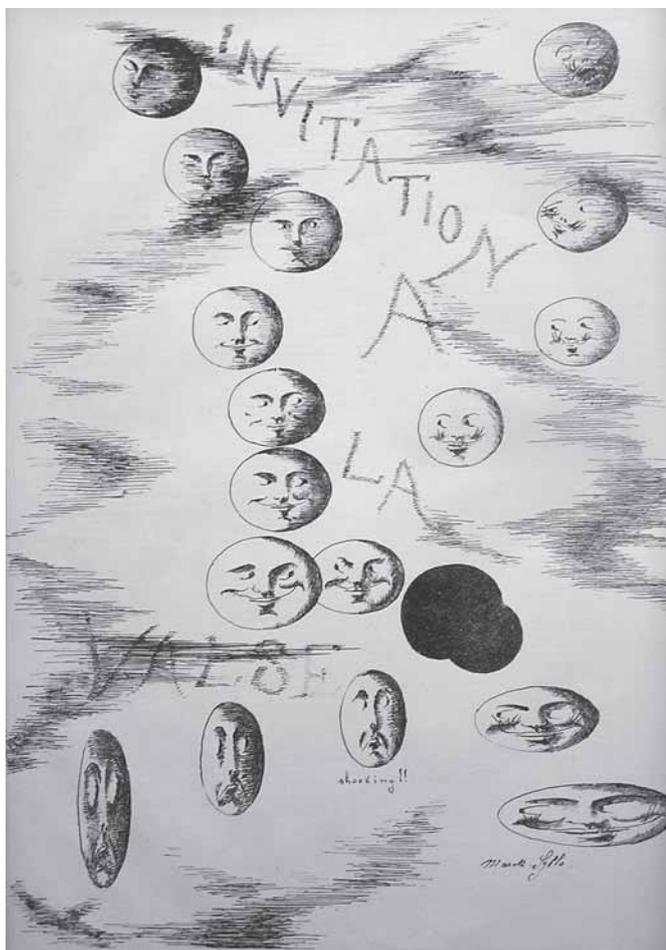
Émile BERCHMANS, *Un accident Pan Pan... Pan Pan*, *Caprice-Revue* du 11 février 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.

de la période. L'auteur ne domine pas encore totalement le dessin, qui reste un peu raide et anguleux, mais la mise en scène et le découpage sont tout à fait maîtrisés. Émile Berchmans livre quant à lui quatre planches, toutes muettes, aux chutes cruelles et violentes. Ainsi, dans *Le faro ou le robinet mal placé* (7 juillet 1888), un cafetier enfonce dans son crâne le robinet qu'il destinait à un tonneau et dans *Un accident pan pan... pan pan* une acrobate est coupée en deux par le fil sur lequel elle faisait un numéro d'équilibriste. Berchmans explore différentes possibilités graphiques : cases rondes ou carrées, voire absence de cases, rendus en aplats noirs, grisés ou hachures. Il développe un style graphique personnel qu'on aurait aimé voir s'affiner.

Rassenfosse, Maréchal, et les autres

Armand Rassenfosse, s'il donne quelques illustrations à la revue, ne fera qu'une planche muette, très simple, où deux garnements joue une farce à un unijambiste (sans titre, 21

juillet 1888). François Maréchal, identifié à Bountje ⁽¹⁵⁾, met en scène dans *Terrible histoire* (10 mars 1888), un flirt assez conventionnel, terminant par la chute des protagonistes. L'autre planche signée Bountje (21 avril 1888) décompose joliment les mouvements d'une danseuse et d'un papillon en six cases. Nous avons déjà parlé de John Track, dont nous ne connaissons rien de la biographie. Il signe trois pages, dont deux reprennent le personnage de Pierrot (5 mai 1888 et 26 mai 1888). La comparaison avec le travail d'Adolphe Willette est nettement à l'avantage de ce dernier : ses personnages sont mieux structurés, plus élégants, les mouvements sont rendus de manière bien plus fluide. Les planches de Track n'en sont pas dénuées d'intérêt pour autant. Le trait brut est très expressif et certaines solutions graphiques ne manquent pas d'une certaine inventivité : jambes ondulées pour figurer la peur, pans expressifs de la veste queue-de-pie. Enfin, nous évoquerons la planche très originale de Marck Sylo, *Invitation à la valse* (28 juillet 1888), rencontre entre deux astres, chacun partant d'un coin de la planche et se rencontrant au milieu avant de se séparer, l'un affichant un sourire pervers et l'autre une mine choquée. Lors de leur rencontre, on ne distingue que leurs silhouettes superposées. La mise en page et le traitement des visages, ainsi que le non-dit central font de cette page atypique une réussite.



Marck SYLLO, *Invitation à la valse*, *Caprice-Revue* du 28 juillet 1888, © Université de Liège, Bibliothèque générale de Philosophie et Lettres.

Occasion manquée ?

Bien que cette période se situe loin de l'âge d'or de la bande dessinée, qui établira nombre de standards et de contraintes à ses auteurs, on peut déceler un embryon de norme dans le travail des artistes de l'équipe de Bénard. À cette époque où les histoires en images ne sont pas encore uniquement destinées à la jeunesse, la référence choisie, francophilie oblige, est la production parisienne et particulièrement la revue du Chat Noir. Empruntant donc des chemins déjà quelque peu balisés à cette époque, les artistes liégeois vont parfois créer de nouvelles solutions graphiques et narratives, par désinvolture et méconnaissance peut-être, mais aussi avec une volonté de chercher de nouvelles formes. Ils le font avec un talent certain qui aurait mérité d'être creusé. L'école de *Caprice-Revue* est mort-née, la revue s'étant arrêtée très vite pour des raisons inconnues. On serait tenté de croire que ce fut la pression sociale qui incita ces artistes débutants à rechercher des modes d'expression bénéficiant d'une meilleure reconnaissance. La majorité des auteurs de ces quelques histoires en images se tourneront dans la suite de leur carrière vers le métier plus lucratif d'affichiste ou plus sérieux de peintre, souvent cumulant les deux, avec des bonheurs variés.

NOTES

- (1) Par « vision large », je pense à une définition de l'expression « bande dessinée » reposant sur la séquence narrative d'images, et non sur la relation texte-image ou l'apparition de la bulle. Je considère donc ici les histoires en images, muettes ou légendées, comme de la bande dessinée, contrairement à Jean-Louis Tilleuil, dont le point de vue est publié dans cette même revue.
- (2) Ou 1927 pour les premières histoires d'Hergé, *Totor CP des hannetons*. Je me réfère ici notamment à MOLITERNI, Claude, *Histoire mondiale de la bande dessinée*, Paris, Ed. Horay, 1980.
- (3) Une exception notable est le livre publié sous la direction de Pascal Lefèvre et Charles Dierick, *Forging a New Medium. The Comics in the Nineteenth Century*, VUB University Press, 1998. Y sont abordées pour la Belgique les publications de l'imprimerie Brepols.
- (4) Datation trouvée sur http://fr.wikipedia.org/wiki/Projet:bande_dessinee/brouillon [consultation du 27/03/2008].
- (5) Gordinne commence à publier de réels albums de bande dessinée dans les années 1920, sous l'influence de Disney. Brepols a dans son catalogue les journaux *Het Mannekenblad* et *De Kindervriend* depuis 1911.
- (6) Peintre, illustrateur et caricaturiste français (1857-1926), auteur de nombreuses planches muettes reprenant le personnage du Pierrot lunaire.
- (7) Par la suite, l'artiste signera « Ernest Marneff » sans « E » final.
- (8) Peut-être moins subtil que celui demandé pour déchiffrer les séquences « pierrotglyphiques » du *Pierrot* de Willette.
- (9) En wallon, ce terme signifie « toupie ».
- (10) Pour illustrer ces propos, voir KUNZLE, David, *The History of the comics strips*, vol. 2, *The Nineteenth Century*, s.l., University of California Press, 1990, p. 294-297. Le procédé évoque également la célèbre séquence caricaturale de Charles Philippon, transformant Louis-Philippe en poire, lors de son procès en 1831.
- (11) PARISSE, Jacques, *Auguste Donnay. Un visage de la terre wallonne*, Bruxelles, 1991, p. 63.
- (12) *Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, p. 758.
- (13) À ce sujet, notons que le travail de Caran d'Ache est lui-même tributaire des *Fliegende Blätter* allemandes, comme le note Thierry Groensteen, dans *Les années Caran d'Ache*, Angoulême, Musée de la bande dessinée, 1998, p. 20-23.
- (14) Datant du 7 janvier 1888. La magie du dessin fait que cette situation complètement invraisemblable exprimée avec des mots semble littéralement couler de source visuellement.
- (15) Catalogue de l'exposition *La caricature en Wallonie. 1789-1918*, Musée de la Vie wallonne, Liège, 1983, p. 73.